



FACULTAD DE POSTGRADO

TESIS DE POSTGRADO

PRODUCCIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN
TEGUCIGALPA: PROGRAMA DE RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

SUSTENTADO POR:

GABRIELA LIZZETH ZÚNIGA FU

PREVIA INVESTIDURA AL TÍTULO DE MASTER EN
ADMINISTRACIÓN DE PROYECTOS

TEGUCIGALPA, FRANCISCO MORAZÁN, HONDURAS, C.A.

JULIO DEL 2016

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA CENTROAMERICANA
UNITEC

FACULTAD DE POSTGRADO

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

RECTOR

LUIS ORLANDO ZELAYA MEDRANO

SECRETARIO GENERAL

ROGER MARTÍNEZ MIRALDA

VICERRECTOR ACADÉMICO

MARLON BREVÉ REYES

DECANO DE LA FACULTAD DE POSTGRADO

JOSÉ ARNOLDO SERMEÑO LIMA

PRODUCCIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN
TEGUCIGALPA: PROGRAMA DE RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

TRABAJO PRESENTADO EN CUMPLIMIENTO DE LOS
REQUISITOS EXIGIDOS PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MÁSTER EN
ADMINISTRACIÓN DE PROYECTOS

ASESOR METODOLÓGICO
JUAN SOLANO

ASESOR TEMÁTICO
ARIEL MERLO

MIEMBROS DE LA TERNA:
JUAN MARRTÍN HERNANDEZ
CINTHIA BUSTILLO BERNHARD
JULIO LÓPEZ ZERON



PRODUCCIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN TEGUCIGALPA: PROGRAMA
DE RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

AUTOR:

Gabriela Lizzeth Zúniga Fu

RESUMEN:

El presente estudio de tesis enfatiza el análisis de la producción del arte contemporáneo y su entorno en los primeros años del siglo XXI. Es un aporte para poner sobre la reflexión esta y otras necesidades. El proyecto constituye un gran reto, ya que por un lado se busca difundir las más recientes manifestaciones y perspectivas del fenómeno cultural y artístico en Tegucigalpa y algunas de sus extensiones del país hondureño. Por otro lado, se remite a un sin número de procesos ligados al ejercicio y uso específico de elementos conceptuales, técnicos, espaciales y formales que han venido configurando un discurso de lo que es arte contemporáneo hasta ahora. Generalmente estas concepciones, no han coincidido con las expectativas y valoraciones de quienes legitiman un arte caído desde la crítica de arte o bien desde las instituciones. En retrospectiva, esta tesis se caracteriza por una vertiente activa de propuestas que pretenden moldear el carácter particular del arte local capitalino en Tegucigalpa con el fin de poder comprender mejor el interés artístico, social de los creadores a través de un desarrollo de un programa de arte que unifique, enriquezca y desarrolle nuevas perspectivas para los artistas del presente y futuro.

PALABAS CLAVE: ARTE, ARTE CONTEMPORÁNEO, TEGUCIGALPA



unitec®
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES®

FACULTAD DE POSTGRADO

PRODUCTION OF CONTEMPORARY ART IN TEGUCIGALPA: ARTISTIC
RESIDENCY PROGRAM

AUTHOR:

Gabriela Lizzeth Zúniga Fu

ABSTRACT:

This thesis study emphasizes the analysis of the production of contemporary art and its environment in the early years of the XXI century. It's a contribution to give a reflection of this and other needs. The project is a big challenge, because on one hand it seeks to disseminate the most recent demonstrations and perspectives of cultural and artistic phenomenon in Tegucigalpa and some of its regional extensions in the Honduran country. On the other hand, it refers to a number of processes related to exercise and specific use of conceptual and formal elements, technical, spatial who have been setting a speech of what is contemporary art so far. Generally, these concepts have not matched expectations and assessments of those who legitimize a loose art from art criticism or from the institutions. In retrospect, this thesis is characterized by an active slope of proposals intended to shape the particular character of the capital's local art in Tegucigalpa in order to a better understanding of the artistic, social and other interests of the creators through development of an art program that seeks to unify, enrich and develop new perspectives for the present and future artists.

KEYWORDS: ART, CONTEMPORARY ART, TEGUCIGALPA.

DEDICATORIA

Este proyecto va dedicado a todos los artistas contemporáneos de Tegucigalpa y sus alrededores. Para todas esas personas con mentes creativas y que apoyan el talento nacional. Las mismas personas que a pesar de las grandes adversidades de la vida son constantes en sus pasiones, filosofías y pensamientos.

Sobre todo, a las personas, artistas, músicos, poetas, ilustradores que no han recibido el apoyo que se merecen. Sobre todo, está dedicado a que sigamos produciendo para engendrar un mejor país con arte y cultura.

-Gabriela Zuniga Fu (2016)

ÍNDICE DE CONTENIDO

DEDICATORIA.....	ix
ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS	xiv
CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	1
1.1 INTRODUCCIÓN.....	1
1.2 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA	2
1.2.1 SITUACIÓN ACTUAL	4
1.3 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA.....	8
1.3.1 ENUNCIADO DEL PROBLEMA.....	8
1.3.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	11
1.3.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	11
1.4.1. GENERALES	12
1.4.2 ESPECIFICOS.....	12
1.5 JUSTIFICACIÓN.....	13
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO: INDAGACIÓN EN LA GLOBALIZACIÓN E IDENTIDAD ARTÍSTICA.....	15
2.1 ANÁLISIS DE SITUACIÓN ACTUAL.....	15
2.1.1 MACRO ENTORNO	15
2.1.2 MICRO ENTORNO: LATINOAMÉRICA Y HONDURAS EN EL ARTE.....	20
2.1.3 ANÁLISIS INTERNO: ARTE NO DOCUMENTADO EN HONDURAS	23
2.1.4 RUTA DE RENOVACIONES: CAMBIOS GENERACIONALES	26
2.1.5 LOS ARTISTAS DEL 2000 EN HONDURAS	28
2.2 TEORÍA DE SUSTENTO.....	31
2.2.2 TEORÍA DE LA EXPRESIVIDAD ARTÍSTICA EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA.	33
2.2.3 TEORÍA DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN EL RENACIMIENTO.	33
2.2.4TEORÍA DE LA EXPRESIÓN EN EL ROMANTICISMO.	34
2.2.5 TEORÍA CENTRÍPETA DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA.	34
2.2.6TEORÍA DEL CAOS	36
2.2.7 TEORÍAS URBANÍSTICAS	43
2.3 CONCEPTUALIZACIÓN	46

2.3.1 VARIABLE 1: ARTE CONTEMPORÁNEO.....	46
2.3.2 VARIABLE 2: LA IDENTIDAD EN CRISIS: GLOBALIZACIÓN Y ARTE SOCIAL	56
CAPÍTULO III. METODOLOGÍA.....	66
3.1 ENFOQUE Y MÉTODOS & DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	66
3.1.1 DEFINICIÓN OPERACIONAL DE LAS VARIABLES	69
3.2.1 VARIABLE DEPENDIENTE: ARTISTAS	69
3.1.2 VARIABLE INDEPENDIENTE: TEMÁTICA, CONCEPTO Y GLOBALIZACIÓN	70
3.1.2 VALORIZACIONES	72
3.2 HIPÓTESIS	74
3.4 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	75
3.4.1 POBLACIÓN	75
3.4.2 MUESTRA & UNIDAD DE ANÁLISIS Y RESPUESTA	77
3.4.3 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS APLICADOS.....	78
3.5 ENTREVISTA A ARTISTAS	79
CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y ANÁLISIS.....	80
4.1 ANÁLISIS DE DATOS RECOLECTADOS.....	80
4.1.1 GÉNERO DE ARTISTAS Y AÑO DE NACIMIENTO	80
4.1.2 RUBRO DE PRODUCCIÓN	81
4.1.3 TEMÁTICAS DE PRODUCCIÓN Y DEFINICIONES DEL ARTE EN TEGUCIGALPA	82
4.1.4 PROBLEMAS DE LA PRODUCCIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN TEGUCIGALPA Y ARTISTAS QUE CUENTAN CON ESPACIOS EXCLUSIVOS PARA LA PRODUCCION DE SU ARTE EN TEGUCIGALPA.....	83
4.1.5 FORMACIÓN PROFESIONAL DE LOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS EN TEGUCIGALPA	84
4.1.6 DIÁLOGO CON OTROS ARTISTAS Y APOYO EXTERNO EN PRODUCCIÓN Y MERCATEO DE PROYECTOS	85
4.2 COMPROBACIÓN DE HIPÓTESIS	86
CONCLUSIONES.....	87

RECOMENDACIONES	89
CAPÍTULO VI. APLICABILIDAD	91
6.1 INTRODUCCIÓN.....	91
6.2 DESCRIPCIÓN DEL PLAN DE ACCIÓN.....	92
6.3 OBJETIVOS DE PROYECTO RAYUELA	93
6.3.1 GENERAL:.....	93
6.3.2 ESPECÍFICOS:	93
6.3.3 DIRIGIDO A:	94
6.4 ELABORACIÓN DEL PROYECTO RAYUELA	94
6.5 ORGANIZACIÓN ESTRUCTURAL.....	95
6.5.1 DISEÑO DE LA ESTRUCTURA ORGANIZACIONAL	95
6.5.2 DEFINICIÓN DE ROLES Y RESPONSABILIDADES DE LOS RECURSOS HUMANOS.....	96
6.5.3 CONSIDERACIONES BASE DE CONVOCATORIA PROYECTO RAYUELA....	99
6.5.4 COMPROMISOS POR PARTE DE RAYUELA:	100
6.5.5 EDT: ESTRUCTURA DE DESCOMPOSICIÓN DEL TRABAJO.....	101
ETAPA PRELIMINAR:	102
ETAPA DE EJECUCIÓN:	104
ETAPA DE CLAUSURA:	105
6.6 RECURSOS EN LAS ACTIVIDADES.....	106
6.7 DURACIÓN DEL PROYECTO	108
6.8 CRONOGRAMA DE PROYECTO RAYUELA	109
6.9 GESTION DE COSTOS	111
6.9.1 BALANCE DE PERSONAL	113
6.9.2 BALANCE DE EQUIPOS	113
6.9.3 COSTOS DE IMPLEMENTACIÓN DEL PROYECTO.....	114
6.9.4 EGRESOS.....	115
6.9.5 INGRESOS Y UTILIDAD.....	115
6.9.6 SUPUESTOS DEL PROYECTO	117
6.10 RIESGOS	117
6.11 COMUNICACIONES.....	119

6.12 CÁLIDAD	119
BIBLIOGRAFIA.....	122
ANEXOS.....	126

ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

Figura 1 Sala de Exposición Bienal La Habana 5.	3
Figura 2 Artista hondureño: Armando Lara.	6
Figura 3 Lucy Argueta en Exposición Nómada 01.	7
Figura 4 Adán Vallecillo en montaje de exposición.	10
Figura 5 Asepsionfo. Obra de Adán Vallecillo.	18
Figura 6 Ticio Escobar en entrevista de la	20
Figura 7 Caratula de Película Amores Perros.....	22
Figura 8 La muchacha del huacal.	25
Figura 9 Exposición de Ezequiel Padilla (2015)	26
Figura 10 Pintor hondureño Santos Arzú.	27
Figura 11 Barquitos de Combate, Lester Rodríguez (2009).....	29
Figura 12 Importantes Conceptos de la Teoría de Gombrich.....	32
Figura 13Picasso (Cubismo).....	48
Figura 14Piet Mondrian (Neoplasticismo)	49
Figura 15Nombramientos del arte según Rubiano.	52
Figura 16 Obras de Ospina.	56
Figura 17 Conceptualizaciones del Arte Global.....	64
Figura 18MIN HONDURAS.....	69
Figura 19Proyecto Efímeras. por Romina Memoli, Violeta Mora. CCET (2015)	70
Figura 20 DIAGRAMA DE CONCEPTUALIZACION DE PROYECTOS ARTISTICOS	71
Figura 21Obra de Pastor Sabilón (2016) MIN	72
Figura 22Lux et vita. por E.Gato (2016)	74
Figura 23 Banda Simon! Honduras (2015).....	76
Figura 24 Escultura de Huevo por Kris Vallejo 2015	77
Figura 25Fuentes de información para proyecto	78
Figura 26Entrevista Romina Memoli	79
Figura 27David Soto pintando mural en Honduras Figura 28Logo Proyecto Rayuela 2016	92

Figura 29 Proyecto Rayuela, Conversatorio.....	93
Figura 30 Logo FMH.....	97
Figura 31 Tipos de Actividades para RRHH en Proyecto Rayuela.....	98
Figura 32EDT PROYECTO RAYUELA.....	102
Figura 33Realizacion de Etapas del Proyecto Rayuela (2016)	109
Figura 34Cuadro de Desembolsos Contráctales Proyecto Rayuela	113
Figura 35 Tabla Descriptiva de Costos del Proyecto Rayuela	114
Figura 36Fotografías del Proyecto Rayuela. Serie: Nada que ver, realidad insignificante.116	
Figura 37Pinturas del Proyecto Rayuela. Serie: La Jocosidad. Por Laura Meza	116
Figura 38 Análisis FODA para el Proyecto Rayuela.....	118
Figura 39Proyecto Rayuela. Sala de Exhibición 1. Artistas: Carla Lamoyi, Toño Medina y Lia Vallejo.....	120
Figura 40Proyecto Rayuela. Serie: La Jocosidad por Laura Meza. Patio Central MDH...	120
Figura 41Proyecto Rayuela. Sala de Exhibicion2. MDH Serie: Nada que ver, realidad insignificante. Por Gabriela Zuniga Fu	121
Figura 42 Entrevista hecha a los 100 artistas	127
Figura 43 Proceso de Entrevistas a Artistas	127
Figura 44Procesos de Investigación y Entrevistas a los artistas.....	128
Figura 45 Afiches de Proyecto Rayuela	130
Figura 46Website www.proyectorayuela.com	131
Figura 47CV Profesional y Artístico para aplicación a Convocatoria: Modelo para Armar, Proyecto Rayuela	131
Figura 48Cartas de recomendación para la aplicación Modelo para Armar. Proyecto Rayuela.....	132
Figura 49 Hoja del Portafolio de Artista: Gabriela Zuniga Fu	132
Figura 50Cronograma de Propuesta Artística para el Proyecto Rayuela	133
Figura 51 Contrato Proyecto Rayuela- Artistas.....	134
Figura 52Capturas de Pantalla Comunicaciones del Proyecto Rayuela.....	135
Figura 53 Muestra de Proyecto Rayuela Museo del Hombre Hondureño (Junio 2016)	136
Figura 54 Publicación Diario La Tribuna. Proyecto Rayuela Junio 2016.....	137

CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 INTRODUCCIÓN

Honduras es un país que desde hace un tiempo ha ido demostrando, en lo que a producción artística se refiere, que a pesar de los obstáculos posee virtudes que son alentadoras. Esto no quiere decir que ha sido un proceso sencillo, terminado y aislado.

Develar los principales aciertos y problemáticas y sobre todo las derrotas puede ser un empeño sumamente engorroso pero no imposible. La relación de los artistas contemporáneos en Tegucigalpa con el arte hondureño ha llegado en mucho de los casos a través de circunstancias personales y/o sociales. Esto ha llevado a una alta dosis de producción artística, involucramiento y comprensión de procesos artísticos.

A través de esta tesis, se pretende indagar en las valoraciones no definitivas ni concluyentes. Con esto se refiere a salir de paradigmas de un arte académico y la inclusión de un arte más autodidacta, colectivo y social.

En estos tiempos, (2016) se han vivido realidades en Tegucigalpa sobre paisajes transnacionales y globalizados, de predominios neoliberales. Se han tratado mega mercados, monedas transnacionales que han venido a imponer al arte capitalino una pauta de lo aceptable y lo auténtico. En este documento se encontrará un poco sobre el arte contemporáneo de los últimos años de los 2000s junto a sus procesos evolutivos que llevarán a procesos nuevos de producción, exploración y conceptualización del arte hondureño.

1.2 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

Cuando se habla de proyectos independientes y futuros necesarios, las revisiones y las reescrituras son asuntos cada vez más recurrentes en el espacio latinoamericano, incluyendo por supuesto las regiones caribeñas y centroamericanas. En estos años, después de tantos siglos, después de historias negadas y ocultadas, el ámbito cultural nuestro persiste en los reajustes y en los reacomodos, bajo la tutela de dificultades e influencias políticas.

En vista de las circunstancias actuales, estas son distintas y teniendo en cuenta lo que han planteado teóricos como Nelly Richard y Ticio Escobar, algunas consideraciones importantes sobre el concepto latinoamericano, que como axioma se ha especializado, se ha venido cerrando y esto ha conducido a tergiversaciones. (Vallecillo,2010)

Ésta idea se configura a partir de la concurrencia de los pasados indígenas, los holocaustos, los conflictos coloniales, las dictaduras, la violencia, lo transcultural, las memorias, lo híbrido de hoy. Pero en el caso de Cuba, esta tiene sus características propias. Honduras tiene las suyas, al igual que Paraguay, Argentina, Brasil, México, Puerto Rico, Jamaica, Venezuela, Belice, Guatemala y así sucesivamente. De ahí que esta conceptualización y realidad se ha venido relativizando y analizando desde la óptica de las nuevas coordenadas en las que se despliegan las relaciones culturales, unidas a cualidades sociales, de intercambio y otras concesiones que emergen en el escenario global. (Richard, 2001)

Si se asumiera que lo latinoamericano es sumamente lícito en términos de estrategia (cultural, artística, política, económica y de pensamiento), de relaciones profundas, de multiplicidades que convergen, de frentes de resistencia compartidos. Esto es vital para construir nuevas alternativas y esencias de las regiones centroamericanas.

Por esto mismo, se puede decir que el arte latinoamericano es ajeno a las etiquetas fijas y cerradas. Se percibe hoy, no como un conjunto compacto ni excluyente, sino como complicidades, pluralidades y movibilidades. Ticio Escobar apunta que hoy se puede comprender como enredo promiscuo de formas ajenas y propias, tradicionales y modernas, cultas y populares.

Es libre en sus selecciones, es caníbal de sí mismo y de lo demás, es diversidad y unidad, es seriedad y es máscara. (Escobar,2006)

En un trabajo incluido en el catálogo de la 5ta Bienal de La Habana, Nestor Garcia Canclini, luego de buscar las conexiones entre la obra de artistas como Tarsil, Berni, Niemeyer, Torres Garcia, Rivera, señaló lucidamente: La mejor manera de ser un artista latinoamericano es participar en la formación de un imaginario que nos proyecte hacia síntesis nuevas. (García, 1998)



Figura 1 Sala de Exposición Bienal La Habana 5.

Fuente: Revista Cuba Ahora

Sirva de ejemplo ilustrativo algo que también ha estado ocurriendo con el cine: se ha sabido que el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de inicios de la segunda mitad del siglo XX se había determinado como una indispensable e intensa indagación de las problemáticas de la realidad y de las memorias, desde maneras heroicas, sutiles y contestarías. Hoy al cine latinoamericano, en circunstancias distintas y aunque se sigue debiendo a ese profundo espíritu crítico y de autor reconocimiento existencial, ya no le sale solamente la idea, el desgarramiento, por tanto son temas de siempre pero con diferentes procedimientos. En estos conviven filmes tan diversos como Amores Perros, Kamchatka, Ciudad de Dios, Historias Mínimas, Suite Habana, etc, según Vallecillo. (Vallecillo, 2012)

1.2.1 SITUACIÓN ACTUAL

Si se busca diseccionar el panorama artístico hondureño, sus problemas y virtudes, se tendrá que empezar apuntando en la agenda un amplio número de cuestiones, algunas viejas y otras más recientes.

Necesariamente, se comienza alertándose que es muy complicado escribir desde afuera, cuando la investigación se hace fuera de medio del arte hondureño por lo que existen ciertas limitaciones documentadas y algunas tienen que ser adivinadas o participes de debates cotidianos.

Ciertamente, el cambio de siglo sorprendió al arte hondureño en plena faceta de renovaciones y dinamismos. Al parecer algunos han infundido más los ánimos que a otros. Algunos han sabido liderar con estos desafíos sin necesariamente sentirse preparados y hay quienes por conservadurismo o recelo no han visto con buenos ojos la cantidad de aperturas en el medio. Lo cierto es que todavía hay mucho por hacer y esclarecer. Por eso se piensa que las maneras de facilitar el dialogo y las comprensiones es a través de la empatía y colaboración.

Esto ocurre en un momento en que los espacios culturales están cambiando y estos mismos aires de transformación y visibilidad en menor medida han ayudado a Latinoamérica a entusiasmar a sus artistas. (Gonzales, 2016)

Los últimos 30 años del siglo pasado también serían testigos de diferentes hechos de gran relevancia para nuestros países. Con ellos se comienza a reactivar circuitos regionales de arte y confrontación en búsqueda de dinamismo y enriquecer metodologías operatorias. Con esto surge la Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan, la de La Habana, La Pintura del Caribe y Centroamérica, el Istmo Centroamericano, la Ortiz Guardián de Nicaragua y las Artes Visuales de Honduras. De estas determinadas exposiciones y proyectos que muestran en gran medida las aperturas de oportunidades artísticas que han estado sucediendo.

En estos procesos de renovación y sintonía, también actúan de cierta manera, las inversiones que se han mencionado anteriormente: los reajustes y cuestionamientos del centro, periferia, lo subalterno, lo cultural, local y global son variables que muchos anotan como aperturas de la lógica postmoderna y cierre de lo moderno. Pero lo cierto es que cuando es demasiado complejo y delicado, el arte actual ha estado oscilando entre posiciones heredadas por las ideas vanguardistas del siglo anterior: lo de aquí y lo de allá, lo de adentro y lo de afuera, lo mío y lo ajeno. (Cortés, 2016)

Honduras hasta hace poco menos de 20 años había sido percibida en cuanto a artes visuales, bajo los argumentos de zona de baja intensidad e incluso zona de silencio. Las referencias que se podrían encontrar tienen que ver más con la opinión individual que movimientos o escuelas de arte.

No obstante, los puntos de giro que han estado ocurriendo hasta ahora hacen insostenible hoy aquella invisibilidad y silencio por la que se había definido.

Cuando casi se inauguraba el tercer milenio, en Honduras las prácticas simbólicas se habían propuesto de una vez por todas ampliar el campo de posibilidades expresivas y los canales de inserción y de proyección. Así es que se van observando nuevas propuestas y nuevos afanes estratégicos. Algunos antecedentes y los últimos años del siglo serían lógicamente para bien y para mal alguna manera la pauta de una nueva generación. (Cortés, 2016)

Retomando el punto necesario de las Historias, Leonardo Gonzales analiza que ya no se entiende la historia como simples sucesiones, ni como línea progresiva hacia el infinito. Hoy en el entorno de los estudios culturales, las teorías y del pensamiento se apuesta por la construcción

de microhistorias de aquellos pequeños universos que han sido excluidos y que han existido al margen de las narraciones oficiales. Aquí tendrán que concurrir al multidisciplinario y distinto análisis. Estas búsquedas de lo transversal o lo olvidado en el camino vienen a completar relaciones, accidentes y puntos del mapa. Pero además esto significa desenterrar los capítulos de las derrotas, escribir nuevamente los procesos de la historia, significa proponer nuevas versiones de la identidad y descomponer la construcción de alternativas. (Gonzales, 2016)

En el caso hondureño, definitivamente hay mucha investigación por hacer y mucha literatura e ideas por escribir. Habría que recomponer una historia de las artes visuales que parte del legado maya de Copan, que exija reconstruir el periodo colonial y sobre todo el siglo XX, ese que no es más inmediato y urgente. Lo difícil de jurídica sería el pensamiento de la sociedad en los tiempos mencionados para poder hacer una investigación desligada del pensamiento pos moderno y así poder claramente clasificar según el tiempo y resultado. Habrá que colocar las cosas en su justo lugar, en sus complejos entornos, sus horizontes, expectativas e ideales de la cultura propia.

Se buscaría más en abundar en los aportes de Pablo Zelaya Sierra, Ricardo Aguilar, Luis Hernán Padilla, Felipe Burchard, Armando Lara, Virgilio Guardiola, Aníbal Cruz entre otros obligados en el itinerario. (Cortés, 2016)



Figura 2 Artista hondureño: Armando Lara.

Fuente: El Heraldo

Pero, importante esta sistematizar los polémicos momentos que vienen dando la representación del arte. Ya que si no existe una documentación fundamentada existen arduas controversias sobre las sintonías del postmoderno con su liga pasada en el arte hondureño. Pero hay que tener presente que los postmoderno es cualidad paradójica que está sujeta a criterios contradictorios y relativizaciones. (Gonzales, 2016)

Entonces, si todos estos momentos de siglo XX, que como quien dice acaban de ocurrir, están inconclusos y aplazados, ¿de dónde pueden partir las generaciones encargadas de construir el arte ahora mismo (2016), aunque lo hagan desde la crítica o de la continuidad? ¿De dónde se pueden encontrar los referentes internos de la cultura artística?

Sin embargo, hay legados de los cuales todavía se aprende, hay actitudes y aptitudes pasadas que pueden decir mucho a los apasionamientos futuros y que en última instancia estos se transmiten a la generación actual. (García, 1998)



Figura 3 Lucy Argueta en Exposición Nómada 01.

Fuente: EAT

1.3 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

1.3.1 ENUNCIADO DEL PROBLEMA

Pregunta de Proyecto: ¿Cuál es el ambiente para el arte contemporáneo en Honduras?

Los ambientes son favorables en Honduras, aunque en términos institucionales el contexto de la capital, Tegucigalpa que es el epicentro de los debates políticos, sociales, escenario más prestigioso de las artes visuales- no ha sido muy reciproco en el desarrollo de las practicas experimentales. En los últimos años, se ha favorecido la participación de Honduras en certámenes internacionales, bienales y exposiciones importantes, asi mismo se ha llevado a cabo el intercambio con artistas, curadores y críticos del arte; sin embargo, no existen otros incentivos fundamentales para el impulso del arte local, es decir no existen financiamientos dedicados a los proyectos, a la publicación, becas artísticas o de investigación o un mercado para la compra de obras. Esto es una situación que obliga a los artistas contemporáneos a redefinir estrategias de producción, difusión y gestión que permita reactivar espacios y maniobras de acuerdo a los intereses y necesidades que cada uno tenga. (Vallecillo, 2012)

En ese sentido, la publicación de una tesis que enfatice el análisis de la producción del arte contemporáneo y su entorno a los primeros 15 años del siglo XXI es un aporte para poner sobre la mesa otras necesidades. Convirtiéndolo en un reto , ya que por un lado se busca difundir las más recientes manifestaciones y perspectivas del fenómeno artístico en Honduras y por otro lado está ligado al ejercicio y uso de elementos conceptuales, técnicos y formales que han venido configurando el discurso de lo que es el arte contemporáneo hasta ahora. No necesariamente estas coinciden con las expectativas de los críticos del arte a nivel mundial, sin embargo son los primeros pasos que conllevan a establecer el arte y la cultura como parte de un enlace patriarcal.

A través de esta tesis, la historiadora cubana Karenia Cintra, indaga desde una perspectiva sistémica, las referencias históricas, características, procesos y vínculos el medio artístico hondureño. Sus preguntas recaían sobre las variaciones y las líneas dominantes que pueden existir en el contexto hondureño. (Cintra, 2000)

Por otra parte, el escritor hondureño Manuel Torres Funes, plantea que la obra y la vida cotidiana son dos factores complementarios y prácticamente indisolubles en el arte contemporáneo. Para él, las formas que tienen los artistas visuales de identificarse con la ciudad de Tegucigalpa, los inserta en una doble vitalidad que se refleja en las obras, en sus contenidos y posiciones éticas. Por una parte, la ciudad es el punto de referencia social, la disputa política y otro lugar de referencias formales y de discurso. (Funes, 2010)

En otras referencias, el crítico del arte Ramón Caballero explora los antecedentes de lo contemporáneo situándolos en la pintura y escultura de la década de los 70s; en lo que el denomina primera hornada de artistas contemporáneos que fue previa al desarrollo del arte experimental en generaciones más recientes como la de los 90s. Posteriormente, en otro ensayo, Caballero realiza un polémico análisis del medio local, la crítica de arte y la curaduría, cuestionando un ambiente institucional poco profesional, en el cual los artistas preparan sus proyectos de exposición personal o colectiva, teniendo que evitar ese y otros obstáculos. (Caballero, 1999)

En retrospectiva, esta línea discursiva de la producción artística, se ha caracterizado por ser una vertiente activa de propuestas que han venido moldeando el carácter particular de nuestro arte contemporáneo, al mismo tiempo que su estudio ha permitido comprender mejor el interés actual de los creadores en problemas sociales como el autoritarismo, la represión, la manipulación, la xenofobia, la violencia y el neo-colonialismo cita Adán Vallecillo, artista hondureño en su ensayo Aproximaciones Sociológicas al Arte Actual. (Vallecillo, 2012)

A pesar de las adversidades señaladas por los autores anteriores, ninguno ignora que el arte experimental en la país ha cobrado fuerza como nunca antes, en buena parte gracias a la tenacidad y profesionalismo de los artistas, ya que al contrario a los pronósticos negativos de los guardianes de la tradición pictórica- que solo veían el arte contemporáneo una moda- la persistencia y apego a los valores de la experimentación, el pensamiento crítico por parte de multifacéticos y consecuente grupo de artistas que tiene una presencia significativa en el arte producido en los últimos años. (Cortés, 2016)



Figura 4 Adán Vallecillo en montaje de exposición.

Fuente: Honduras Creativa Web

1.3.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Se carecen estudios acerca el arte contemporáneo en Tegucigalpa. Además de ello no existen registros del arte en la capital y zonas aledañas. Se carece de un pensamiento crítico, identificado y distintivo de la región.

1.3.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

1. ¿Cuál es la relación que existe entre el arte contemporáneo producido en Tegucigalpa respecto a la temática de la identidad nacional y globalización?
2. ¿Cómo es el desarrollo del arte contemporáneo en Tegucigalpa a través de la cultura artística?
3. ¿Cuáles son los conceptos del arte contemporáneo en Tegucigalpa?
4. ¿Cuáles son las concepciones de globalización en el arte?
5. ¿Qué elementos forman parte de la identidad de Tegucigalpa?
6. ¿Existe algún proyecto piloto en que se registren los proyectos artísticos en Tegucigalpa que sean utilizados para fines de inversión?

1.4 OBJETIVOS

1.4.1. GENERALES

1. Determinar la relación que existe entre el arte contemporáneo producido por los artistas en Tegucigalpa respecto a la temática de la identidad nacional y globalización.

1.4.2 ESPECIFICOS

2. Investigar el desarrollo del arte contemporáneo en Tegucigalpa a través de la cultura artística.

3. Definir los conceptos del arte contemporáneo en Tegucigalpa.

4. Evaluar las concepciones de globalización en el arte.

5. Indagar en los elementos que forman parte de la identidad de Tegucigalpa.

6. Generar un proyecto piloto con una base de datos de registro de proyectos artísticos en Tegucigalpa y utilizarlos como punto de partida para la formación artística, educación e inversión cultural en Tegucigalpa.

1.5 JUSTIFICACIÓN

Existe un ambiente favorable en el arte contemporáneo en Tegucigalpa en el que los artistas con o sin formación artística tienen espacios para desarrollarse. Sin embargo, existen criterios individuales para la producción de un arte globalizado que impide el crecimiento de un arte propio y local de la capital de Honduras.

A niveles cualitativos, los artistas contemporáneos han sido creadores de producciones experimentales, sino que además han logrado desarrollar propuestas estéticas que no tienen comparación a otras debido a sus versatilidades sensoriales, agudezas críticas, intensidades y complejidades conceptuales. Estos proyectos han constituido uno de los grandes desafíos de las morales construidas por grandes desafíos en el medio local ya que en todo este tiempo se han simulado una indiferencia ante las provocaciones artísticas y en algunos casos se han censurado debido a las temáticas “no aceptadas” por el mercado hondureño.

Cuantitativamente, las cifras de artistas se han ido elevando debido al desarrollo y la aceptación del artista académico y el artista autodidacta. En los últimos 3 años (2013-2016) se han desarrollado alrededor de 290 exposiciones en los centros culturales de Tegucigalpa con una variación de 100 artistas, estos han sido incluidos en las disciplinas de las artes visuales, plásticas y musicales.

Desde hace varias décadas, el naciente conceptualismo en el arte contemporáneo y la prevalencia de las ideas sobre habilidades técnicas en la creación de objetos tradicionales de arte (pinturas, esculturas, dibujos) ha dado paso a la capacidad de tener “buenas” ideas como algo más importante, hoy en día, para un artista contemporáneo, la habilidad, por ejemplo, de manipular arcilla, tallar mármol o hacer veladuras. Esto no significa que dichas habilidades no sean importantes o relevantes a la creación de obras de arte visual, pero las ideas, conjuntamente con la inclusión de otras disciplinas, ya sea teatro, música, antropología, arquitectura, cine, música y filosofía, son cada vez más la tendencia dentro de los lenguajes de las artes visuales contemporáneas, lo cual puede ampliar de una manera positiva el ámbito de las mismas, ya que este enfoque involucra un necesario acercamiento pedagógico e interdisciplinario.

Finalmente, el arte sirve a otros campos de la ciencia tales como: la economía, las ciencias, la técnica, la tecnología, la ingeniería, la mercadotecnia, que la han utilizado como un recurso disponible, para mejorar sus diversas obras, patentes, artefactos, creaciones y demás.

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO: INDAGACIÓN EN LA GLOBALIZACIÓN E IDENTIDAD ARTÍSTICA

2.1 ANÁLISIS DE SITUACIÓN ACTUAL

2.1.1 MACRO ENTORNO

Karenia Cintra, escribe uno de sus textos y ensayos personales en los momentos de crisis del golpe de estado: Es que Honduras parece entrar en el milenio con traumas revividos y desgarramientos profundos. Por tanto está de más decir que estas palabras nacen en medio de conmociones, incertidumbres y heridas abiertas. (Cintra, 2000)

Sin embargo, la historiadora confía en un futuro posible de esperanzas ciertas ya que cree en la capacidad del cambio de la historia.

Honduras es un país que desde hace un tiempo ha ido demostrando, en lo que la producción artística se refiere, unas virtudes que definitivamente, y a que pesar de los pesares son muy alentadoras. Esto no quiere decir que sea un proceso sencillo, terminado y pulido, ni aislado. Revelar los principales aciertos y problemáticas y sobre todo derrotas puede ser un empeño sumamente peligroso pero no imposible. Algunos lo pueden ver hasta innecesario, sin embargo el aporte del pensamiento y la reflexión que aportan los artistas a la sociedad conmueve al cambio, a la concientización de los problemas y a la promoción de soluciones radiantes de fuerza y valor. (Funes, 2010)

En una entrevista via Skype con Cintra y otros artistas Hondureños, ella define su relación con el arte hondureño como algo que llegó (así como muchas cosas en la vida), una llegada propiciada por la circunstancia y el azar. Cuando el arte se apropió de su atención, la cautivó y perturbó, no sólo por sus dotes y defectos, si no por lo retador y apasionante que resulta en involucramiento de la comprensión de sus procesos.

Las valoraciones que se refieren a Honduras no pretenden ser definitivas, ni concluyentes, al contrario. Su interés es participar en la polémica de las posibilidades del arte hondureño,

además de ello compartir el análisis, generar el debate. Ya que los temas debatibles pueden resultar ser una de las mejores obras.

Si queréis entrar en un pentágono y no lo lográis por ninguno de los cinco lados, buscad el sexto – Antiguo Proverbio Chino.

En estos tiempos, vivimos en realidades complejas donde las configuraciones han ido cambiando a paisajes capitalistas, transnacionales, mercados globalizados, políticas neoliberales y un sinfín de mezclas contradictorias y debatientes. Los megos mercados y las monedas se imponen antes de las intenciones.

Además de ello, la identidad nacional ha corrido grandes riesgos en el que cada vez se va extinguiendo más y más. Así mismo afirma Jameson en el texto Espacios diferentes: El capitalismo se aferra a las ultimas tablas de salvación, esas problemáticas de lo que ocurre a nivel mundial se sintetizan en esa expresión de la aldea global de Marshall Mc Luhan. (Jameson, 2003)

De igual forma, se asisten a debates críticos sobre el desvanecimiento de autonomías, utopías y de progresos. Los grandes relatos y proyectos modernos han sido sustituido por fragmentos provisionales y por micro historias. Si la modernidad y la vanguardia histórica se movían por rutas antagónicas, hoy en día sólo se toman fragmentos.

Precisamente Michael Foucault escribió: Vivimos en la era de la yuxtaposición, la era de la proximidad y la lejanía, la era de la contigüidad y la dispersión. Nos encontramos en un momento en el que el mundo ya no se experimenta tanto como una gran vía que se extiende en el tiempo, sino como una red que une puntos y entrecruza su madeja. (Ocho ideas del espacio, Fundacion la Caixa 1994. p.31)

El sustrato de inquietantes contextos actuales ha llevado a la transteritorialidad y a estructuras electrónicas que han ido abarcado la relación de retículas temáticas de la sociedad por profesionales del exterior, analiza Foucault.

Asimismo se puede decir que ya no se vive limitado por el tiempo, fue la modernidad del paisaje temporal. Como se dice anteriormente, se está más consciente de las coincidencias, de lo paralelo en un mundo de imágenes y relaciones por lo que el arte está sujeto a la falta de límites y finales abiertos y sospechosos que son interpretados subjetivamente por sus consumidores.

Existe una gran relación entre el arte y la cultura por lo que estos elementos no han podido darse el lujo de permanecer ilesos. Por un lado las prácticas artísticas se presentan hoy como un campo abierto, dinámico y de múltiples probabilidades, estas son interconectadas con cambios culturales y la deformación de teorías y conceptos que se han impuesto a través del pensamiento. Hoy en día hay tal desbordamiento de contenido y maneras de expresarlo que por momentos se necesitan depuraciones del arte. Son tan amplias las posibilidades discursivas y los caminos de procesos artísticos que a diferencia de lo que podía suceder con el arte hoy ya no es un paradigma. (García, 1998)

Quizás es necesario hablar del predominio de las ideas, del concepto y la variedad del sentido. Los descentramientos que movilizan a partir de un significado y el flujo de relaciones entre el proyecto y su significante. Por otra parte, también se ven las predisposiciones y también eventos sobre todo las bienales y el mercado que desde los centros tradicionales del primer mundo se empeñan en la trampa de un lenguaje homogéneo, perdiendo completamente la identidad de la transmisión del lenguaje artístico. Esto es lo que ha conllevado al multiculturalismo, des identidad y sujetos biculturales.

De esta forma, se ha ido acercando a los consabidos opuestos de modernidad/postmodernidad, identidad/des identidad, centro/periferia, global/local, las nociones que hoy son atravesadas por múltiples matices, inyección de paradojas que no han podido ser entendidas únicamente de la genealogía de lo específico.

Sin embargo, estas no dejan de ser pertinentes a la comprensión de procesos culturales de la contemporaneidad, teniendo en cuenta que precisamente estos son complejos transmutados y el trabajo aquí es volverlas a repensar.

Además, ver únicamente estas problemáticas desde las obsesiones de la negación y rupturas políticas, ideológicas, culturales e históricas es mutilar las comprensiones. En algunos aspectos de estos asuntos, donde no está claro el sentido de percepción, únicamente los sentimientos y aspectos negativos y críticos se quiere transmitir a través de este texto que aún quedan pendiente muchas lecciones para que el arte fluya y se tome como una dosis de la vida diaria.



Figura 5 Asepsionofó. Obra de Adán Vallecillo.

Fuente: AV

De todas maneras las complejidades del mundo actual no solo son comer y dormir como dirían en los pueblos, pues si bien el Occidente hegemónico ha trazado buena parte de las estrategias discursivas (...) otros mundos paralelos interactuaba y creaban sus propios territorios conceptuales, geográficos y prácticos. ¿No es acaso eso que llamamos globalización una vuelta a otros ejes perpendiculares e imaginarios que cubrieron siempre el globo terráqueo y su aceptación

como caminos eternos e inconclusos de la práctica y la creatividad humana? Más allá de una ideología de los dominantes sobre los dominados, de una corriente nacida de una ideología neoliberal o de una realidad económica internacional, la globalización se nos presenta como una dinámica de retornos y re-encuentro; un punto de de revalidación de la esfera de la cultura desde la perspectiva mundial que se deja contaminar por los márgenes. (Montes de Oca Moreda, Dannys: Arte y Cultura hoy: local, regional, global. En catálogo de la 10ma bienal de la Habana, Arte Cubano Ediciones y Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana 2009, p.88)

Estas ambivalencias y desplazamientos del mundo actual globalizado ¿son buenos o malos para nosotros, nos favorecen o nos perjudican? Martín Barbero, en uno de sus últimos textos ha afirmado que la globalización es una mezcla de pesadillas y de esperanzas, pero atravesadas por múltiples complejidades. Hoy ciertamente (...) la globalización está en boca de todo el mundo, es una palabra de moda que se está convirtiendo en una consigna, en un conjunto mágico, en una llave maestra destinada a abrir las puertas de todos los misterios presentes y futuros. Para algunos la globalización es lo que tenemos que hacer si deseamos ser felices, para otros, la globalización es la causa de nuestra infelicidad. (Bauman Zygmunt. Citado por Desiderio Navarro en Injerto, canibalismo, apropiación, por una localidad autocritica. En Revista Criterios #33, La Habana 2002 p.8)

Para ser apocalípticos e integrados como dice Humberto Eco, todos estos asuntos sobrevienen con grandes desafíos que convocan a lanzar sentidos, a entrechocar, a invertir, conviviendo en perdurable arreglo con los inconvenientes de la vida contemporánea. Todos los peligros y azares existen, están ahí, y ya no se podrá exiliarse, aunque la alienación tampoco es una película de ciencia ficción.

En última instancia, el tratar de entender los reajustes, las complicidades y perspectivas lleva a gestos operatorios que podrían situar como dominantes culturales, más allá de la especificación concreta de algunos momentos, situaciones y circunstancias. En definitiva, el arte es ante todo un excepcionalidad y posibilidad de trascendencia, sin embargo forman parte de las producciones simbólicas contemporáneas, según Hal Foster. (Foster, 2006)

2.1.2 MICRO ENTORNO: LATINOAMÉRICA Y HONDURAS EN EL ARTE

Cuando se hablan de proyectos independientes y futuros necesarios, las revisiones y las reescrituras son asuntos cada vez más recurrentes en el espacio latinoamericano, incluyendo por supuesto las regiones caribeñas y centroamericanas. En estos años, después de tantos siglos, después de tantas historias negadas y silenciadas, el ámbito cultural nuestro persiste en los reajustes y en los reacomodos, bajo el acecho de dificultades y seducciones políticas. (Merlo)

Si se asumiera que lo latinoamericano es sumamente licito en términos de estrategia (cultural, artística, política, económica y de pensamiento), de interrelaciones profundas, de multiplicidades que convergen, de frentes de resistencia compartidos. Esto es vital para construir nuevas alternativas y esencias de nuestras regiones.



Figura 6 Ticio Escobar en entrevista de la

Fuente: FERIA ARCO2016

Por esto mismo, se puede decir que el arte latinoamericano es ajeno a las etiquetas fijas y cerradas. Se percibe hoy, no como un conjunto compacto ni excluyente, sino como complicidades, pluralidades y movilidades. Ticio Escobar apunta que hoy se puede comprender

como enredo promiscuo de formas ajenas y propias, tradicionales y modernas, cultas y populares. Es libre en sus selecciones, es canibal de sí mismo y de lo demás, es diversidad y unidad, es seriedad y es mascara. (Escobar, 2005)

En un trabajo incluido en el catálogo de la 5ta Bienal de La Habana, Nestor Garcia Canclini, luego de buscar las conexiones entre la obra de artistas como Tarsil, Berni, Niemeyer, Torres Garcia, Rivera, señaló lucidamente: La mejor manera de ser un artista latinoamericano es participar en la formación de un imaginario que nos proyecte hacia síntesis nuevas. (García, 1998)

Sirva de ejemplo ilustrativo algo que también ha estado ocurriendo con el cine: se sabe que el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de inicios de la segunda mitad del siglo XX se había determinado como una apremiante e intensa indagación de las problemáticas de la realidad y de las memorias, desde maneras heroicas, agudas y contestarías. Hoy al cine nuestro, en circunstancias distintas y aunque se sigue debiendo a ese profundo espíritu crítico y de autor reconocimiento existencial, ya no le sale solamente la idea, el desgarramiento, por tanto son temas de siempre pero con diferentes procedimientos. En estos conviven filmes tan diversos como Amores Perros, Kamchatka, Ciudad de Dios, Historias Mínimas, Suite Habana, etc, según Mora. (Mora, 2016)

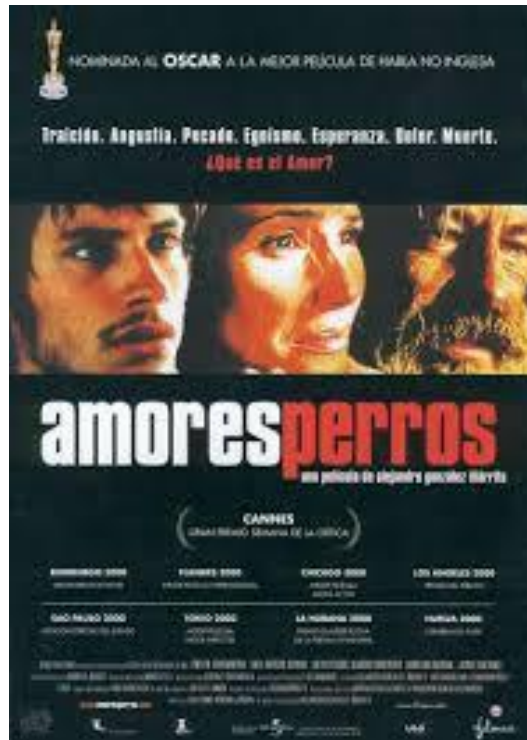


Figura 7 Caratula de Película Amores Perros

2.1.3 ANÁLISIS INTERNO: ARTE NO DOCUMENTADO EN HONDURAS

Si se busca diseccionar el panorama artístico hondureño, sus problemas y virtudes, se tendrá que empezar apuntando en la agenda un amplio número de cuestiones, algunas viejas y otras más recientes.

Necesariamente, se comienza alertándose que es muy complicado escribir desde afuera, cuando la investigación se hace fuera de medio del arte hondureño por lo que existen ciertas limitaciones documentadas y algunas tienen que ser adivinadas o participes de debates cotidianos. (Avila)

Ciertamente, el cambio de siglo sorprendió al arte hondureño en plena faceta de renovaciones y dinamismos. Al parecer algunos han infundido más los ánimos que a otros. Algunos han sabido lidiar con estos desafíos sin necesariamente sentirse preparados y hay quienes por conservadurismo o recelo no han visto con buenos ojos la cantidad de aperturas en el medio. Lo cierto es que todavía hay mucho por hacer y esclarecer. Por eso se piensa que las maneras de facilitar el dialogo y las comprensiones es a través de la empatía y colaboración. (Memoli, 2014)

Esto ocurre en un momento en que los espacios culturales están cambiando y estos mismos aires de transformación y visibilidad en menor medida han ayudado a Latinoamérica a entusiasmar a sus artistas.

Los últimos 30 años del siglo pasado también serían testigos de diferentes hechos de gran relevancia para nuestros países. Con ellos se comienza a reactivar circuitos regionales de arte y confrontación en búsqueda de dinamismo y enriquecer metodologías operatorias. Con esto surge la Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan, la de La Habana, La Pintura del Caribe y Centroamérica, el Istmo Centroamericano, la Ortiz Guardián de Nicaragua y las Artes Visuales de Honduras. De estas determinadas exposiciones y proyectos que muestran en gran medida las aperturas de oportunidades artísticas que han estado sucediendo. (Avila)

En estos procesos de renovación y sintonía, también actúan de cierta manera, las inversiones que se han mencionado anteriormente: los reajustes y cuestionamientos del centro, periferia, lo subalterno, lo cultural, local y global son variables que muchos anotan como aperturas de la lógica postmoderna y cierre de lo moderno. Pero lo cierto es que cuando es demasiado complejo y delicado, el arte actual ha estado oscilando entre posiciones heredadas por las ideas vanguardistas del siglo anterior: lo de aquí y lo de allá, lo de adentro y lo de afuera, lo mío y lo ajeno.

Honduras hasta hace poco menos de 20 años había sido percibida en cuanto a artes visuales, bajo los argumentos de zona de baja intensidad e incluso zona de silencio. Las referencias que se podrían encontrar tienen que ver más con la opinión individual que movimientos o escuelas de arte.

No obstante, los puntos de giro que han estado ocurriendo hasta ahora hacen insostenible hoy aquella invisibilidad y silencio por la que se había definido.

Cuando casi se inauguraba el tercer milenio, en Honduras las prácticas simbólicas se habían propuesto de una vez por todas ampliar el campo de posibilidades expresivas y los canales de inserción y de proyección. Así es que se van observando nuevas propuestas y nuevos afanes estratégicos. Algunos antecedentes y los últimos años del siglo sería lógicamente para bien y para mal alguna manera la pauta de una nueva generación. (García, 1998)

Retomando el punto necesario de las Historias, Leonardo Gonzales analiza que ya no se entiende la historia como simples sucesiones, ni como línea progresiva hacia el infinito. Hoy en el entorno de los estudios culturales, las teorías y del pensamiento se apuesta por la construcción de microhistorias de aquellos pequeños universos que han sido excluidos y que han existido al margen de las narraciones oficiales. Aquí tendrán que concurrir al multidisciplinario y distinto análisis. Estas búsquedas de lo transversal o lo olvidado en el camino vienen a completar relaciones, accidentes y puntos del mapa. Pero además esto significa desenterrar los capítulos de las derrotas, escribir nuevamente los procesos de la historia, significa proponer nuevas versiones de la identidad y descomponer la construcción de alternativas. (Gonzales, 2016)

En el caso hondureño, definitivamente hay mucha investigación por hacer y mucha literatura e ideas por escribir. Habría que recomponer una historia de las artes visuales que parte del legado maya de Copan, que exija reconstruir el periodo colonial y sobre todo el siglo XX, ese que no es más inmediato y urgente. Lo difícil de jurídica sería el pensamiento de la sociedad en los tiempos mencionados para poder hacer una investigación desligada del pensamiento pos moderno y así poder claramente clasificar según el tiempo y resultado. Habrá que colocar las cosas en su justo lugar, en sus complejos entornos, sus horizontes, expectativas e ideales de la cultura propia.

Se buscaría más en abundar en los aportes de Pablo Zelaya Sierra, Ricardo Aguilar, Luis Hernán Padilla, Felipe Burchard, Armando Lara, Virgilio Guardiola, Aníbal Cruz entre otros obligados en el itinerario. (Mujeres en las Artes, 2014)

Pero, importante esta sistematizar los polémicos momentos que vienen dando la representación del arte. Ya que si no existe una documentación fundamentada existen arduas controversias sobre las sintonías del postmoderno con su liga pasada en el arte hondureño. Pero hay que tener presente que los postmoderno es cualidad paradójica que está sujeta a criterios contradictorios y relativizaciones.



Figura 8 La muchacha del huacal.

Fuente: Pintura de Pablo Zelaya

2.1.4 RUTA DE RENOVACIONES: CAMBIOS GENERACIONALES

Llegados a este punto, ¿Cómo se podría trazar y sistematizar el registro del arte ahora mismo en Honduras? ¿Cuáles son sus invariantes? ¿Qué los une y que los separa del arte anterior? Al final de hoy el propio arte es puro proceso.

La pregunta de quienes son los que insisten en una ruta renovaciones puede ser respondida con artistas muy jóvenes, recientes en las artes visuales. Se han entrelazado con la generación del siglo actual como ser Regina Aguilar, Xenia Mejía, Ezequiel Padilla, Santos Arzú Quioto, Cesar Manzanares entre otros. (Merlo)



Figura 9 Exposición de Ezequiel Padilla (2015)

Fuente: Museo para la Identidad Nacional de Honduras

En los mencionados anteriormente, ellos ya estaban en nociones muy valiosas para el milenio. Se sospechan ya los desmontajes de estructuras tradicionales, bajo variaciones temáticas y morfológicas, os desplazamientos en función del arte, el concepto, la vocación y la experimentación. Se considera y esto es opinión del documento en que ahí están implementadas grandes reglas para continuar la partida del arte a partir de los 90s ya que es lo más documentado y preciso de una sistematización de ideas. (Memoli, 2014)

Es preferible pensar que estos últimos tiempos en Honduras han sido tiempos de inversiones y de reacomodos, de actividades cada vez más intensas para los procesos creativos, de perspectivas menos tradicionales en el arte y que se ha tenido que recuperar mucho tiempo perdido. En algunos elementos el arte se puede observar como una restauración, en otras formas

como rupturas y en otras como prolongaciones de campos densos que llevan a la amplitud de nuevas derivaciones. (Bermudez, 2011)

Si se percibe un cierto problema generacional tampoco se estaría muy errado. Ciertamente, hay una generación emergente que tiene muchas cosas a favor y otras en contra, están movilizandolos modelos, fuerzas, emprendiendo batallas y otros elementos. Este cambio de generación lleva a la experimentación y la actualización de propuestas para poder tener un tejido cultural contemporáneo. Además reclaman espacios de colocación y legitimización del arte para poder ser expuestos sus pensamientos. Estos reclamos no serán tan positivos en el caso de que no exista una curaduría que fundamente una obra.

Con estas aproximaciones al arte hondureño, se ha tratado de situar coordenadas de análisis para una mejor comprensión. La intención sobre todo está en focalizar la dinámica en finales del siglo XX y al inicio de este por lo que hay mucho por escribir y en el que se conoce el afán de especialistas como Ramon Caballero y Carlos Lanza. (Mejía, 2016)

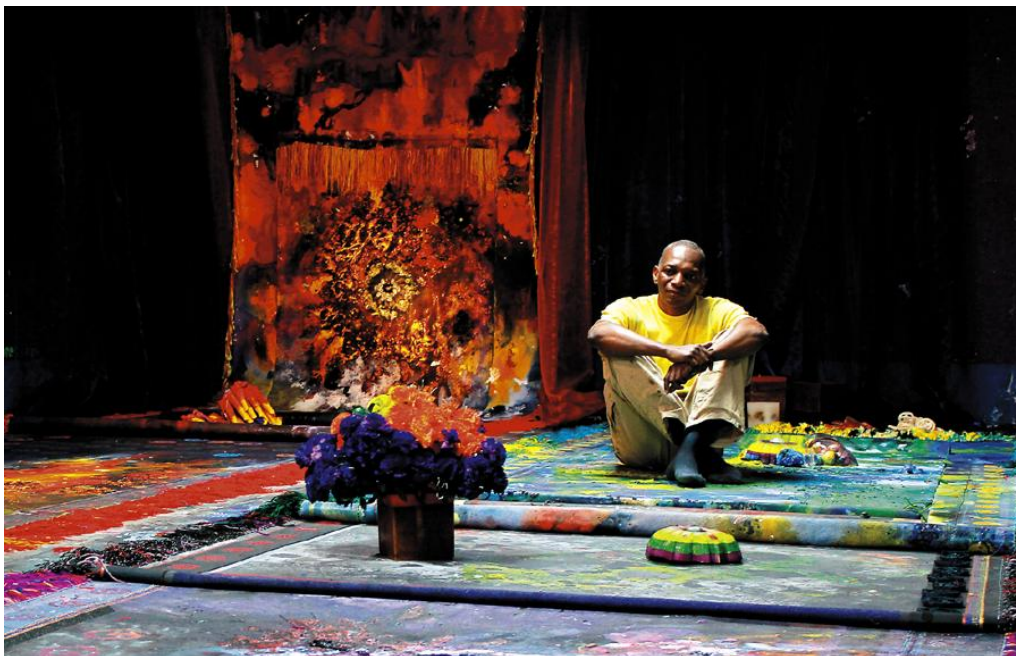


Figura 10 Pintor hondureño Santos Arzú.

Fuente: GIZ

2.1.5 LOS ARTISTAS DEL 2000 EN HONDURAS

Como se apuntaba anteriormente, los artistas del 2000 como Adan Vallecillo, Cesar Manzanares, Alex Galo, Gabriel Galeano, Jorge Oqueli, Lester Rodríguez, Leonardo Gonzales, Celeste Ponce, Nahúm Flores, entre otros se han sumado en arduos cuestionamientos que buscan reformular las relaciones de inserción y presencia del arte en los espacios de lo contingente, de la vida. Posiblemente ellos desconfíen de la pervivencia de la autonomía del arte.

José Luis Brea brinda cualidades que parecen oportunas referir: (...) no existen obras de arte. Existe un trabajo u unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural que juegan papeles específicos en la relación con los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión publica de ciertos efectos circulatorios: efectos de significados, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos (...) Lo esencial no es la forma o la apariencia que adquieren en un instante dado, sino el campo de intensidades, o sea, el diferencial de potenciales que se efectúan (...) es operador que se inserta con eficiencia en algún sistema dado. Pero tampoco conviene hacer mitología al respecto. Se mueve más como presencia que representación. (Brea, José Luis: Redefiniciones de las prácticas artísticas Revista: Arte Cubano#1, La Habana 2001. P.56-61)

Por esto podremos decir que es más un meditar la realidad, que un registrarla Estas indagaciones son rituales de lo cotidiano, coordinadas fundamentales de la actuación y enunciación del emprendimiento.

Se podrá aventurarse en decir que la postura se contradice y que solo hay ligeras inversiones y otras direcciones de discernimiento. De hecho el artista más reciente en Honduras insiste en ese afán de irse progresivamente apegando a su realidad y a sus circunstancias.

De todas formas el rol del artista, concretamente el artista hondureño de hoy, tiene que implicarse en un complejo tejido sociocultural, y tiene que debatirse como ya decíamos entre deudas con el pasado y saltos hacia el futuro. La habilidad interpretativa de estas problemáticas y el lugar del entorno contemporáneo. Hay ciertos comportamientos que acusan lo participativo, lo

constructivo, muy parecido a las ideas vanguardistas pero en distintos contextos ideológicos, políticos y económicos. (Mejía, 2016)

Las dimensiones de lo antropológico y sociológico se han venido emplazando como hilos conductores de trayectorias semánticas. Específicamente, en las reflexiones sobre lo visual y los procedimientos expresivos. En estos desbordan dimensiones convencionales de pintura y escultura.

Así que los artistas han logrado elaborar altos registros discursivos conquistando espacios, ambientes y los propios materiales. Utilizan galerías, calles, espacios de impacto e intervención para poder fundamentar una obra.

Ahora que se ha venido privilegiando los montajes, instalaciones, performances en el que facilitan las posibilidades simbólicas y objetuales, las instituciones se han inclinado en lo experimental e interdisciplinario. Es decir, que se trata de influencias, re combinaciones, revisiones y estéticas determinadas. (Mujeres en las Artes, 2014)



Figura 11 Barquitos de Combate, Lester Rodríguez (2009)

Fuente: EAT

Otro elemento revelador de estos procesos son las variaciones en el tratamiento de los objetos, que serán centro de muchas experiencias creativas, pues en la gran mayoría de los casos los artistas están enfrascados en revelar la naturaleza de las cosas, llevarlas hasta las últimas consecuencias y potencializar sus significados simbólicos.

Con esto se refiere a que se trata de utilizar ideológicas e instrumentos que representen de maneras sutilmente violentas las posibilidades expresivas y contenedoras de cuestionamientos personales.

El registro se ha ido ampliando progresivamente y como se dice, hay u una fuerte inclinación al contexto, al discurso y la plática de problemas de sociedad de consumo, tecnologías y memoria colectiva o personal, la militarización y los mecanismo de seguridad y vigilancia.

2000 barcos de combate, de Lester Rodríguez es una obra que estuvo presente junto a Lazarillos y Cacerolita de Adán Vallecillo en la 10 Bienal de la Habana celebrada en 2009. Se trata de ingenuos barcos de papel que se desplazan y se mueven en el espacio expositivo. Plantea el viaje ciego hacia los sentidos necesarios de la paz.

Si se explora otras creaciones como Normandía y Century de Darwin Andino, Campo de Frijoles de Leonardo Gonzales, Jugando a la vida de Jacob Gradiz, se han ido situando en el transcurso de apartados y expresiones artísticas. (Rodriguez, 2014)

Aunque hay que recordad que existe la posibilidad de que el panorama actual de las artes pueden convivir en diversos compartimientos artísticos sin negarse unos a otros, luego no se trata simplemente de ir invalidando este o aquel procedimiento estético. De todas maneras, los jóvenes artistas van incorporando de manera creciente una variedad de posibilidades y medios para conocer la temática social.

Está claro que siguen siendo más los desafíos que las cancelaciones, y el arte hondureño esta sencillamente en una fase de intensa creación y crecimiento.

2.2 TEORÍA DE SUSTENTO

En referencia a teorías de sustento para este documento. Se utilizarán tres teorías de disciplinas completamente diferentes en el campo del conocimiento: Arte, Psicología y Arquitectura. Con estos tres pilares de la formación se busca indagar en la relación que existe entre el espacio en el que se habita, con la personalidad, característica de su población y como expresan sus disconformidades o conformidades respecto a su ciudad de procedencia. Con esto se abordarán temas de la psicología social como el desempleo, el gobierno, la educación, la salud, etc.

2.2.1 TEORÍA DE LA EXPRESIÓN ARTISTICA DE GOMBRICH

Sir Ernst H. Gombrich (1909-2001) fue un importante historiador de arte británico, de origen austriaco. Provenía de una familia de tradición judía, pero él se consideraba agnóstico y anti totalitario, definiciones que le hicieron ser acusado de anti alemán.

Estudió Historia del Arte en la Universidad de Viena para más tarde trabajar como profesor en importantes universidades como la de Oxford, Cambridge y Harvard.

Cuenta con numerosas publicaciones, las más importantes:

Historia del Arte en 1950, que ya tiene 16 ediciones y está traducida a más de 20 idiomas.

Arte e Ilusión en 1960, considerada por los críticos la más influyente y de más envergadura.

Meditaciones sobre un caballo de juguete en 1963.

El sentido del Orden en 1979.

Imagen y Ojo en 1981.

Cuando se habla de expresión se piensan en soluciones audiovisuales de emoción, una delimitación del arte aplicado a la atención del artista, filósofo, crítico del arte, etc. En el que se busca una definición científica. Sin embargo, Gombrich habla de tres teorías de arte y emoción en Occidente.

Para crear un preámbulo de la teoría es necesario saber la diferencia entre SINTOMA-SEÑAL Y SIMBOLO.

Síntoma: manifestación de un estado de ánimo.

Señal: capacidad de despertar una emoción.

Símbolo: es una señal reconocida. (Ruskin, 1988)

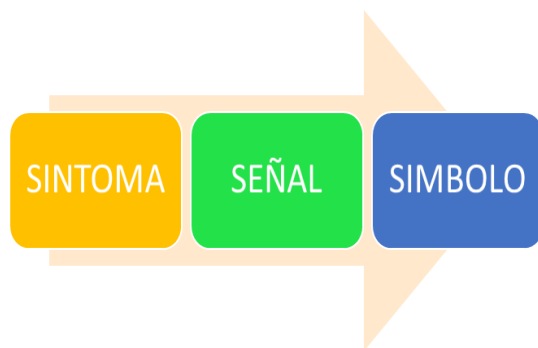


Figura 12 Importantes Conceptos de la Teoría de Gombrich

2.2.2 TEORÍA DE LA EXPRESIVIDAD ARTÍSTICA EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA.

Dicha teoría toma la expresión artística como señal, ya que ésta jugó los papeles más importantes en las primeras discusiones artísticas.

Se descubre que las emociones humanas pueden ser motivadas desde tiempos muy lejanos, poniendo como ejemplo, la nana que la madre le canta al hijo para que éste se duerma, no para dormir ella.

Las sustancias causan emociones, como la bebida.

El mayor exponente de esta teoría sería Platón con su Diálogo sobre la música y las emociones, o Aristóteles con la purificación de la catarsis como las pasiones en el arte dramático.

En esta primera teoría, lo importante es la efectividad y no los sentimientos personales del artista, hechizas al espectador, con señales que realizas conscientemente para impactarlo pero en ningún momento el artista tiene porque haberse sentido así. (Montes, 2001)

2.2.3 TEORÍA DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN EL RENACIMIENTO.

Toma la expresión artística como símbolo, no abandona la anterior pero ahora lo importante es la capacidad del arte en retratar/reflejar emociones.

Importantes exponentes sobre ésta teoría sería DaVinci con el Tratado de Pintura, donde establece que un buen pintor tiene que saber retratar dos cosas: el hombre y su mente. La primera es sencilla, la segunda muy complicada, ya que a la mente solo se llega mediante signos externos. Da Vinci, confiaba en que si la pintura representaba terror, la mente humana se conmovería igual que si estuviese en esa situación. (DaVinci)

El poeta ahora estudiaba el corazón y cuanto más se apréciase el dolor a su representación más conmovería, poniendo el claro ejemplo de Hamlet de Shakespeare.

En música, era la ópera la que representaba el estado de ánimo.

El arte era artificio, lo importante de éste era representar síntomas de dolor. Contemplar el corazón desnudo y su la emoción convencía, se olvida la trama.

El arte era, por tanto, un espejo que la naturaleza sostiene. El artista no tiene por qué sentir lo que recrea pero lo estudia y lo plasma con perfección. La experiencia es real, pero no el sentimiento. (Montes, 2001)

2.2.4 TEORÍA DE LA EXPRESIÓN EN EL ROMANTICISMO.

Toma la expresión artística como síntoma, es la necesidad de sinceridad, de emociones genuinas.

Abrams establece la metáfora de El espejo y la lámpara, el espejo lo usa el artista para observar, asimilar y reproducir con gran nitidez, la lámpara es el artista, que debe iluminar el mundo y cuanto más brille, más revela. (Abrams, 1977)

El artista entonces, expresa sus sentimientos de forma espontánea sin mediar. Desahoga su corazón con sinceridad, pureza y transparencia.

Es dicha teoría la más conocida y actualmente todavía se concibe el arte a través de ella, a pesar de que otras las desbanquen.

En dicha teoría se le da más importancia, por tanto, al carácter del artista que a su obra, por lo que se comercializa con la persona y es ésta el antecedente del Mercado del Arte actual, el mercado del nombre, del artista como producto.

Existe una mente colectiva, el arte está al servicio del romanticismo.

Según Gombrich, dichas teorías no implican casi nada, decide establecer su propia teoría.

2.2.5 TEORÍA CENTRÍPETA DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA.

No contradice las anteriores, pero ve clara la necesidad de ampliarlas. Existe en el arte un emisor y un receptor, pero entre ambos hay un código, dicho código se refiere a la cultura de las personas, a como se recibe el significado. Por ejemplo, un toque de trompeta en la antigüedad produciría agresividad, en el renacimiento se entendería como espíritu marcial y en el romanticismo un triunfo.

Y no se puede olvidar la cultura, el lenguaje de los medios a la hora de analizar el arte, por lo que se actúa el terreno. No se puede olvidar la importancia en el arte de TRADICIÓN, MEDIO ARTÍSTICO Y LENGUAJE.

El principal problema de ésta teoría, que es una verdad es que al poner en conocimiento el código, el autor pierde pureza porque recibe influencias. Ya no fluye solo, sino que pasa a formar parte de una sociedad

Para Gombrich, las fórmulas no son necesariamente vacías, sino que son un vehículo indispensable para la articulación del sentimiento y su manifestación exterior. El pésame: las palabras graves y dolidas, el rostro compungido, es un modo de dar salida a la compasión, son la fórmula para expresarla. Y según acabo de decir, el pésame es, antes que eso, la fórmula para advertir cuáles han de ser los sentimientos que han de embargarnos en una situación así. Y falta añadir: las fórmulas son también un medio para suscitar en nosotros esos sentimientos.

Las fórmulas expresivas, las convenciones artísticas son capaces de imbuir en nosotros sentimientos; no hay contradicción entre el sentimiento y la fórmula, sino más bien una constante y eficaz interacción. Desde este punto de vista, no cabe trazar una distinción tajante entre la expresión genuina, espontánea y natural, y la altamente convencionalizada, entre el síntoma y el símbolo. Precisamente, en el medio expresivo más inmediato al hombre, en el lenguaje de los gestos del rostro y del cuerpo, en la mímica y la pantomímica, se da esta interacción. En psicología esta propiedad ha quedado bajo el nombre de teoría James-Lange .

En general las emociones provocan una alteración somática espontánea; y la aparición de unas determinadas posturas, gestos o rasgos denuncian ese estado: son su síntoma. Así, fruncir el ceño es un síntoma de ira. Pero también es verdad que puede fruncirse el ceño a capricho. La teoría James-Lange postula la unidad entre estados físicos y mentales; fruncir el ceño no requiere enfado: se frunce a voluntad; pero, cuando se hace, provoca una cierta repercusión psíquica. La pasión se manifiesta en sus síntomas, los suscita, pero también hay algo de lo contrario. Es decir, el síntoma del enfado provoca a veces un auténtico enfado. Cuando se desea enfadar se sabe cómo hacerlo; y se es capaz de inducir una auténtica ira utilizando los síntomas exteriores. Bastará crispas los músculos del rostro, elevar la voz y, con un poco de práctica, puede desatarse un furor indómito con todas las garantías de autenticidad, hasta perder por completo el control de

uno mismo. Los niños más pequeños lo saben: saben llorar hasta desgañitarse, abandonándose a una emoción que ellos mismos han querido despertar, no son capaces de dominar, y se ven arrastrados por ella.

Gombrich alude a esta teoría en algunos lugares importantes. Recuerda que el principio que defiende la teoría James-Lange se hace patente de modo especial en algunos animales: en ellos el síntoma y el sentimiento no sólo están relacionados sino que, presumiblemente, son la misma cosa.

2.2.6 TEORÍA DEL CAOS

Caos es hoy la palabra más de moda en la ciencia. Desde las matemáticas a la física, la química o la biología, casi todas las ramas de la ciencia han sido alcanzadas por el auge de la teoría del caos. Es el centro de una serie de desarrollos que, unidos, significan que nuestro conocimiento de la naturaleza se encuentra en la etapa más emocionante desde la revolución científica del primer cuarto del siglo XX. Esa revolución, asociada sobre todo con el nombre de Albert Einstein, dio a luz la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica, las que transformaron y profundizaron radicalmente nuestro conocimiento de la naturaleza. Hay quienes ven la situación actual igualmente revolucionaria por su probable impacto. Los físicos del Siglo XX serán conocidos por la relatividad, la física cuántica y el caos. Esta revolución, como las dos anteriores, requiere que desechemos nuestras estimadas presunciones sobre el mundo que vendrá. ¿Por qué debería ser esto de interés para los socialistas revolucionarios?

En primer lugar, el socialismo se basa en la premisa de que los seres humanos podemos planear y producir en forma racional y colectiva para satisfacer nuestras necesidades. La posibilidad de hacerlo depende crucialmente de nuestra capacidad de controlar y explotar el mundo del que somos parte. A mayor comprensión científica de la naturaleza, mayor potencial para hacerlo. El socialismo trata de cómo alcanzar un mundo libre, pero no uno que flote sobre la naturaleza en la que vivimos y crecemos. La libertad no consiste en el sueño de la independencia de las leyes naturales, argumentaba Engels, sino en el conocimiento de estas leyes y en la posibilidad que nos da para llevarlas sistemáticamente hacia fines definidos. Un panorama de

algunos de los problemas clave que enfrenta hoy la humanidad debe destacar desde el efecto invernadero al SIDA; la ciencia es crucial para entender estos problemas y solucionarlos.

En segundo lugar, el marxismo es una tentativa de entender el mundo científicamente, con el objeto de cambiarlo. Por tanto, es enemigo de toda superstición, irracionalidad y misticismo, y aliado y partidario del desarrollo de una comprensión racional de todos los aspectos sociales y materiales del mundo.

Los seres humanos y la sociedad que crearon existen y se desarrollan como parte del mundo natural. La ciencia natural por sí sola no puede explicar el funcionamiento de la sociedad humana. Pero cualquier tentativa de entender la sociedad humana que no esté firmemente puesta a tierra por una comprensión científica de la naturaleza, está condenada a fracasar. La tradición marxista ha entendido y ha destacado siempre esto. El mismo Marx simplemente dijo: La ciencia es la base de todo el conocimiento. (Encta.2001)³ Engels enfatizó diciendo: La ciencia es esencial para un concepto de la naturaleza que sea dialéctico y al mismo tiempo materialista. (Encta.2001)⁴

Sin embargo, los marxistas no pueden aceptar sin espíritu crítico todas las ideas desarrolladas por los científicos. En cada etapa de desarrollo de la ciencia moderna, aquellos que están directamente comprometidos con ella realizan avances combinados en el conocimiento de la naturaleza acogiendo otras ideas, especulaciones e interpretaciones. Esto es particularmente cierto en nuevos progresos científicos cuya interpretación es usualmente objeto de intensos debates. Estas discusiones a menudo consisten en analizar y comprobar si una nueva teoría realmente encaja en los hechos materiales. Pero este debate también en parte refleja ideas de un gran sector de la sociedad. La ciencia no se da aislada del resto de la sociedad. Las ideas, filosofías y prejuicios de la sociedad impregnan el pensamiento de los científicos.

Igualmente, los filósofos y los políticos, los ideólogos y los intelectuales siempre han dibujado sus ideas científicas para justificar y dar pie a sus opiniones. Los progresos científicos se han utilizado en ocasiones para alentar el advenimiento de nociones irracionales, idealistas y reaccionarias. La teoría de la evolución de Darwin, un paso adelante revolucionario para la ciencia, ha sido, y sigue siendo, ultrajada por toda clase de reaccionarios. La teoría del caos ha

sufrido un abuso similar. Cuando Guillermo Rees-Mogg, tory (conservador) divulgador del espectro reaccionario y ex redactor del Times, Denis Healey, ex diputado y líder del partido Labour (de los trabajadores) y la revista Marxism Today del Partido Comunista se unieron para citar avances de la ciencia moderna dando prueba de que una sociedad racionalmente planeada es imposible, fue hora de que los socialistas revolucionarios tomaran nota. (Encta.2001)5

La teoría del caos se ha popularizado más con el ejemplo de lo que se llamó efecto mariposa. Este generalmente se presenta como sigue: nuevos progresos en experimentos científicos demuestran que el clima es tan sensible a variaciones minúsculas que el débil golpe de las alas de una mariposa puede ser la causa de un huracán a miles de millas de distancia. (Encta.2001)7

Algunos sacan conclusiones simples y directas de tales ejemplos: Las ‘leyes inexorables de la física’, sobre las que -por ejemplo- Marx intentó modelar sus leyes de la historia, nunca estuvieron realmente allí. Si Newton no pudo predecir el comportamiento de tres bolas, podría Marx predecir el de tres personas? Esa es la opinión de un importante matemático involucrado en el desarrollo la teoría del caos. (Encta.2001)10

La teoría del caos ha sido de interés para los apologistas del sistema existente y para algunos izquierdistas desorientados por el colapso del estalinismo. Para los defensores del status quo, el caos (en el sentido común de la palabra) de la economía mundial capitalista puede resultar embarazoso. Una justificación aparentemente científica para el caos, que no prueba nada, es posible reconfortante y conveniente. Por otro lado, alguien que por años haya visto el estado capitalista del régimen estalinista como socialista, y se sorprende de la velocidad con que esos regímenes colapsaron, se vuelca a la teoría del caos para encubrir y justificar su confusión, poniendo las cosas en el campo de la anarquía y el caos de mercado. (Encta.2001)11

De Newton al Demonio de Laplace

El punto de partida debe ser la revolución científica de los siglos XVI y XVII asociados a Copérnico, a Brame, a Kepler y a Galileo, los que alcanzaron su culminación con el trabajo del

científico inglés Isaac Newton. Las leyes de movimiento y gravedad de Newton, y la visión del mundo que trajeron aparejada, dieron desde entonces forma a la ciencia (Encta.2001)15.

Las ideas newtonianas no vinieron del aire, ni salieron providencialmente de su cabeza como resultado de una manzana que cayó sobre ella. Newton fue un genio científico, pero también un producto de la sociedad en que vivía. Los problemas en que pensó y en los que trabajó provenían de una sociedad con una burguesía que expandía su riqueza y su poder, y estaba en proceso de transformación en cuanto a la manera de interactuar con la naturaleza (Encta.2001)16. El manejo que la burguesía hacía para ampliar la producción y el mercado significaba que tenía interés en entender, controlar y explotar el mundo natural.

El trabajo de Newton y sus posteriores desarrollos condujeron a una serie de importantes avances en el conocimiento de la naturaleza, sin precedentes en la historia. El movimiento de la caída de los cuerpos, de proyectiles, de la Luna y las mareas, podían ahora ser predecibles, al igual que el movimiento de cada cuerpo en el Sistema Solar y luego más allá. Planetas nuevos (Urano, Neptuno y Plutón) fueron descubiertos cuando los astrónomos dirigieron sus telescopios donde las leyes de Newton predecían que un planeta debía seguir el movimiento de los planetas por entonces conocidos. Parecía que nada podía estar más allá de la capacidad humana de entender y predecir. Su trabajo representó la culminación de una serie de avances y fue decisivo para la comprensión humana de la naturaleza. Aunque las leyes de Newton ahora han sido superadas por otras que requieren un cambio fundamental en nuestra comprensión de la naturaleza, son, sin embargo, válidas para una amplia variedad de situaciones y constituyen un gran paso adelante.

Los logros impresionantes de la ciencia newtoniana tuvieron un profundo impacto en todos los aspectos de la sociedad. Otras ciencias tomaron la mecánica newtoniana como modelo a alcanzar, y particularmente las leyes universales para explicar una amplia gama de fenómenos aparentemente dispares. La filosofía, la música, el arte y la política también se apoyaron en la ciencia newtoniana. El trabajo de pensadores influyentes como Locke y Kant también sacó mucho de ella. El Iluminismo del Siglo XVIII, que desempeñó posteriormente un papel crucial en el desarrollo de la ciencia y en el proceso que culminó en la revolución francesa, estuvo inspirado

en gran parte por la idea, probada gloriosamente por la ciencia newtoniana, de que el mundo era inteligible a la razón humana.

Después de la muerte del Newton, durante un siglo aproximadamente, sus teorías fueron desarrolladas y refinadas aún más por figuras tales como Fermat, Maupertius, Euler, Lagrange y Hamilton. Este proceso culminó con el trabajo del científico francés Pierre Laplace a comienzos del siglo 19. Avanzando sobre el trabajo realizado en el siglo anterior, resolvió un número de problemas matemáticos clave de la teoría de Newton y efectivamente sacó a Dios de escena. No tengo ninguna necesidad de esa hipótesis, se dice que fue la contestación de Laplace a Napoleón, que le había preguntado sobre el lugar del dios en su teoría (Encta.2001)21.

Laplace llevó la ciencia newtoniana a su conclusión extrema y lógica. Se pensaba que las leyes de Newton eran universales, deterministas y reversibles en tiempo. ¿Qué significa esto? Universal es aplicable a todas las partículas de la materia en el universo. Si es así, las leyes nos dicen que el movimiento de cada partícula está enteramente determinado por las condiciones iniciales y por las fuerzas que provocan otras partículas. Esto implica que todo lo que sucede en el universo, desde el movimiento más pequeño de la partícula más pequeña, debe encajar hasta en el menor detalle.

La dinámica del desarrollo científico

Queda claro por los ejemplos citados que hubo series completas de importantes desarrollos científicos desde la revolución científica de Newton.

A medida que nuevos fenómenos fueron objeto de investigación científica, nuevas leyes fueron descubiertas. Éstas han estado a menudo en aparente contradicción con las leyes ya establecidas. Algunas veces los problemas fueron resueltos por medio de nuevos progresos que unifican y reconcilian leyes aparentemente contradictorias, alcanzando así un conocimiento más profundo de la naturaleza.

Por ejemplo, durante siglos se debatió sobre la naturaleza de la luz. Newton dijo que se podía explicar cómo una serie de partículas. Más tarde, en 1802, los experimentos de Thomas

Young demostraron que la luz también se comporta como una onda. El problema fue resuelto recién con el desarrollo de la mecánica cuántica, en el siglo XX.

También una impresionante variedad de leyes y fenómenos aparentemente distintos de la mecánica, el calor, la electricidad y la química fueron unificados por el desarrollo de la idea de energía y la ley de conservación de la energía, a mediados del siglo XIX. O también las leyes de electromagnetismo desarrolladas por Maxwell a mediados del último siglo eran incompatibles con la dinámica de Newton. Fue la exitosa resolución de esta contradicción lo que dio nacimiento a la teoría de la relatividad de Einstein, a comienzos del siglo XX.

Sin embargo, las contradicciones no han sido siempre resueltas con éxito, e incluso donde se hizo, pronto se presentaron otras nuevas. Por ejemplo, los pilares gemelos de la física moderna -por un lado la relatividad general, que se ocupa de la estructura a gran escala de la gravedad, espacio, tiempo y materia-, y por otro lado la mecánica cuántica -que se ocupa de la estructura en pequeña escala de la materia y con éxito explica todas las fuerzas básicas de la naturaleza excepto la gravedad- son incompatibles. Se ha trabajado mucho para tratar de solucionar esta contradicción, alcanzando hasta ahora un éxito sólo limitado.

Detrás de ésta dinámica de la ciencia yacen dos procesos fundamentales relacionados entre sí. En primer lugar, en una sociedad capitalista hay una constante propensión a aumentar y ampliar el conocimiento de la naturaleza, aunque es una propensión distorsionada para mantener y aumentar las ganancias a expensas de los competidores. Marx y Engels lo escriben sin rodeos en el Manifiesto Comunista: La burguesía no puede existir sin revolucionar constantemente los instrumentos de producción (Encta.2001)30. Observando lo que ya ha logrado para mediados del siglo XIX, continúan diciendo:

La burguesía, durante su escasa gestión de no más de 100 años, ha creado fuerzas productivas más grandes y colosales que todas las de las generaciones precedentes juntas. Sometimiento de las fuerzas de la naturaleza al hombre -maquinaria, uso de la química en la industria y la agricultura, navegación a vapor, ferrocarriles, telégrafos eléctricos, limpieza de continentes enteros para cultivo, canalización de los ríos... (Encta.2001)31

La tendencia a acumular de la clase dominante se basa, y de hecho también necesita, un permanente accionar para ampliar y mejorar el conocimiento científico de la naturaleza. El que la fuerza impulsora en lo fundamental sea la búsqueda de beneficio, es lo que determina las áreas de investigación y los problemas a plantear, pero no afecta la verdad del desarrollo de la ciencia natural. La ciencia deberá así trabajar para servir al propósito que persigue la clase gobernante (Encta.2001)32. El resultado ha sido un enorme aumento de conocimientos a medida que el capitalismo se expande y transforma el mundo.

Esto no quiere decir que los científicos se pongan a trabajar para maximizar a conciencia las ganancias de sus jefes -aunque en algunos casos esto es indudablemente cierto-. Más bien los problemas que surgen y en los que trabajan están dados y determinados por la sociedad en que viven, una en la que el impulso fundamental está signado por la acumulación en busca de beneficios.

Una característica del desarrollo histórico de la ciencia, y que es importante para comprender la teoría del caos, es la tendencia, bajo el capitalismo, a desmenuzar a la ciencia y encasillarla en compartimentos estrechos y especializados. Hasta cierto punto esto es inevitable, dada la enorme expansión en la gama de fenómenos sujetos a investigación científica de los últimos siglos. También tiene su provecho al permitir el logro de rápidos progresos en áreas específicas.

Esta tendencia a encasillar la ciencia en compartimentos ha aumentado notablemente después de la Segunda Guerra Mundial. La ciencia se ha vuelto cada vez más industrializada, con la mayoría de los científicos trabajando en problemas restringidos y altamente especializados dentro de una gran institución -ya sea una universidad, departamento del gobierno o empresa multinacional- sobre cuyas prioridades tienen poco o ningún control.

Sin embargo, se paga un precio por esto porque es demasiado fácil para los científicos perder completamente de vista la comprensión del todo. Las conexiones y relaciones entre las diversas ramas de la ciencia y el panorama total pueden perderse a través de los ceñidos anteojos de la especialización (Encta.2001)35.

Uno de los aspectos interesantes del desarrollo de la teoría del caos es que en gran parte se ha desarrollado a través de gente libre de esa clase de encasillamientos, a través de científicos que -en forma consciente o no- buscan las conexiones entre las diferentes ramas de la ciencia e intentan entender el cuadro total antes que apenas una porción de él.

2.2.7 TEORÍAS URBANÍSTICAS

El urbanista venezolano Marco Negrón durante una de sus conferencias en 2004 sobre Teorías Urbanas en la Universidad Central de Venezuela, señalaba: Todo lo que conocemos acerca de la ciudad se refiere a ciudades que ya no existen (Negrón, 2004), esto en el contexto de la velocidad con la que las ciudades se desarrollan y el metabolismo de inicio a fin de los procesos de investigación hasta la divulgación, configura toda una tentadora invitación hacia un nuevo abordaje de la ciudad que además contemple los continuos procesos de actualización, particularmente en lo referente a los datos en tiempo real y la disponibilidad de los resultados.

Esto lleva a una pre-conclusión, las líneas teóricas conocidas queda cuestionadas en tanto que los datos generan perspectivas inciertas que en el más de los casos han quedado sobre pasados por la realidad, además de reivindicar una necesaria vertiente empírica a la cual prosigue una posible visión crítica, todo lo cual nos conlleva a unas teorías urbanas emergentes y no concluidas que nos alejan de la exposición o defensa de los modos ortodoxos de construir ciudades. Se conforma así una paradoja en la cual nace una interrogante ¿cómo solucionar problemas urbanos en el aquí y ahora desde modelos teóricos sustentados en realidades y datos extemporáneos sobrepasados en la actualidad? Abocarse al estudio de la ciudad, desde un enfoque urbanístico en el sentido funcional y volumétrico del término es poco riguroso y conduce al manejo sesgado de sus dimensiones físicas, que la ciudad de hoy en virtud de las tendencias y abordajes actuales exige la configuración de un enfoque teórico inter y trans-disciplinario, valga en este punto hacer referencia al argumento de García Canclini, cuando dice: Una lectura de la historia de las teorías urbanas, en este siglo, que tomara en cuenta los cambios ocurridos en las ciudades nos haría verlas como intentos fallidos o insatisfactorios. Más que soluciones o respuestas estabilizadas, hallamos una sucesión de aproximaciones que dejan muchos problemas

irresueltos y tienen serias dificultades para prever las transformaciones y adaptarse a ellas. (García, 1996).

En primer lugar, tendríamos que señalar que la aplicación del enfoque no difiere del modo físico concerniente a una dimensión reductiva del urbanismo, concebido dentro de la orientación de los conocimientos de las funciones de la planificación, el desarrollo, la reforma, las ampliaciones estructurales y espaciales, incluyendo el ordenamiento de los edificios en los espacios de concentración y distribución, etc. En segundo lugar, nos permite establecer distanciamiento del enfoque urbanístico (funcional/volumétrico), en base en las evidencias y realidades de nuestras ciudades de hoy sustentado en lo que establece García Canclini, permitiendo intuir y poner en duda que en algún momento las teorías urbanas proporcionan el conocimiento pertinente y oportuno sobre las ciudades existentes. Hoy en día, intentar construir una teoría de validez sobre el tema de la ciudad puede conducir a una apertura hacia la diversidad y una exclusión del paternalismo intelectual de los ámbitos técnicos y profesionales. Ya que, hasta el momento, no se ha dado respuestas satisfactorias desde estos ámbitos. Sin embargo, las aproximaciones existentes son verosímiles desde el punto de vista de la inmediatez del hacer ciudad y, sin ser satisfactorias, de alguna manera han dado respuesta a las contingencias de la vida urbana.

Urbanización de la población mundial y la ruptura del paternalismo técnico/profesional
Habría que considerar lo que plantea García Cancín en relación a la definición de las teorías urbanas, cuando dice: Pero la suma de todas estas definiciones no se articula fácilmente, no permite acceder a una definición unitaria, satisfactoria, más o menos operacional, para seguir investigando las ciudades. Esta incertidumbre acerca de la definición de lo urbano se vuelve aún más vertiginosa cuando llegamos a las megas ciudades. (García, 1996). Respecto de la tendencia a la conversión de toda la población del mundo en población urbana, desde nuestro enfoque es necesario cuestionar las precisiones demográficas, si bien se evidencia una marcada tendencia hacia la urbanización de la población mundial, la sentencia de conversión de toda la población del mundo en población urbana es cuando menos una apuesta arriesgada y poco rigurosa, al menos en los términos clásicos que se conoce el ámbito urbano. El modo de hacer ciudad desde perspectivas exclusivamente disciplinar o profesionales ha quedado relativamente invalidada.

En la bibliografía revisada, aparece un consenso sobre los nuevos modelos urbanísticos que vienen dados por las experiencias establecidas a partir de los paradigmas y elementos empíricos de ciudades como Barcelona en España y Curitiba en Brasil. Estos casos emblemáticos, sustentan sus desarrollos en profesionales altamente capacitados y en el consenso social, es decir la suma de las visiones de los técnicos y los habitantes. Estas ciudades se sustentan en proceso como los descritos por Marco Negrón: Ambas han sido construidas al margen de cualquier autoritarismo, en el marco de gobiernos locales ejemplarmente democráticos y autónomos, apoyándose en sólidos conocimientos profesionales y en constante sintonía con los ciudadanos (Negrón, 2004). Las mayores dificultades que se han observado para el desarrollo de estas acciones como modelos a imitar han venido marcada por una sistematización que rompa las barreras simultáneas entre técnicos y habitantes. Por un lado la imposibilidad de superar el paternalismo de los técnicos con el cual este componente profesional se ha visto caracterizado en su operatividad y por la contraparte limitaciones de los habitantes para derribar la desconfianza en los técnicos en toma de decisiones así como las problemáticas de participación ciudadana encabezadas por la apatía participativa de los habitantes.

Las variables de las magnitudes urbanas y estancamiento poblacional de las megalópolis. Dos factores claves: la cualidad urbana de la poblacional y las magnitudes poblacionales de urbes, el primero factor implica la tendencia evidente hacia la conversión de toda la población del mundo en población urbana y el segundo el surgimiento de ciudades de tamaños desconocidos. Entonces la pregunta emergente de ello es ¿Por qué ocurre esto, y qué explica esa dinámica sin precedentes? En el tema de la población urbana nuestra fuente principal a nivel estratégico es: United Nations (2006), Department of Economic and Social Affairs, Population Division (World Urbanization Prospects: The 2005 Revision. Working Paper No. ESA/P/WP/200). En este documento se afirma que las principales megaciudades se proyectan hacia un estancamiento de sus poblaciones, ciudades como Tokyo y New York-Newark muestran una baja en el crecimiento poblacional, tendencia ya conocida desde hace algunos años y que al parecer se consolida. De igual modo, se estima que ciudades como Mumbai (Bombay) y Delhi crezcan más rápido que Ciudad de México y Sao Paulo, un evento igualmente esperado y que no causa sorpresa. Lo que parece dar una fuerte señal de alerta al mundo de la urbanística es que mientras esto sucede en las

grandes ciudades, el crecimiento poblacional mundial apunta a incrementarse en las aglomeraciones menores. China, India y los Estados Unidos tenían para el 2005 los mayores números de habitantes urbanos en el mundo. Para ese mismo año, los habitantes urbanos alcanzaron el increíble número de 3.2 millardos de personas, es decir el 49% de la población mundial, el informe United Nations proyectó que la mitad de la población del mundo se haría urbana antes del 2008. Mientras que la tasa del crecimiento anual esperado para el total de la población durante el período del estudio (2005-2030) duplicó lo estimado (1.8% versus casi 1%), produciendo una estimación para el año 2030 de una población urbana de 4.9 millardos de habitantes, cifra que se aproximará a la población urbana en términos relativos en un 60%, valga decir que siempre y cuando las proyecciones no sean superadas por la realidad.

2.3 CONCEPTUALIZACIÓN

2.3.1 VARIABLE 1: ARTE CONTEMPORÁNEO

Según la Escuela de Arte en Madrid, el término arte contemporáneo ha sido utilizado para designar genéricamente el arte y la arquitectura realizados durante el S. XX. El interrogante de los compendios artísticos que se inició en las últimas décadas del S. XIX tuvo una influencia decisiva en la formación de la esencia crítica propia del S XX.

Esta revolución estética no depende de los arbitrios de una generación de artistas, ya que estos no hacen más que traducir las concepciones intelectuales y sociales de un momento histórico. Por tanto, son los cambios filosóficos, científicos y políticos los que exigen del arte una forma diferente de afrontar la realidad. (Artelista WorldWide, 2004)

A finales del S. XIX y principios del S. XX Europa vivía en una situación caracterizada por la inestabilidad social, la rivalidad económica y política entre las distintas naciones, que desemboca en la Primera Guerra Mundial, y una enriquece productividad en el ámbito científico e intelectual. En ello el arte se vio afectado y empezaron a surgir múltiples corrientes que se denominaron ismos, eran las diferentes rupturas con los modelos de belleza dominantes en la época. No todas las tendencias se suceden linealmente en el tiempo, sino que muchas son simultáneas y tienen interrelaciones entre sí. Las vanguardias no se pueden entender intentando establecer un orden cronológico, hasta la II Guerra Mundial tienen lugar las primeras vanguardias

artísticas o históricas, mientras que pasada la guerra aparecen las segundas vanguardias y el postmodernismo.

Dentro de las raíces del arte contemporáneo las encontramos a finales del S. XIX. El Impresionismo y el Postimpresionismo constituyen un punto de partida para las corrientes del S. XX. Dentro de las vanguardias históricas, las más destacadas fueron el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo, el neoplasticismo, el dadaísmo y el surrealismo. Todas tienen una serie de mundos comunes en su ideología, pero no en el estilo.

Existe una razón de conjunto dentro de cada uno de ellos y lo dejan reflejado en sus respectivos expresos. Niegan el pasado y buscan un nuevo lenguaje expresivo basado en una visión diferente de la realidad, a la que ya no imitan, si no interpretan. El deseo de invención los lleva a experimentar con el color, las formas y la composición.

El fauvismo reemplazó la paleta de tonos naturalistas empleada por los impresionistas por un fuerte colorido y un dibujo de trazo muy marcado para crear un mayor énfasis expresivo. George Braque y Henri Matisse fueron algunos de sus integrantes.

Mientras tanto, los expresionistas valoraron los contenidos y las cualidades emocionales, la expresión del propio yo, por ello la composición se hace desgarrada y el color más violento, con contenidos simbólicos. (Rivera, 2008)

El primer grupo expresionista se fundó en Alemania y fue conocido como Die Brücke (El Puente). Destacan Emil Nolde, Ernest Kichner, Kart Schmidt - Rottluft y Erich Heckel. A finales de 1910 se constituyó Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), formado por Kandinsky, Franz Mare y El Lissitsky.

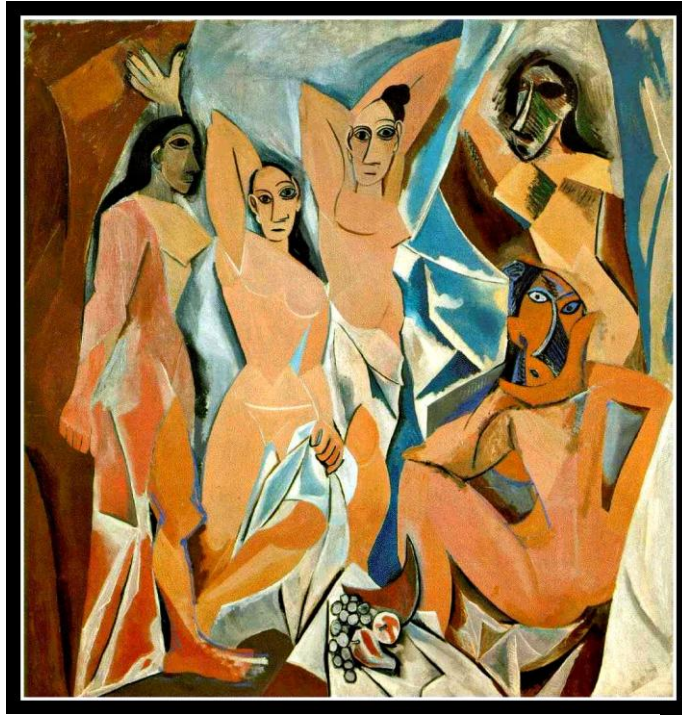


Figura 13 Picasso (Cubismo)

El cubismo enfatiza la superficie plana y la bidimensionalidad del lienzo y propone una forma de perspectiva basada en la composición de los puntos de vista. En una primera fase, denominada cubismo analítico los artistas buscaron la descomposición de las formas en elementos geométricos a partir de la fragmentación de elementos cúbicos y proyecciones planas. En una segunda fase, denominada cubismo sintético, se desarrollaron experiencias con el collage. Se utilizaron materiales como la madera, papeles de periódico, fotografías o plumas se combinaron con pigmentos planos en la composición del cuadro. Las obras son más ornamentales y las presencias figurativas más evidentes.

Robert Delaunay, Picasso, Juan Gris y Frantisek Kupka son destacados exponentes del cubismo pictórico y Pablo Gargallo y Julio González de la escultura cubista en España.

Los artistas del futurismo italiano, especialmente Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Giacomo Balla, trabajaron un estilo que se ha denominado cubismo dinámico porque se interesaron por la representación del movimiento y la velocidad a través de la repetición rítmica de líneas e imágenes. (Biografías de Arte, 1999)

El cubismo también influyó en la aparición. El suizo Paul Klee produjo algunas acuarelas abstractas. Los artistas rusos como Malevich, Rodchenko y Vladímir Tatlin, evolucionaron hacia un arte abstracto construido geoméricamente.

De forma paralela a Rusia, en los Países Bajos se produce un movimiento denominado Neoplasticismo. Sus principios se divulgaron a través de la revista De Stijl, encabezada por Theo van Doesburg y Piet Mondrian. El método de composición de Mondrian parte de la

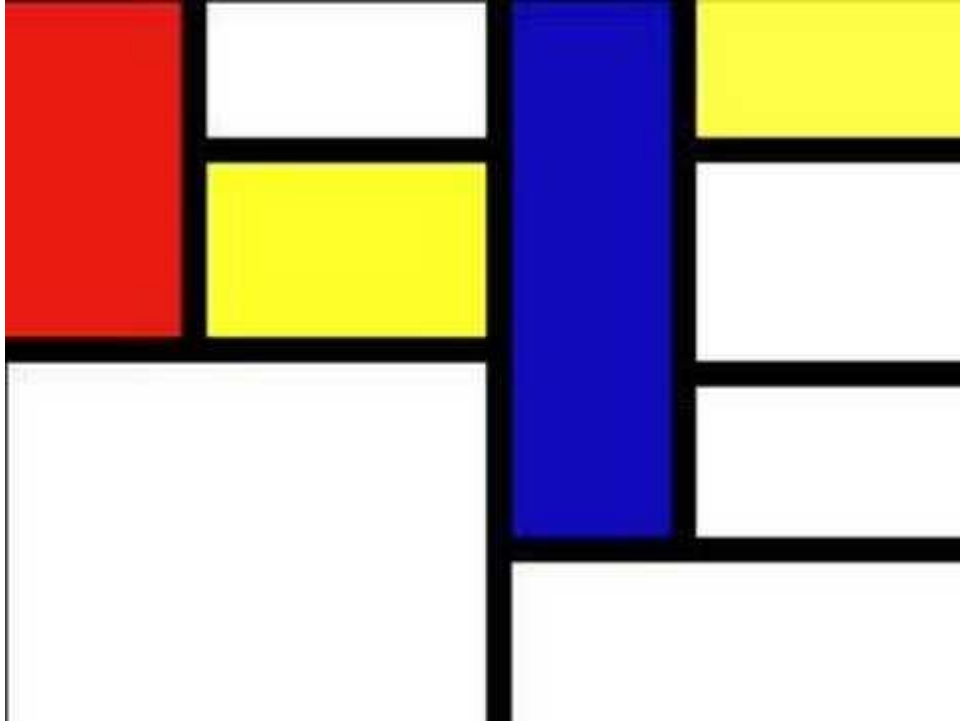


Figura 14 Piet Mondrian (Neoplasticismo)

Utilización de líneas rectas que delimitan rectángulos de colores primarios. Su meta es destacar la bidimensionalidad de la superficie del lienzo con el fin de expresar su ideal basado en la pureza del arte, despojado de lo particular y acorde a las leyes universales del equilibrio. (Biografías de Arte, 1999)

Los surrealistas trataron de ir más allá de la realidad visible asegurando la superioridad del subconsciente y la importancia de los sueños en la creación artística. Trabajaron con un estilo figurativo Marx Ernst, Salvador Dalí, René Magritte y Van Ray, mientras que a la corriente abstracta pertenecieron Jean Arp, André Masson, Yves Tanguy y Joan Miró.

Tras la II Guerra Mundial surgen las segundas vanguardias. La sociedad de consumo y el capitalismo se desarrollan, el coleccionismo se dispara y el arte se convierte en un objeto de especulación. Surge tendencias en contra de estos aspectos, la ironía y el sentido del humor aparecen en el arte con movimientos como el Pop, mientras que por otra parte se exaltan los

materiales de desperdicio de la sociedad de consumo en el Arte Povera o Nuevo Realismo Francés. El Arte Conceptual o Minimal nace con la voluntad de intelectualizar el arte, de llegar directamente al intelecto del espectador y el Expresionismo abstracto de utilizarlo como medio para exteriorizar los sentimientos del artista.

A partir de 1968 se produce un nuevo cambio en la sociedad y esto será plasmado en la Postmodernidad.

(Julio Gonzales, 2005)

Según Burgos, el arte sucede en un tiempo y un espacio específicos, diferentes al tiempo diacrónico y distinto al acontecimiento histórico. Un evento que se separa en el espacio del discurso e irrumpe en la línea del tiempo como en un presente perfecto. Por eso mismo, el arte viene a romper la linealidad del relato histórico y resulta siempre importuno. En este sentido, y a decir de Georges Didi-Huberman, en toda obra de arte hay algo del orden del síntoma. Algo viene a alterar y perturbar la pretendida estabilidad de un discurso, produciendo como efecto un conocimiento. (Burgos, 2009)

Para Alexia Tala, curadora de Chile, el arte contemporáneo es un nuevo territorio donde coexisten diversas disciplinas ya fuera de sus casilleros y donde los límites se hacen cada vez más permeables, donde el espectador no solo es un espectador, sino muchas veces quien activa la obra. Hasta hace pocos años el artista se inspiraba en la belleza o en escenas cotidianas (impresionistas) y en estados de ánimo (expresionismo abstracto), ante los cuales se destacaban las habilidades técnicas del artista. Antiguamente, artistas como Gauguin pintaban escenas de su cotidiano, o como Monet, que pintaba paisajes idílicos en los que se encontraba, logrando capturar lo sublime del paisaje, pero no reflejando las problemáticas de ese lugar ni dando pistas de las problemáticas de su contexto. Eran cuadros muy fuertes en cuanto al virtuosismo del artista; hoy se espera mucho más de un artista y el virtuosismo por sí mismo ha sido prácticamente relegado a la decoración.

Hoy en día, el arte contemporáneo pone al artista en otra posición; el artista no crea su obra solamente con materia, sino que también con ideas estéticas. Es visto como un agente activo capaz de producir un cambio y que muchas veces sostiene una responsabilidad social y algunas veces también educativa. La creación artística que se destaca actualmente es la que de alguna

forma crea conciencia y donde los asuntos de preocupación artística han dado un gran cambio desde la belleza hacia la representación y reflexión de la realidad, en especial en torno a realidades crudas en lo político, social, etcétera. Hoy el artista contemporáneo pasa por largos procesos de investigación previos a la realización de la obra. En este sentido, el artista contemporáneo juega un rol más activo socialmente y se ha ido transformando en un productor y gestor de ideas resueltas plásticamente en la obra de arte. Es más, el papel de la obra de arte, ya no solo se desenvuelve en el objeto/cuadro/escultura, etcétera, ya que en muchas ocasiones se transforma en una instalación efímera, que acontece en un tiempo determinado y que se concreta en una amalgama de relaciones y conexiones que traspasan la frontera de lo netamente objetual. Artistas como Olafur Eliasson con su obra *The weather project* o James Turrell, para quien la luz es tanto el tema como la materia con que realiza sus obras, son artistas que estudian fenómenos de percepción; artistas como estos desarrollan obras que buscan crear y/o recrear sensaciones como experiencias estéticas en el arte contemporáneo. El arte contemporáneo no ha cambiado solo desde la perspectiva del artista, sino también desde la perspectiva del espectador; es una posibilidad para el artista de reflexionar, dar a conocer sus más profundas preocupaciones, ya sean estas de orden íntimo, su relación con el espacio, sus preocupaciones políticas u otras. Y al mismo tiempo, el arte contemporáneo exige que el espectador sea capaz de hacer una lectura distinta apelando a un entendimiento de lo que la obra habla. Ya no solo se espera una respuesta sensible de parte del observador, sino que también se apela a la posibilidad de leer los indicios y conexiones o relaciones que la obra de arte está proponiendo. Se establecen diversas capas de lectura dentro de la obra y se espera que el público pueda dilucidarlas con respecto a su propio contexto.

(Tala, 2002)

Mientras tanto, Elkin Rubiano, dice que resulta difícil responder a la pregunta ¿qué es para usted el arte contemporáneo? Podría responder desde distintas posiciones: ¿qué es para mí el arte contemporáneo como público, como profesor, como amigo de artistas contemporáneos? Con solo mencionar estas tres visiones se debió obligar a tener tres respuestas diferentes, según aquel que muchas veces no comprende, o aquel que interpreta a partir de teorías, o aquel que felicita o aconseja a alguien que cree o milita en las filas del arte contemporáneo.

Rubiano procuró, para no estancarse, transmutar los tres en uno: el que desconfía, el que critica y el que aplaude, simultáneamente. Tal vez nunca como antes resultara tan problemática la pregunta ¿qué es el arte? Tanto así que, se cree, es una pregunta que ni siquiera debería plantearse, quizás porque la misma palabra se ha convertido en una mala palabra, en una palabra tabú, por lo menos entre los propios artistas, si es que así pudiera llamárseles, pues artista es otra de las palabras en el listado prohibicionista. En lugar de arte, prácticas; en lugar de obras, dispositivos; en lugar de artistas, facilitadores de experiencias.



Figura 15 Nombramientos del arte según Rubiano.

Diagramación, Gabriela Zuniga Fu

La prohibición, en parte, se debe a algunas creencias, como aquella según la cual todos pueden ser artistas (moderna y ya vieja añoranza por la unión entre arte y vida). Si esa es la posibilidad (el arte fundido en la vida), la designación desaparece; pero no solo la designación (el artista), sino también su diseño: la obra de arte, según, desde luego, su antigua fiabilidad: pintura, escultura y arquitectura. Ahora poco fiable (el dispositivo) nos hace sospechar sobre su existencia (la práctica) y sobre su propio resultado (la experiencia), que en todo caso puede obtenerse en la calle, en la iglesia o en el cine.

Hasta aquí, en tres ocasiones, se ha asignado la palabra creencia, pues el arte contemporáneo solo es comprendido y digerido por su pequeña comunidad de creyentes, que acude rutinariamente a sus templos sagrados: la galería, la feria, la bienal. Pero acaso la práctica de esta creencia no deba ser ecuménica, tal vez su naturaleza hermética le permite resistirse a la integración del conformismo lógico, pues pretende desajustar la percepción y el sentido, de ahí que muchas veces el arte contemporáneo parezca (o tal vez sea) un sinsentido: sin dirección

histórica o ideológica (a diferencia de las vanguardias) y sin razón de ser, pues realmente nada justifica su existencia, salvo la propia creencia en su práctica.

(Rubiano, 1998)

Una de las definiciones más generalizadas en la historia del arte cuando se habla de arte contemporáneo es referirse al arte que se desarrolla a partir de la década del cincuenta y que se prolonga hasta el día de hoy, de allí la denominación de arte actual que suele usarse como sinónimo de contemporáneo. Por ejemplo, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), fundado en ciudad de México en 2008, sostiene que su colección dedicada al arte actual se inicia en 1952, con lo cual la novedad de lo actual tiene ya 60 años. El problema va más allá de precisar una secuencia cronológica. Con frecuencia se sostiene que el arte contemporáneo es críptico y, si se acepta la validez de ese término, el arte debería ser descifrado por los expertos. Sin embargo, en paralelo se argumenta que la obra debe explicarse por sí misma y que el público tiene la posibilidad de interpretarla, sin que medie la voz del experto para analizarla. De allí que uno de los dilemas que se plantean al hablar de arte contemporáneo sea la apertura a un amplio universo de propuestas que supone una reformulación de qué se entiende por arte.

El público e incluso los expertos que siguen amarrados a la certeza que significaba asociar arte con virtuosismo técnico se hacen la famosa pregunta: ¿esto es arte? Dada la variedad de territorios en los que el arte contemporáneo se mueve, la quiebra de la actitud contemplativa propiciada por el valor casi sagrado de la obra no solo exige otro tipo de mirada, sino que impide intentar definiciones unívocas. El pluralismo gana terreno y se reúnen bajo esa denominación una diversidad de movimientos, grupos, individualidades, para quienes la obra dejó de ser el centro único de interés, adquiriendo especial significación el sentido que encierra la propuesta. Todo ello sin olvidar que el arte es una esfera compleja donde con diversos recursos los artistas proponen una apropiación particular de la realidad, intentando activar la atención dispersa del espectador.

(Pinni, 2001)

Para Ospina, el concepto arte contemporáneo puede ser explicado a partir de su utilidad: es una dupla de palabras que crea, de forma inmediata y mágica, un nicho de mercado.

Además, ser parte de lo contemporáneo soluciona la crisis de identidad que genera la imposibilidad de definirse a partir de una palabra dúctil, amplia y sobre la que jamás habrá consenso como lo es arte. Esto es más que evidente en la práctica de muchos de los bancos que coleccionan arte contemporáneo, una manera de mostrar cómo estas instituciones, tan atentas a las últimas tendencias económicas, también lo están por el arte que se produce en la actualidad. Es así como los que están a la vanguardia del mundo de las cifras crean la ilusión de que también están a la vanguardia de la plástica (poco importa si no lo entienden, si lo que coleccionan es una crítica a los mismos valores que los banqueros encarnan y autoperpetúan, o si la especulación con el arte es solo una exageración de la especulación que se hace en otros mercados).

El concepto arte contemporáneo también ayuda a que cada actor pueda asemejarse por acción o por reacción y definirse como persona: algunos de los que se pensaban modernos, y que pasaron más de la mitad de su vida en el siglo XX, se sentirán excluidos, retrasados y harán todo lo posible por actualizarse; otros, con un sentimiento reaccionario, dirán que todo tiempo pasado fue mejor y que lo hecho bajo esta categoría es solo una suma. Y los contemporáneos, todos aquellos que se agrupan bajo la franquicia del arte contemporáneo, sentirán que han superado a los modernos y que el solo hecho de ser conscientes de esta superación los pone en el camino correcto; el que es contemporáneo sí progresa, va más allá que sus antecesores y, para dar muestra de ese progreso, se inventa categorías —más modernas— que lo hagan ver más contemporáneo dentro de lo contemporáneo: posmodernos, altermodernos, decoloniales, relacionales, queer, intermediales, transpolíticos y un largo etcétera que se genera cada vez que algún nuevo pensador acuñe o rescate un concepto que provea un engrudo teórico pegajoso, un verbo creador que logre darle cohesión a un grupo de actores contemporáneos y al uso que le quieren dar al arte.

Ospina prefirió la palabra arte, a secas, sin adjetivos al lado. Tal vez un artista bruto, pero astuto y loco, o que se hacía el loco a conveniencia, lo dijo mejor. Esto es lo que les recomendaba Salvador Dalí a los artistas jóvenes: No traten de ser contemporáneos: es lo único que no podrán dejar de ser. ¿Qué es arte? Esta es la peor pregunta que se le puede hacer a alguien, solo intente hacerle esa maldad a un profesor en su primer día de clases. Lo primero que trata de hacer cualquier régimen totalitario es definir el arte.

Una de las primeras acciones que hizo el Partido Nacional Socialista cuando llegó al poder en Alemania en 1937 fue señalar qué era arte y qué no lo era: el arte verdadero era el Arte Alemán, y para ello creó un canon y una inmensa construcción museal llamada Casa del Arte. Y al arte falso, lo que no era arte, lo llamó con ironía arte degenerado, y para ello formuló una exposición itinerante, que viajó por todo el país, tuvo una acogida multitudinaria, contó con un catálogo de difusión masiva, y expuso en una curaduría deliberadamente maltrecha las obras de todos esos artistas degenerados, o que retrataban a sujetos degenerados —judíos, putas, maricas, gitanos, feos—, y que no respondían al canon de belleza determinado por la pureza racial. Así las cosas, juegos efímeros, ambiguos y provocadores de lenguaje y de collage (¿Dada?), o de expresión y manierismo (¡Expresionismo!), fueron expuestos como muestras de lo que no era arte. Definido el arte, se definen y eliminan muchas cosas. Si la ambigüedad no se permite, con ella desaparecen el disenso, la ironía, la dualidad.

Al no poder definir qué es arte, todo es arte, y que si todo es arte, nada es arte. Sin embargo, tal vez lo básico sería dejar que la palabra arte sea definida por su uso, y así como para el régimen nazi el arte era ante todo propaganda, es decir el arte condicionado a ser un proyecto fascista de expresión y formación ideológica en miras a construir un modelo identitario de nación, también, en otras latitudes, por ejemplo, en el campo editorial, el arte es la capacidad de hacer algo bien, y de esta manera la industria ofrece al mercado todo tipo de libros: El arte de la guerra, El arte de la cocina japonesa, El arte de criar cachorros...

Sin embargo, tanto el uso político del nazismo como el uso de autoayuda laboriosa de la industria editorial parecen darle al arte una utilidad, y a veces, lo más poderoso del arte es su inutilidad, sobre todo en este mundo donde hay tanto fervor por el progreso, miedo y culpa ante el ocio y pulsión por trabajar, trabajar y trabajar.

Lo decía bien Flaubert en su Diccionario de lugares comunes cuando respondió así a la pregunta que usted me hace: ARTE: Lleva al hospital; y lo peor es que no sirve de nada, pues se lo reemplaza por la mecánica, que produce mejor y más rápido. Pero a partir de la historia del arte hay muchas técnicas, materiales y propuestas que ahora se llaman arte contemporáneo. Sí, es una categoría tan mágica que sirve para hacer aparecer clases en la universidad que se llaman Arte contemporáneo. También para que haya un profesor que es un especialista en Arte contemporáneo, que hizo su pregrado tal vez en Arte, su maestría en Arte más algo y su

doctorado en Arte contemporáneo, y que puede hablar con propiedad y conocimiento del Arte contemporáneo. Quizá a este especialista poco le importe no haber puesto nunca un pie por fuera de una universidad, algo bueno, lógico y práctico en términos de concentración.

El problema es cuando todo el mundo termina encarcelado en ese campo de concentración académico, estudiantes incluidos, y se recluyen, como el avestruz, en la oscura profundidad de una categoría —sea arte contemporáneo o cualquiera otra— dejan de especular y automáticamente se quedan por fuera de esa área sin nombre que es y no es historia, que es y no es sociología, que es y nos es crítica, que es y no es estudios culturales, que es y no es tantas cosas.

(Ospina, 2009)



Figura 16 Obras de Ospina.
Fuente WEB OSPINA

2.3.2 VARIABLE 2: LA IDENTIDAD EN CRISIS: GLOBALIZACIÓN Y ARTE SOCIAL

Los años de tránsito del siglo XX al siglo XXI son un período muy interesante. Por una parte, hay un crecimiento de las tendencias internacionalistas, que nos hacen buscar valores comunes y una cultura universal, y, por la otra, tendencias centrífugas conducen al reavivamiento de nuevas formas de nacionalismo y de conflictos nacionales y religiosos. Las tendencias integradoras son un hecho incuestionado de todos los aspectos de la vida social: el económico (surgimiento del mercado mundial, ascenso del intercambio y la cooperación internacionales,

modernización de la tecnología, popularización de patrones de consumo occidentales , gran desarrollo del transporte y los medios de comunicación, etc.), el político (expansión de la democracia liberal, creación de una Europa unida), y el de la cultura, que sucumbe a una tendencia a crear una cultura de masas global y universal (medios masivos, turismo, moda, negocio del espectáculo, etc.).

Resulta, sin embargo, que ni el comercio internacional ni los florecientes sistemas de comunicación y transporte nos proporcionan el sentimiento común de identidad o pertenencia. Al mismo tiempo, la necesidad de éste no cesa de existir. Como resultado, «la gente redescubre o crea una nueva identidad histórica», puesto que se sienten desarraigados y «necesitan nuevas fuentes de identidad y nuevas formas de comunidad estable, nuevos sistemas de imperativos morales que pudieran darles una sensación de una vida con significado y propósito» (Huntington, 1997, pp. 132 y 133).

Una de las formas más importantes de la identidad colectiva y cultural todavía resulta ser la nacional. Las profecías del fin de la era de las naciones no se han cumplido. «La fuerza de los sentimientos nacionales», escribe Jerzy Szacki, „aunque mutable en el tiempo y diversa en el espacio, no muestra ningún indicio de franca declinación, (Encta.2001)... la era de las naciones sigue perdurando y nada presagia que finalizará pronto» (Szacki, 1997, p. 58).

En 1982, Isaiah Berlin llamó al nacionalismo «el poder desatendido», al tiempo que suponía que «el nacionalismo puede dominar la última parte de nuestro siglo en tal grado que ningún movimiento o revolución tendrá ninguna oportunidad de éxito a menos que se alíe con él» (Berlin, 1982/ 1991, p. 206).

En los años 80, la convicción de Berlin pudiera haber parecido exagerada. Algunos sostenían que el nacionalismo o se volvería un término meramente histórico o funcionaría en las periferias del mundo «civilizado» y definitivamente no desempeñaría papel alguno en las comunidades unificadas de Europa. A decir verdad, durante la Guerra Fría, los conflictos internacionales tenían mayormente un sabor ideológico y muchos observadores consideraban improbable que la situación cambiara pronto. Sin embargo, el fin de la Guerra Fría trajo un cambio radical de la situación. Una de las principales razones para ello (pero no la única) fue el

colapso de estados multinacionales como la Unión Soviética o Yugoslavia, y binacionales como Checoslovaquia. Los problemas del nacionalismo, la xenofobia, los conflictos étnicos, la identidad nacional, la autonomía y la cultura nacional ocuparon el centro de la atención de las ciencias sociales. Eso ocurrió no sólo a causa de la situación en Europa Central y Oriental y en el Oriente, sino también debido al creciente separatismo o a las crecientes reivindicaciones de autonomía cultural en Bélgica, España, Canadá y Gran Bretaña. «Con el fin de la Guerra Fría», escribe Will Kymlicka, «las demandas de los grupos étnicos y nacionales se han apoderado del centro del escenario de la vida política, tanto dentro de los respectivos países como internacionalmente» (Kymlicka, 1995a, p. 193).

Este mismo autor subraya en otro escrito que «un hecho sorprendente de La expresión artística de la identidad cultural nacional 71 la historia del siglo XX es la tenacidad con que los grupos etno-nacionales han mantenido su identidad e instituciones distintas y el deseo de gobernarse a sí mismos» (Kymlicka, 1995b, p. 164). Antes de poder comenzar a ocuparse de la cuestión de la expresión artística de la identidad cultural nacional, hay que ocuparse de varios asuntos fundamentales: ¿qué es «identidad», qué es «nación» y «nacionalismo», y, por último, qué es «identidad colectiva»? Los problemas de nación, cultura nacional, coexistencia internacional, conflictos nacionales, nacionalismo, patriotismo e identidad nacional siguen siendo cruciales y complejos. La complejidad es en gran medida causada por la falta de claridad de los términos mismos (especialmente identidad nacional, nacionalismo, patriotismo), que incrementa grandemente la dificultad del discurso teórico. Para los fines de este ensayo, se harán abajo algunas distinciones de trabajo entre esos términos. Creo que nuestro punto de partida debería ser un intento de clarificar el término «nacionalismo». Ernest Gellner, un destacado teórico en este campo, acuñó una bien conocida y popular definición del nacionalismo. Según él, «el nacionalismo es, ante todo, un principio político que sostiene que la unidad política y la unidad nacional debieran ser concordantes» (Gellner, 1983, p. 1).

Esta definición parece ser, por una parte, demasiado estrecha, porque no cubre algunas formas de nacionalismo, por ejemplo, el nacionalismo cultural; y, por otra, demasiado amplia, puesto que implica que todos los partidarios de los estados-naciones serían nacionalistas, a pesar del hecho de que algunos de ellos se oponen al nacionalismo como ideología. En consecuencia,

se puede sostener que la definición de Gellner es insuficiente. Parece que toda definición del nacionalismo debiera ser descriptiva, y, desde el punto de vista axiológico, tan neutral como sea posible. Semejante abordaje nos permitiría evitar la empobrecida visión del nacionalismo como exclusivamente agresivo, expansionista y xenófobo. Esta comprensión estrecha, claramente peyorativa, del nacionalismo es, por ejemplo, muy popular en el mundo de habla polaca. El significado de este término debería ser lo suficientemente amplio para cubrir todas las más distinguidas formas del mismo. Su definición, además, debería integrar no sólo el nacionalismo étnico (también llamado «etnonacionalismo»), sino también el nacionalismo cívico, así como el político (presentes tanto en las democracias liberales como en las autocracias), el nacionalismo cultural (en favor de la necesidad de diferenciar esa forma particular de nacionalismo han argumentado principalmente los filósofos canadienses W. Kymlicka, 1995a, y K. Nielsen).

La expresión artística de la identidad cultural nacional. El patriotismo así entendido es opuesto al nacionalismo en un sentido estrecho. Por consiguiente, se ve el patriotismo como un sinónimo de amor a la tierra natal o nación, pero carente de sentimientos agresivos hacia otros países o naciones. Al mismo tiempo, el nacionalismo representa agresión primitiva, exclusión irracional, xenofobia y fanatismo. Este cuadro del patriotismo y el nacionalismo como dos sentimientos o estados de la mente diferentes no puede ser considerado satisfactorio. Como señalan correctamente A. Kloskowska y M. Billig, en la práctica casi no es posible distinguir uno del otro. Existe una tendencia popular a llamar «patriotismo» al nacionalismo de uno y a tratar como «nacionalismo» el patriotismo de los otros. El problema es cómo distinguir en la práctica esos dos estados de la mente supuestamente muy diferentes.

No se puede simplemente preguntarles a los patriotas potenciales si aman u odian a los extranjeros. Hasta los más extremos nacionalistas reclamarán para sí la motivación patriótica (Billig, 1995, p. 57). El tercer método de distinguir nacionalismo y patriotismo es el sugerido por Andrzej Walicki y Charles Taylor. Mientras que se liga el nacionalismo a la «nación», se vincula el patriotismo al concepto de «patria» definido políticamente, es decir, «sin referencia a una identidad prepolítica». El patriotismo es «un fuerte sentido de identificación con la política»; es «una fuerte identificación ciudadana» (Taylor, 1997, p. 253). Walicki ve el patriotismo como «un concepto territorial que puede ser separado del nacionalismo» (Walicki, 1997, p. 34). Ambos

autores sostienen que el patriotismo entendido de esa manera estaba presente tanto en la Revolución Americana como en la Revolución Francesa.

El concepto de francés (Encta.2001)... fue conformado bajo la influencia de la identidad territorial y estatal» (Walicki, 1997, p. 34). Esta caracterización del patriotismo está/estaba presente en estados binacionales como Checoslovaquia o multinacionales como la Unión Soviética, Yugoslavia y los EUA. Como resultado, si el patriotismo es meramente un fenómeno político/territorial, «el nacionalismo puede suministrar combustible para el patriotismo, puede ser una base para el patriotismo, pero no la única» (Taylor, 1997, p. 253). Sin embargo, esta situación hace difícil distinguirlos uno del otro, aunque se debiera hacer claramente 2 Jacques Derrida, *La dissemínation*, Editions du Seuil, París, 1972, p. 108 y siguientes. 74 Bohdan Dziemidok esa distinción «si queremos entender nuestra historia» (Taylor, 1997, p. 253). Una comprensión similar del patriotismo es la que muestra Kymlicka, quien piensa que «deberíamos distinguir el 'patriotismo', el sentimiento de lealtad a un estado, de la identidad nacional, el sentido de membresía en un grupo nacional» (Kymlicka, 1995a, p. 13).

La necesidad de distinguir esos conceptos justifica la relación entre patriotismo e identidad nacional de los suizos. Kymlicka dice con respecto a Suiza: «los grupos nacionales sienten lealtad al estado más grande sólo porque el estado más grande reconoce y respeta la existencia nacional separada de esos grupos» (Kymlicka, 1995a, p. 13).

Se puede argumentar a favor y en contra de los tres abordajes de la línea divisoria entre patriotismo y nacionalismo. Sin embargo, el último parece ser sumamente preciso. Como es bien sabido, el concepto de identidad tiene dos significados esenciales: uno es «seguir siendo el mismo» (mismidad) y el otro apunta a la diferenciación (distintividad) respecto de otros sujetos de identidad individual o colectiva. Ninguno de los dos puede ser pasado por alto al reflexionar sobre la identidad cultural nacional. No hay «nosotros» sin «ellos». Algunos autores (por ejemplo, F. Barth y Z. Bokoszynski) son hasta de la opinión de que lo más importante para la identidad colectiva no es la tenacidad de la tradición o cultura nacional, ni la memoria colectiva y un sentimiento de comunidad de destino, sino precisamente las líneas de demarcación entre «nosotros» y «ellos».

En cuanto al arte social, la dispersión latinoamericana, la lógica del movimiento social requiere a la política, y, por otro lado, la lógica de intervención acoplada de sectores subalternos es la que abre el espacio de lo político. De este modo, la discrepancia invariable hacia las manifestaciones oficialistas e institucionales ha generado entre los productores artísticos un espíritu crítico de la realidad de la que surge. Esta actividad, como ha apuntado Gerardo Mosquera, se establece mediante una potenciación del instrumental analítico y lingüístico del conceptualismo, para bregar con el alto grado de complejidad de la sociedad y la cultura de América Latina, donde la multiplicidad, la hibridación y los contrastes han introducido contradicciones al mismo tiempo que sutilezas. Todo este carácter debe ser legible en términos internacionales, pero conlleva el riesgo de llegar a convertirse en la perfecta alteridad para el mainstream.

Arte despótico: la dispersión latinoamericana antes de la caída del bloque comunista, la situación mundial se estructuraba en un equilibrio entre las potencias mundiales. Al dividir el mundo, la política de las potencias creaba la ilusión de la totalidad. La función en el orden global de las cosas estaba asignada en el equilibrio entre las dos potencias. Y por tanto, el mundo era una totalidad en la medida en que nada en él podía escapar a su función. Como apunta Bauman:

1...cada cosa tenía su significado y éste derivaba de un centro dividido, pero único: el de los dos enormes bloques trabados, aferrados, unidos en combate mortal. Superado el gran cisma, el mundo ya no presenta el aspecto de una totalidad; parece más bien un campo de fuerzas dispersas y desiguales que se cristalizan en lugares difíciles de prever y adquieren un impulso que en verdad nadie sabe detener. (Bauman, 1997)

La globalización ha devenido en la ausencia de un centro, y ha reemplazado a la universalización que propugnaba el pensamiento moderno primitivo y que se basaba en la creación de un orden universal sustentado por la fábula de crear condiciones de vida similares para todos y en todas partes. Así, su sustitución por la globalización neoliberal ha traído una unicidad de los mercados financieros globales que operan en espacios extraterritoriales e imponen sus leyes sobre el planeta. (La globalización. Consecuencias humanas, Fondo de cultura económica, México, 2000, p. 79)

La globalización artística no es sino una extensión totalitaria de su lógica a todos los aspectos de la vida. De este modo, se produce la difusión ilimitada e irrefrenable de las normas de libre comercio y, sobre todo, el movimiento del capital, de la economía, se libera del control político y se reafirma en su libertad de movimientos y falta de restricciones. Al mismo tiempo que ejerce una presión en los estados débiles. Esto supone dejar libre el camino y abandonar cualquier intención de aplicar una política económica autónoma. Al separar la economía de la política y descargar a esta última de su carácter regulador se produce algo más que un cambio en la distribución del poder social. Lo que está en juego, es la imposibilidad de accionar de manera colectiva y eficaz sobre problemas sociales. La máxima neoliberal cumple sus expectativas, con la globalización, de dar mayor margen de maniobra al bando dominante y, al mismo tiempo, aplicar las restricciones más feroces al bando dominado. Así, los gobiernos estatales y la globalización económica se alían en un proceso que contempla la distribución mundial del poder, la soberanía y la libertad mediante las tecnologías de la velocidad. Con esto, advertimos claramente que la globalización le da a los extremadamente ricos nuevas posibilidades para ganar dinero rápido y margina y excluye a los pobres, que no tienen acceso a esta forma tecnológica. (Mosquera,1999)

Esta inmovilidad del bando dominado estigmatiza la miseria como local y la riqueza como global. Las travesías globales de los recursos financieros son inmateriales en su desplazamiento, pero no así en su concreción local, ha generado la destrucción de las economías regionales y la inadaptación de millones de personas a la nueva economía global que se han constituido en un creciente flujo migratorio, en busca de los centros de poder que puedan atender sus demandas, y que, a su vez, son asimilados por la matriz consumista del capital.

Los residentes del primer mundo viven en el tiempo y los del segundo mundo, en el espacio. Los primeros recorren distancias instantáneamente, mientras que los segundos viven confinados en un tiempo vacío. Como apunta Barman:

Globalización artística: Para el habitante del primer mundo –ese mundo cada vez más cosmopolita y extraterritorial de los empresarios, los administradores de cultura y los

intelectuales globales–, se desmantelan las fronteras nacionales tal como sucedió para las mercancías, el capital y las finanzas mundiales. Para el habitante del segundo, los muros de controles migratorios, leyes de residencia, políticas de calles limpias y aniquilación del delito se vuelven cada vez más altos... Los primeros viajan a voluntad... los segundos lo hacen subrepticamente y a veces ilegalmente... 2 Esta polarización, consecuencia de la globalización, trae consigo la segregación, separación y marginación social progresiva y una categorización donde el control social, la movilidad y la criminalización de las clases dominadas se han exacerbado. Poner en tela de juicio estas condiciones de existencia –y lo que es más importante para este estudio, generar alternativas artísticas que des oculten dicha estructura– será uno de los planteos de este estudio. Así, la formación de identidades colectivas populares en un momento en que la teorización está dominada por la idea de la formación de la multitud en oposición al proyecto de globalización capitalista, ha generado un debate abierto en torno al advenimiento y hegemonía de demandas y actores sociales que se constituyen en nuevos movimientos, que tratan de encontrar su lógica participación activa frente al sistema neoliberal del que emergen. El tipo de ordenamiento social en casi todo el continente latinoamericano está instruido mediante el neoliberalismo, entendido este como una fase del capitalismo. Este orden social estructura las clases sociales, pero es interpelado constantemente por sectores disidentes que constituyen antagonismos. (Barman, 2001)

Los campos de conflicto social reclaman una igualdad que se ha visto reforzada por la articulación de un proceso identitario que tiene lugar en el sujeto social para la construcción de un nosotros (indisociable de un ellos adversario o enemigo) y la elaboración de proyectos conjuntos que conciten la atención y la acción del colectivo, ya que para su efectiva conjugación debemos establecer una mediación entre esas estructuras y la acción colectiva. Esto genera una construcción de sentido que es imprescindible para la emergencia de demandas sociales. (Ibíd., pp. 117-118)

En este sentido, quiero traer aquí unas reflexiones de Gerardo Mosquera, donde afirma que América Latina ha participado de la proliferación global de un lenguaje internacional postmoderno mínimo-conceptual. Pero lo ha hecho a su manera, introduciendo diferencias. Si se esquematiza una inclinación artística mainstream en Estados Unidos y Europa, que, en general,

va más hacia dentro del arte mismo, notaremos que los latinoamericanos van más del arte hacia fuera.

En el continente Americano, muchos artistas se han valido de recursos de tipo pos conceptual para entretejer lo estético, lo social, lo cultural, lo histórico y lo religioso, sin sacrificar la investigación artística. Para hablar con propiedad, en realidad la están reforzando, al expandir las posibilidades del arte hacia nuevos territorios y volver más densa y refinada su capacidad significante. (MOSQUERA, Gerardo, Good-Bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina.)



Figura 17 Conceptualizaciones del Arte Global

Otro factor influyente es la mezcla desarrollada por la globalización, entendida como un proceso caótico de amalgamiento desigual y contradictorio, pero también fecundante y enriquecedor. que ha desarrollado unas bases de intervención anómalas que han derivado en un cuestionamiento de la globalización como capital céntrico, porque sitúa al capitalismo ...en el centro de las narrativas de desarrollo, tendiendo, en consecuencia, a devaluar o marginar cualquier posibilidad de desarrollo no capitalista (Encta.2001)... la naturalidad de la identidad capitalista como plantilla de toda identidad económica puede ser puesta en cuestión...6 por

diversas opciones de desarrollo económico propias del mismo posdesarrollo que valoran los modelos locales no necesariamente complementarios, ni opuestos ni subordinados al capitalismo globalizado. En este sentido, el conflicto primero que encontramos en los ámbitos del arte latinoamericano es el enfrentamiento entre lo universal y lo particular. (Escobar, 1997)

Esto ha generado una fragmentación del concepto de identidad que se ha configurado en identidades múltiples regidas por la diferencia, cuyas bases étnicas se sostienen, como señala Arjun Appadurai, en una negociación entre la historia y la agencia social, el campo de los afectos y el de la política, los factores a gran escala y los factores locales. En definitiva, una concepción de la identidad que mantiene permanentemente activos los conflictos culturales que emergen de estas interrelaciones. Del mismo modo que los estados han fracasado en su idea de soberanía, que ha sido asumido como elemento coercitivo de lo étnico, así, las múltiples y fragmentadas realidades nacionales se han constituido en áreas culturales que se relacionan local y globalmente mediante estrategias transculturales donde los modelos globales son implementados por las realidades locales. (Arjun, 2003)

Sin embargo, cabría plantearse si los significados existen fuera de la estructura generada por el capitalismo. Como argumenta Néstor García Canclini, la insuficiencia actual de las categorizaciones históricas (territoriales, políticas, de clase, de raza, de ideología) en un mundo atravesado por macro y micro estructuras que conectan lo doméstico con lo público, lo personal con lo social, el ocio con el trabajo y el consumo, en diferentes órdenes simultáneos de lo global y lo local, es el punto de partida para abordar los modos diferenciales en que se llevan a cabo los procesos de globalización. Una de las tesis más manejadas a este respecto amplía esta afirmación al implementar que al arte latinoamericano no le interesa interiorizar en un modelo de identidades basado en la dualidad centro-periferia, ya que argumentan que la mercantilización cultural del capitalismo esgrime esta estrategia como forma de renovar sus productos alimentándose de alteridades. De este modo, lo étnico, lo popular, lo original... (García,2006)

CAPÍTULO III. METODOLOGÍA

3.1 ENFOQUE Y MÉTODOS & DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación del método mixto es el complemento natural de la investigación tradicional cualitativa y cuantitativa. Los métodos de investigación mixta ofrecen una gran promesa para la práctica de la investigación.

A través de la tesis de Arte contemporáneo en Tegucigalpa y la globalización de las temáticas será evaluada cualitativamente en los sentidos de la categorización, documentación del arte existente a partir de los 1990s. Además de ello, se aborda la temática de ubicación en el distrito central, la clasificación de las artes visuales producidas junto a sus técnicas y datos demográficos.

En el caso cuantitativo, se busca investigar la inversión monetaria y de tiempo por obra y series producidas, la cantidad de artistas potenciales dedicados exclusivamente al arte y el impacto social relacionado a la economía, psicología y status social en la capital.

La meta de la investigación mixta no es remplazar a la investigación cuantitativa ni a la investigación cualitativa, sino utilizar las fortalezas de ambos tipos de indagación combinándolas y tratando de minimizar sus debilidades potenciales.

El proceso del modelo de métodos de investigación mixta consta de ocho pasos:

(1) Determinar la pregunta de investigación: Existe un ambiente favorable para el arte contemporáneo en Tegucigalpa?

(2) Determinar el diseño mixto que es apropiado: Mixto. Evaluación Cualitativa y Cuantitativa.

(3) Seleccionar el método mixto o modelo mixto de diseño de la investigación

(4) Recoger la información o datos de entrada a través de centros culturales de Tegucigalpa (Centro Cultural de España en Tegucigalpa, Museo para la Identidad Nacional, Museo del Hombre & Mujeres en las Artes)

(5) Análisis de los datos de artistas expositores anteriores.

(6) Interpretar los datos

(7) Legitimar los datos o información de entrada, entrevistas y encuesta.

(8) Sacar conclusiones

Hay cinco propósitos principales de razones para llevar a cabo métodos de investigación mixtos:

(a) La triangulación es decir, la búsqueda de la convergencia y la corroboración de los resultados de los diferentes métodos y modelos que estudian el fenómeno del arte en Tegucigalpa mediante diferentes disciplinas del arte visual.

(b) La complementariedad a través de colectivos de arte, becas o residencias de arte en donde la inversión es netamente para la producción y gastos de artistas locales e internacionales.

(c) Iniciación de una investigación relacionada a la libertad de expresión y la temática de globalización en el arte producido.

(d) Desarrollo del proceso creativo del arte contemporáneo, la metodología de investigación del artista, su conceptualización, hasta su ejecución.

- Investigación del Arte Contemporáneo en Tegucigalpa será abordado a través de las siguientes categorizaciones de estudio:
- Estudios Exploratorios debido a un tema poco abordado, con poca documentación y metodología científica.
- Estudios Descriptivos: son los hechos de como el arte contemporáneo ha sido abordado mediante una base vanguardista de artistas.
- Estudios Correlacionales: Estudian las relaciones entre variables dependientes e independientes, ósea se estudia la correlación entre dos variables: globalización y arte relacionado a la temática social.
- Método hipotético-deductivo: A través de observaciones realizadas de un caso particular se plantea un problema. Hipótesis: El arte mejora la calidad de vida y ambiente de las personas.
- Investigación acción: se busca generar cambios de la realidad artística en Tegucigalpa a través de nuevos métodos de profesionalización y utilización del arte como medio de inversión, tomando como referencia el uso del arte globalizado.
- Investigación orientada a decisiones: Planteamiento de aportes teóricos y prácticos para el arte contemporáneo a través de la categorización de las artes visuales y el apoyo local y no local de los artistas emergentes.

- Investigación experimental: Se manipula una o varias variables independientes, ejerciendo el máximo control. Su metodología es generalmente cuantitativa, en este caso variable la variable de artistas y temática.
- Investigación empírica: Se basa en observación y experimentación.
- Investigación Participativa: Es un estudio que surge a partir de un problema que se origina en la misma comunidad, con el objeto de que en la búsqueda de la solución se mejore el nivel de vida de las personas involucradas.

MATRICES

MAT-V														
OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	HPOTESIS	VARIABLES	NIVEL DE MEDICION	DEFINICION CONCEPTUAL DE VARIABLES	DEFINICION OPERACIONAL	UNIDAD DE ANALISIS Y UNIDAD DE INFORMACION	PREGUNTA EN EL CUESTIONARIO (o en otra técnica de recolección)	PRUEBA ESTADISTICA PARA PROBAR LA HIPOTESIS	MARCO TEORICO	TIPO DE INVESTIGACION	RESULTADO DE LA INVESTIGACION	COMPARACION DE LOS RESULTADOS CON MARCO TEORICO	CONCLUSIONES
Determinar la relación que existe entre el arte contemporáneo producido en Tegucigalpa respecto a la temática de la identidad nacional y globalización.	Investigar el desarrollo del arte contemporáneo en Tegucigalpa a través de la cultura artística	No existe documentación previa a exponentes del arte contemporáneo en Tegucigalpa.	Artista y Temática	Intervalar	Cuales eran los artistas y las temáticas a los inicios del arte contemporáneo.	Indice de disponibilidad	MIN. CCET. MUA, MOH	Pregunta que se hará en el cuestionario para capturar A	Prueba que permita demostrar si A incide en X	Teoría Generales de A y los valores promedios de A en contextos internacionales y locales. Hipótesis que relaciones A con X	A	A incidió en X o A NO incidió en X	Comparación de los Valores de A obtenidos en la investigación de campo con los valores de A del Marco teórico	A SI/NO Influyo en X como esa influencia se compara con la descrita en el Marco Teórico
	Definir los conceptos del arte contemporáneo en Tegucigalpa.	Arte contemporáneo y artista es el que se expone en un espacio de cultura y arte.	Facilidad Espacial	Intervalar	Cual es la mentalidad de la sociedad para poder denominar a un individuo o colectivo "artista"	Análisis de subjetividad artística. (coraciones)	MIN. CCET. MUA, MOH. Artistas Individuales	Pregunta que se hará en el cuestionario para capturar B	Prueba que permita demostrar si B incide en X.	Teoría Generales de B y los valores promedios de B en contextos internacionales y locales. Hipótesis que relaciones B con X	B	B incidió en X o B NO incidió en X	Comparación de los Valores de B obtenidos en la investigación de campo con los valores de A del Marco teórico	B SI/NO Influyo en X como esa influencia se compara con la descrita en el Marco Teórico
	Indagar en los elementos que forman parte de la identidad de Tegucigalpa		Globalización, Identidad	Intervalar	Cual es la percepción de las personas para definir identidad capitalina.	Gestión de usuarios.	Población General Capitalina	Pregunta que se hará en el cuestionario para capturar C	Prueba que permita demostrar si C incide en X	Teoría Generales de C y los valores promedios de C en contextos internacionales y locales. Hipótesis que relaciones C con X	C	C incidió en X o C NO incidió en X	Comparación de los Valores de C obtenidos en la investigación de campo con los valores de C del Marco teórico	C SI/NO Influyo en X como esa influencia se compara con la descrita en el Marco Teórico

Tabla 1 Matriz de Congruencia Metodológica

MATRIZ DE CONGRUENCIA METODOLOGICA									
TITULO DEL DOCUMENTO	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	PREGUNTAS DE INVESTIGACION	OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECIFICOS	VARIABLES	UNIDAD DE ANALISIS	UNIDAD DE RESPUESTA	MARCO TEORICO	TIPO DE INVESTIGACION
ARTE CONTEMPORÁNEO, IDENTIDAD Y GLOBALIZACIÓN EN TEGUCIGALPA.	: ¿Cuál es el ambiente para el arte contemporáneo en Tegucigalpa?	1. ¿Cuál es la relación que existe entre el arte contemporáneo producido en Tegucigalpa respecto a la temática de la identidad nacional y globalización?	Determinar la relación que existe entre el arte contemporáneo producido en Tegucigalpa respecto a la temática de la identidad nacional y globalización.	1. Investigar el desarrollo del arte contemporáneo en Tegucigalpa a través de la cultura artística. 2. Definir los conceptos del arte contemporáneo en Tegucigalpa. 3. Evaluar las concepciones de globalización en el arte. 4. Indagar en los elementos que forman parte de la identidad de Tegucigalpa. 5. Generar un proyecto piloto con una base de datos de registro de proyectos artísticos en Tegucigalpa y utilizarlos como punto de partida para la formación artística, educación e inversión en Tegucigalpa.	ARTE CONTEMPORÁNEO EN TEGUCIGALPA	El instrumento se aplicará a la comunidad artística (publica) en la zona de Tegucigalpa, Francisco Morazán.	Centros culturales, espacios de arte y cultura en Tegucigalpa, Francisco Morazán	Teoría de la Expresión Artística de Gombrich	MIXTA
		2. ¿Cómo es el desarrollo del arte contemporáneo en Tegucigalpa a través de la cultura artística?						Teoría del Caos	
		3. ¿Cuáles son los conceptos del arte contemporáneo en Tegucigalpa?						Teoría Urbanística	
		4. ¿Cuáles son las concepciones de globalización en el arte?							
		5. ¿Qué elementos forman parte de la identidad de Tegucigalpa?							
		6. ¿Existe algún proyecto piloto en que se registren los proyectos artísticos en Tegucigalpa que sean utilizados para fines de inversión?							

3.1.1 DEFINICIÓN OPERACIONAL DE LAS VARIABLES

3.2.1 VARIABLE DEPENDIENTE: ARTISTAS

Los artistas serán nuestra fuente primaria de la investigación. Son los artistas que cualitativamente se buscan patrones sociales, económicos y conceptuales en el que se produce arte en Tegucigalpa.

En Tegucigalpa existen 4 museos culturales de gran importancia: CCET (Centro Cultural de España en Tegucigalpa), MIN (Museo para la Identidad Nacional), MUA (Mujeres en las Artes) y MDH (Museo del Hombre).



Figura 18 MIN HONDURAS

Dentro de estos centros culturales los artistas que han expuesto han desarrollado sus proyectos en base a perfiles semejantes a la misión y visión de cada de centro cultural. Dando como ejemplo Mujeres en las artes dedica su espacio a la exposición de piezas de mujeres artistas en el medio.

Sin los artistas no habría arte por lo que es la variable dependiente de la relación de su trabajo y temática de producción.

3.1.2 VARIABLE INDEPENDIENTE: TEMÁTICA, CONCEPTO Y GLOBALIZACIÓN

La globalización y la conceptualización de las temáticas sociales, políticas y artísticas son subjetivas a las personas que se comunican y son comunicados. Por lo que esta variable resulta ser independiente al artista, resulta ser totalmente subjetiva cuando se habla de expresión, libertad de expresión y la secuencia e impacto de una obra.

La producción de una obra a veces resultan ser efímeras e impactantes, mientras otras largas y sin impacto significativo. La globalización es la que marca tendencias de que hacer y cómo hacerlo. Sin embargo, se tiene el gran problema de generalizar las situaciones mundiales por lo que se busca enfocar significativamente los entornos del ámbito local y capitalino de Tegucigalpa.



Figura 19 Proyecto Efímeras. por Romina Memoli, Violeta Mora. CCET (2015)



Figura 20 DIAGRAMA DE CONCEPTUALIZACIÓN DE PROYECTOS ARTÍSTICOS

DIAGRAMA SAGITAL

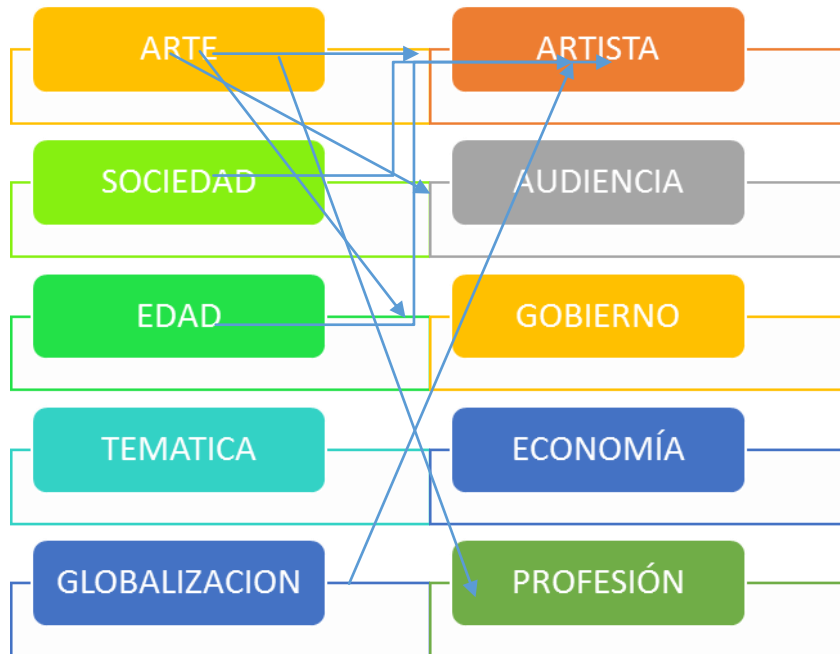


Tabla 2 Matriz de Operacionalización de Variables

VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES	TECNICAS	INSTRUMENTOS
VARIABLE DEPENDIENTE: ARTISTAS DE TEGUCIGALPA	APLICACIÓN DE PROGRAMAS ARTISTICOS UTILIZANDO ESTRATEGIAS DE APRENDIZAJE Y RECURSOS.	DIVERSIDAD DE ESTRATEGIAS, COHERENCIA DE OBJETIVOS, DESARROLLO DE HABILIDADES ARTISTICAS, DISCURSIVAS Y COMUNICATIVAS.	OBSERVACIÓN, ENTREVISTA	FICHAS DE OBSERVACION Y ENTREVISTAS
VARIABLE INDEPENDIENTE: TEMATICAS Y CONCEPTOS DE PROYECTO	COMPRESION Y EXPRESION ARTISTICA	TECNICA, CONCEPTO, DESARROLLO	OBSERVACION	FICHAS DE OBSERVACION
	PRODUCCION DE TEXTOS/ARTE	ESTETICA, FORMALIDAD, REDACCION	OBSERVACION	FICHAS DE OBSERVACION
	COMPRESION DE AUDIENCIA	LITERAL, CRTITICA, INFERENCIAL	EVALUACION	TEST DE COMPRESION

3.1.2 VALORIZACIONES

Como detalle inicial se puede decir que el sistema de distribución del arte en Tegucigalpa ha sido entrecortado, descoordinado y claramente focalizado en el desarrollo. Cuando se hable del perímetro del arte contemporáneo, son únicamente 8 instituciones que con cierta regularidad gestionan aunque no siempre es aferrado a la voluntad y convicción del potencial de una obra.

Algunas instituciones ya no existen, otras han dejado su labor con la fuerza original. Otras han decidido mantener un perfil muy discreto y otras la llevan la eventualidad. La gran parte de la actividad artística la desarrolla el canal MUA-CCET porque fuera de una iniciativa sin espesor de Comité de Centros Culturales no se ve una exigencia de unidad de objetos, recursos y acciones.

Alrededor del núcleo de promoción, se presencia un corredor alternativo el cual ha venido funcionando desde los primeros años del siglo anterior, logrando una mayor extensión en la última década. Cuando se habla de la Biblioteca Nacional de Honduras, Salón Cultural de Banco Atlántida, Alianza Francesa, la UNAH, entre otras galerías y centros culturales estatales, fundacionales y privados que han servido de sede y excepcionalmente de auspiciadores del arte contemporáneo en Honduras.

En el sentido social, la ciudad es copartícipe de sus creaciones, atmósfera, el interlocutor y principal crítico. Ninguno de los artistas maneja un creador aislado y tienden al urbanismo y a la constante socialización de sus experiencias, ya sea en espacios destinados a la proyección de obras o en otros ambientes no necesariamente destinados a la difusión artística. Si bien Tegucigalpa no tiene una movida cultural desarrollada, en contraste maneja una agenda social y política bastante generosa y es común encontrar a los artistas en los eventos como participantes de talleres, diálogos y foros.

Un ejemplo de cómo la ciudad es copartícipe e interlocutor es el ejemplo que visualiza Nahúm Flores, artista hondureño quien en maneras inofensivas de decir aquí estoy explora su aportación en una historia personal de sus conexiones con imaginarios colectivos que suelen ser desplazados y desestimados por la inflexibilidad de una realidad hiperrealista como suele escenificar en Honduras y particularmente en Tegucigalpa.

3.2 HIPÓTESIS

Los análisis contemporáneos del arte en Honduras parecen promover una cierta evocación a raíz de una sensación de imposibilidad de producir arte social; pareciera que incluso sus bases y procesos deben ser reformulados.

En este caso, se presenta establecer una propuesta de investigación en el que se acerque a la temática del arte en Honduras. No se trata de configuraciones de un plano artístico en materia de técnica si no en temática. Esta perspectiva propone asumir una visión constructiva del campo artístico como un fenómeno social y evolutivo de lo general o la particular. Se busca la relación que existe de temáticas mundiales o globalizadas respecto al impacto de un asunto identitario local manejado a través de la producción de una adaptación local manejada por el mundo.

Hipótesis: El arte contemporáneo en Tegucigalpa es una adaptación local de la temática global.



Figura 22 Lux et vita. por E.Gato (2016)

3.4 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.4.1 POBLACIÓN

Honduras cuenta con un número limitado de centros de educación artística, sin embargo tiene una larga experiencia en esta área la cual ha desarrollado a lo largo del siglo XX. Algunos de los centros educativos que funcionan en la actualidad son los siguientes: Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en 1940, Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1936, Escuela Nacional de Música, fundada en 1960, Escuela Nacional de Teatro, fundada en 1972, y Escuela Nacional de Danza, fundada en 1965. De las instituciones listadas solo la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Escuela Nacional de Música son reconocidas a Nivel Superior, en tanto son regidas por la Secretaría de Educación. El Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Teatro y la Escuela Nacional de Danza pertenecen a la Secretaría de Cultura y ofrecen a sus egresados un diploma que los acredita como músicos, actores o bailarines, especializados en la técnica pero privados del acceso a un nivel superior porque no se les considera partícipes del sistema educativo formal.

Lo anterior porque dichas instituciones surgieron con el objetivo de formar los miembros de la Banda Nacional de Música, la Compañía Nacional de Teatro y la Compañía Nacional de Danza, en ningún caso formar profesionales con otras aspiraciones académicas. En la actualidad solo subsisten la Banda de los Supremos Poderes y la Sinfónica Nacional. Dentro de la educación formal la Universidad Nacional de Honduras ofrece la carrera de música con grado de licenciatura y brinda cursos de arte que son opcionales para las otras carreras. Por su parte, la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán ofrece desde 1977 la licenciatura en Arte con orientación en Artes Plásticas, Música o teatro. En el presente cuenta con un programa temporal llamado Formación de Formadores en grado de Licenciatura creado para un grupo de maestros egresados de las Escuelas de Bellas Artes y de Música. A nivel de escuela primaria existe la Escuela Experimental de Niños para la Música la cual brinda un grado académico primario y musical.

A pesar de la existencia de los centros de educación artística, éstos no son una prioridad dentro de los programas de educación del gobierno. En lo que hace referencia a los programas universitarios de educación a distancia no existen oportunidades, ya que las carreras de arte solo

se imparten de manera presencial, tampoco existen programas de investigación interdisciplinaria. Las únicas acciones de formación a distancia las realiza la Escuela Nacional de Bellas Artes en los Distritos Escolares, allí se llevan a cabo talleres sobre Evolución Gráfica Infantil a petición de las instituciones mismas o bien por iniciativa de la Escuela de Bellas Artes. No obstante, consideramos que este programa debería ser un programa de extensión de la Escuela. Las escuelas regidas por la Secretaría de Educación tienen en sus objetivos la labor formativa y de extensión a través de la red de bibliotecas públicas.



Figura 23 Banda Simon! Honduras (2015)

Sin embargo, el proyecto se enfoca en los artistas que trabajan independiente a una institución gubernamental. Refiriéndose a los artistas emprendedores que pueden trabajar a partir de experiencias personales, profesionales y autodidactas. Estos incluyen tanto artistas capitalinos como los que vienen de visita a hacer intervenciones con el apoyo espacial de alguna institución.

3.4.2 MUESTRA & UNIDAD DE ANALISIS Y RESPUESTA

Como motor de muestra y unidad de análisis se tienen identificado a los artistas independientes, (llámese así a entidades individuales o colectivas que no pertenecen a ninguna fundación o institución gubernamental que acredite el valor intelectual y de pensamiento de los artistas). Dentro de esta unidad de análisis se han identificado a 100 de los artistas contemporáneos más predominantes de los últimos 3 años (2013-2016).

Dentro de esta unidad se identifican doctrinas artísticas enfocadas al arte audiovisual y plástico. Estas doctrinas incluyen artistas que basan su trabajo en artes plásticas, carpintería, escultura, videomapping, grafiti, arte callejero, fotografía, Figura, pintura, grabados, tatuaje y música.



Figura 24 Escultura de Huevo por Kris Vallejo 2015

3.4.3 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS APLICADOS

A través de este proyecto se pretende llegar a conclusiones a través de observación, encuestas y entrevistas a los 100 artistas locales y visitantes seleccionados en base a la actividad de sus últimos 3 años.

Sin embargo, se pretende hacer la correlación de la producción de los artistas en formación profesional junto a los artistas de formación no profesional que exponen en los 8 centros culturales y artísticos de Tegucigalpa y calles en caso del arte urbano.

FUENTES DE INFORMACIÓN

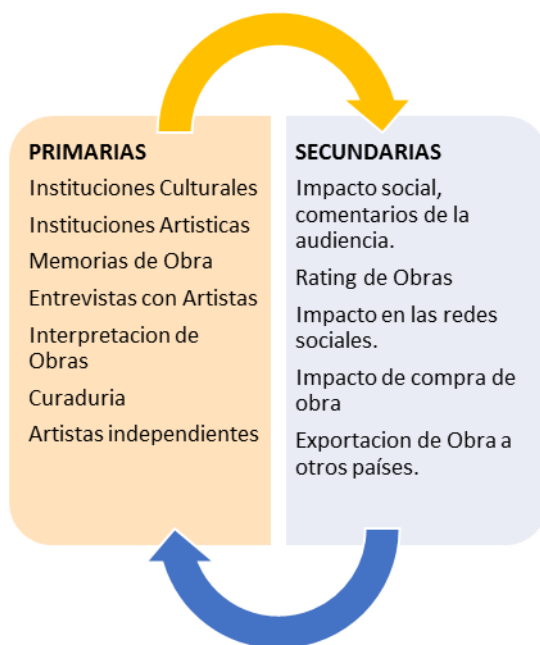


Figura 25 Fuentes de información para proyecto



Figura 26Entrevista Romina Memoli

3.5 ENTREVISTA A ARTISTAS

- Nombre
- Década de Nacimiento
- Definición personal d tul arte en una palabra.
- Rubro del arte a que te dedicas y ¿qué sentís que falta en la producción hondureña?
- ¿Qué temáticas son las que generalmente indagas cuándo producís?
- ¿Dónde trabajas tu arte? ¿Contás con un estudio, un espacio propio, institución?
- ¿Cuándo trabajás y producís tu arte consultas con otros artistas técnicos y procesos, tenés diálogos?
- ¿Cuál es tu formación profesional? En caso de contar con una.
- ¿Tenés un empleo formal aparte del de ser artista?
- ¿Recibís algún apoyo (monetario y/o publicitario) externo para tu producción?

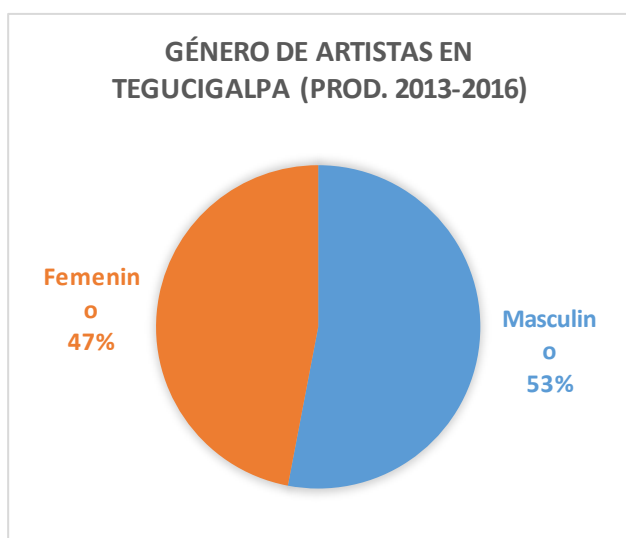
CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y ANÁLISIS

4.1 ANÁLISIS DE DATOS RECOLECTADOS

Durante el mes de Mayo y Junio 2016, se entrevistó a 100 artistas capitalinos, dentro de éste número van incluidos artistas turistas de nacionalidades canadienses, mexicanas y españolas.

Con el fin de poder comprender la situación artística, temática y discursiva de proyectos culturales y artísticos se han llegado a las siguientes situaciones analíticas:

4.1.1 GÉNERO DE ARTISTAS y AÑO DE NACIMIENTO

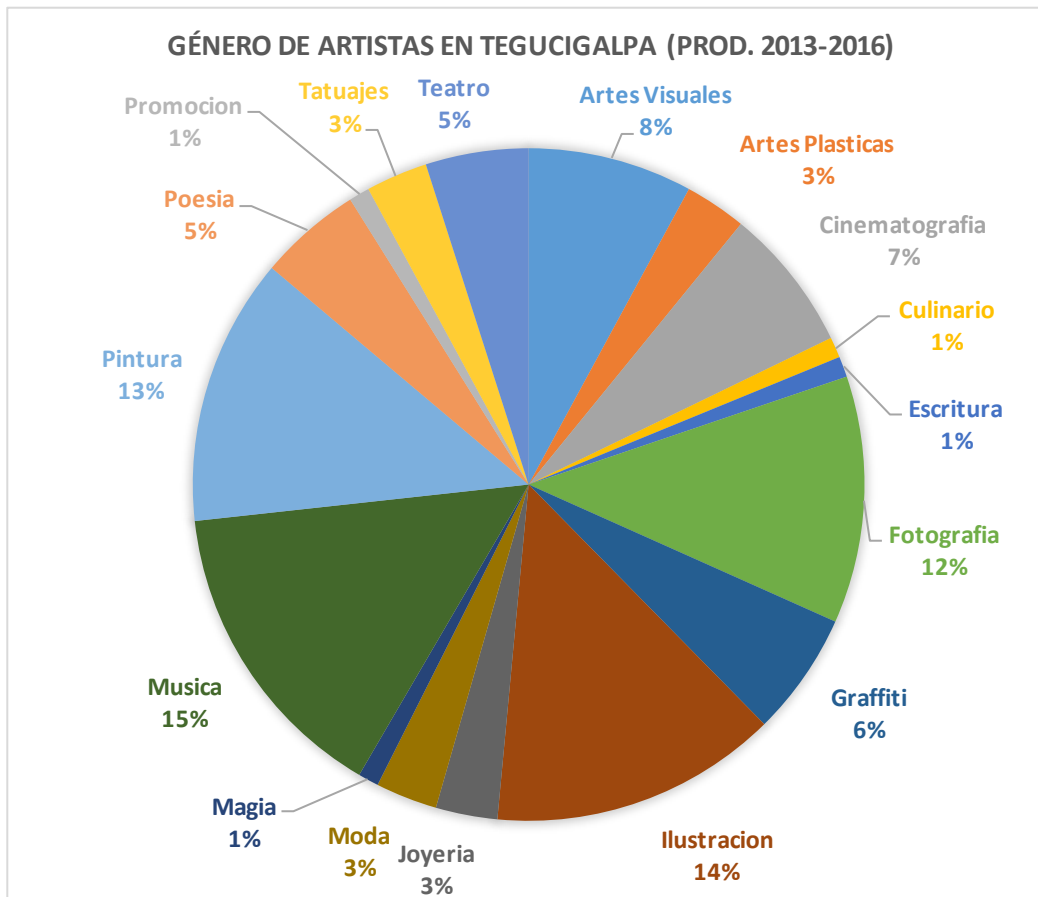


En cuanto al género de los y las artistas capitalinas, se encuentra un 47% correspondiente al sexo femenino, dentro de este género 3/47 son nacidas en la década de los 1970s, dedicadas al teatro y pintura. Correspondiéndole, 15/47 de 1980s dedicadas mayormente a la Figura, cinematografía, arte de tatuaje, poesía y joyería. Finalmente, 28/47 corresponden a la década de 1990s con dedicación a la fotografía, arte visual e Figura. Para la década de los 2000, encontramos a una chica dedicada a la Figura.

En el caso del género masculino el 53% es correspondiente a ellos. 1/53 representando los 1960s y especializado en la promoción del arte, 11/53 a 1970s con inclinaciones a la pintura y artes plásticas, 27/53 correspondiente a 1980s mayoritariamente en fotografía, música y

cinematografía. Finalmente, 14/53 corresponden a los 1990s con especialidades en la Figura, cinematografía, fotografía y música.

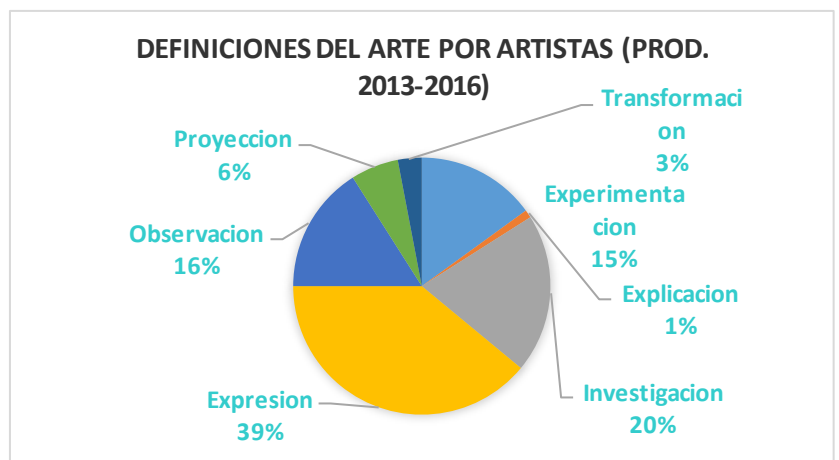
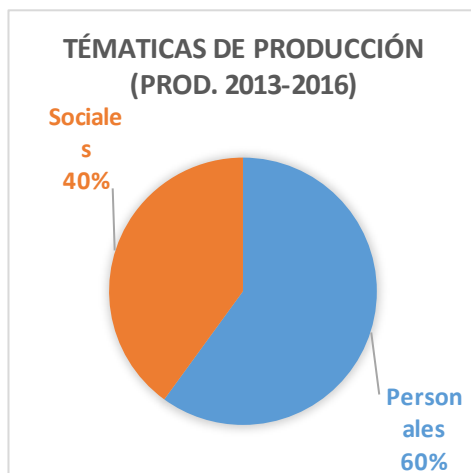
4.1.2 RUBRO DE PRODUCCIÓN



En cuanto al rubro de la producción artística, de 100 artistas entrevistados, la mayor parte de la técnica artística, la ejecuta la pintura, fotografía e Figura. Sin embargo, se han encontrado manifestaciones del arte como ser la moda, la magia y el arte culinario que representan un 5%.

Si se vuelve a comprar respecto al género, la pintura cuenta con 5/12 en mujeres y 7/12 por hombres. En el caso de la fotografía y cinematografía, 8/17 en mujeres y 9/17 son hombres. En el caso de la Figura, 9/14 son mujeres y 5/14 son hombres.

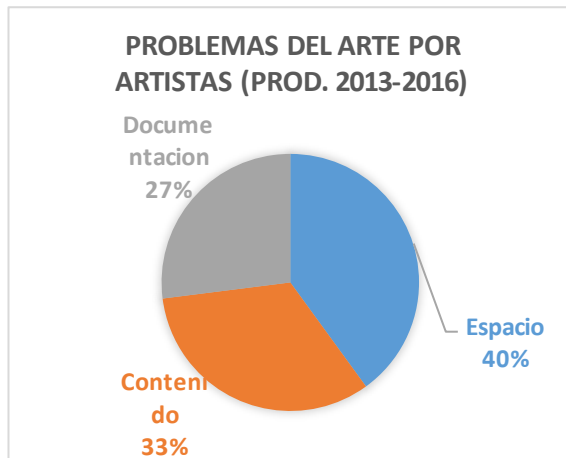
4.1.3 TEMÁTICAS DE PRODUCCIÓN Y DEFINICIONES DEL ARTE EN TEGUCIGALPA



Para las temáticas de producción, se encontró 40% de los artistas decide utilizar material social, en este caso se refiere a la política, economía y situación que pretende hacer una crítica o manifestación de la situación actual y pasada del país. Caso contrario al 60% restante que decide enfatizar su temática hacia aspectos personales como ser paisajes, botánica o conceptos indirectamente sociales.

Así mismo, se les preguntó acerca la definición de su arte en relación a la producción por el que el 39% artistas manifiestan su arte con fines de expresión, el 20% con investigación, el 16% con la observación, 15% a la experimentación y minoritariamente el 10% hacia la proyección, transformación y explicación de las situaciones.

4.1.4 PROBLEMAS DE LA PRODUCCIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN TEGUCIGALPA Y ARTISTAS QUE CUENTAN CON ESPACIOS EXCLUSIVOS PARA LA PRODUCCION DE SU ARTE EN TEGUCIGALPA



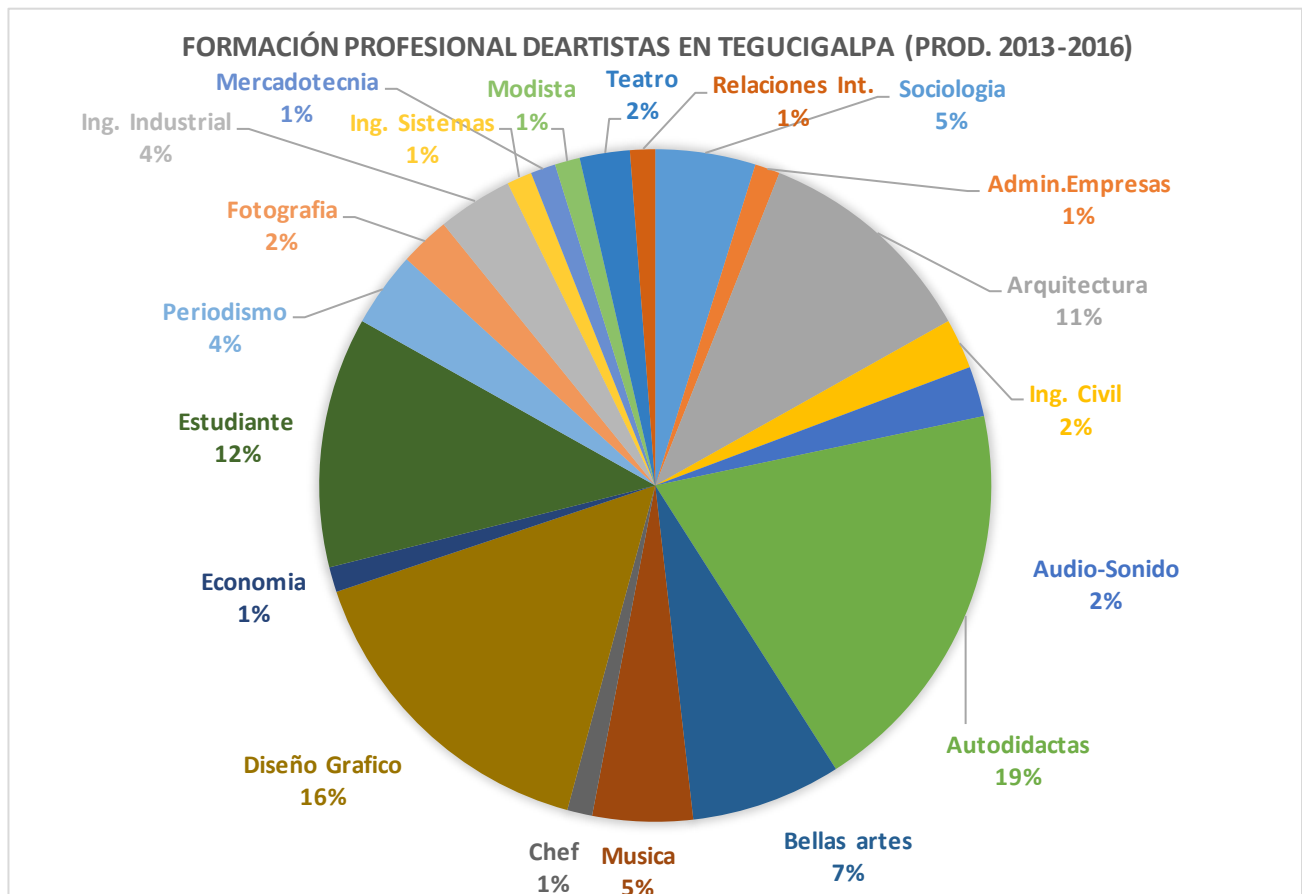
Los problemas de la producción del arte contemporáneo se analizaron respecto a un 40% por espacios para producir y exponer arte, 33% sobre la filtración de contenidos de exposición e investigación crítica y constructiva de los artistas y un 27% sobre la falta de documentación de artistas y exposiciones previas en la ciudad.

En relación, a esto únicamente el 45% de los artistas entrevistados cuentan con un espacio propio para la producción de su arte.

4.1.5 FORMACIÓN PROFESIONAL DE LOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS EN TEGUCIGALPA

En cuanto a la formación profesional de los artistas capitalinos, el 74% representa artistas con formaciones en licenciaturas o títulos universitarios que acrediten conocimientos en ingenierías, licenciaturas o egresados de bellas artes. De estos 74, 40 son hombres y 34 mujeres.

El porcentaje restante (36%) representa, a los artistas autodidactas o estudiantes. Del cual 50% son mujeres y el sobrante hombres.



4.1.6 DIÁLOGO CON OTROS ARTISTAS Y APOYO EXTERNO EN PRODUCCIÓN Y MERCADEO DE PROYECTOS

Respecto a la producción del arte, se le preguntaron a los artistas si hacen diálogos constructivos de sus piezas artísticas, estas refiriéndose a que si trabajan bajo ambientes aislados o colaborativos. El 57% respondió que no hace dialogo con otros artistas y prefieren el aislamiento de su proceso. Sin embargo, el 43% prefiere compartir y dialogar sobre sus aspectos técnicos y metodológicos.

En el caso, sobre el apoyo monetario, publicitario y espacial de una exposición el 51% de los artistas cuentan con un respaldo ya sea institucional o de compañías privadas.

En relación a los artistas que si dialogan y comparten, 17/43 logran conseguir el apoyo externo de sus obras. De estos, 17 artistas, radican la concentración del problema del arte en el contenido de las mismas. Y de estos 17, 11 de ellos cuentan con un espacio propio para la producción del arte.

En el caso contrario, los artistas que no reciben el apoyo y cuentan con un espacio de producción de arte enfocan su problemática hacia el espacio y documentación de obras.

4.2COMPROBACIÓN DE HIPÓTESIS

Honduras es un país en estado emergente, en el que el arte público sigue apegado a las directrices marcadas por las figuras que han constituido un referente obligatorio en la materia de nivel internacional. Tanto en la elección de los temas, como los recursos para realizarlos, cada acción jerarquiza espacios, saberes, tradiciones que han constituido hilos conductores con un afuera.

Cada una de las piezas elegidas pretende exploraciones de ambientes socioculturales hondureños que se prolongan en tiempos y espacios.

CONCLUSIONES

1. Tegucigalpa cuenta con una gran cantidad de artistas talentosos pero el 55% de los artistas contemporáneos se han quejado de una falta de espacio de colaboración y de discusión de los proyectos por lo que estos mismos resultan en iniciativas individuales que los lleva a la desunión, competitividad de proyectos y formulación de aspiraciones aisladas.
2. Uno de los rasgos distintivos del arte público realizado en Tegucigalpa ha sido justamente la articulación de consecuencias lógicas de ejercicios de aprendizaje que han ido explorando las más diversas influencias. Estas mismas llevan indagaciones de pensamientos antropológicos sobre sucesos los cuales se ha ido construyendo y archivando una identidad nacional. Una identidad expuesta de forma porcentualmente comprometida, que ha servido para llevar a cabo una especie de desarticulación de disparidades e inexactitudes producidas por discursos externos que algunas veces ha invalidado o anulado procesos de crecimiento al interior del país por lo que se busca cierta visibilidad al exterior.

Se podría calificar la acción de estos artistas como un hurgar constante en la memoria colectiva hondureña, en momentos sensibles de devenir, cuando el teatro ha dejado de ser una manifestación original solo algunos pocos artistas a nivel mundial logran llamar la atención en medio de la gran cacofonía provocada por innumerables acciones que logran hacerse visibles, las propuestas hondureñas a veces en sus presentaciones van articulando metodologías disciplinas y rigores que permite la consolidación de estrategias y la asimilación de códigos y lenguajes sofisticados, capaces de permitir un establecimiento de diálogos con un mayor valor de intercambio.

3. A lo largo de este proceso, se ha intentado describir desde unos pocos ejemplos la ruta por la cual se encamina una parte del arte contemporáneo en Tegucigalpa. Sin desestimar las producciones convencionales que privilegian la disciplina del buen oficio, no se puede desconocer que en estos momentos evoluciona un arte diferente, que oscila entre la continuidad y respeto de los grandes maestros, y una ruptura sobre todo de tipo formal que ha permitido a los jóvenes creadores expresarse con voz propia ante las problemáticas que les apremian.

4. Los ejecutores del arte contemporáneo han sido consumados por personas que han dedicado un tiempo a una formación profesional que en muchos casos resultan ser paralelos a la convencionalidad social y es de progresar la integración y la casi equidad de géneros en la producción de estos mismos procesos.

5. Hablar de violencia, de pobreza, de respeto a los derechos, de muerte, situaciones que sobrepasan el contorno hondureño y utilizar para ello un lenguaje tanto más universal, ha posibilitado una mejor adecuación del discurso interno con correspondencia a las referencias del arte internacional, sin que ello vaya en riesgo de la calidad de las piezas en sí mismas.

RECOMENDACIONES

1. Se recomienda una reflexión sobre el amor al arte que rebasa las fronteras de las problemáticas propias del contexto hondureño, para introducirse en un ámbito más universal. En otras palabras, ver el trabajo del artista como una profesión al igual que todas las académicas.
2. Mercadear el arte: Mercado y arte componen un binomio un tanto difícil de equilibrar; el que uno depende del otro y viceversa sin que el desarrollo del otro vaya en deterioro de uno. Fundamental, necesario e inevitable, el mercado es una de las figuras más controvertidas del arte actual por lo que se recomienda responder de manera meticulosa y rápida. Cortejar con un mercado que no siempre es el más riguroso se ha convertido en una ardua empresa para los artistas de los márgenes, esos que lejos de los centros de donde se realizan las grandes transacciones deben cumplir con ciertos requisitos para ser asimilados por esa plaza comercial del arte que además de las situaciones económicas, trae una legitimización y una gran dosis de visualización y atención, sin embargo no son sinónimos de calidad.
3. Legitimidad de nuevas ideas: Como se ha señalado a través de esta investigación, la última década del siglo pasado, los artistas siguieron apegados a los valores clásicos afines de la lógica academicista del arte. Aunque hubo una renovación en las temáticas y soportes de la generación de los 90s, los criterios formales como el oficio artesanal, la armonía y caridad, dominio del material, variedad y proporción han sido requisitos para la legitimización de las manifestaciones visuales.
4. Aumentar la aportación y colaboración artística: A lo largo de casi dos décadas, desde que han iniciado estas nuevas tendencias, se ha recomendado la innovación de procesos y metodologías del arte a través de discusiones de contenidos de obras a través de intercambios de los artistas en dirección de poder aportar valiosos enriquecimientos y transformaciones prácticas artísticas en Tegucigalpa y Honduras.

5. Cualquier esfuerzo para lograr avances sería en vano si se consideran prejuicios que todavía no se han superado y que se manifiestan por parte de los mismos artistas, las instituciones culturales y la crítica local – a reconocer la coexistencia de múltiples tendencias y discursos en torno al arte contemporáneo y su recepción por parte de los diferentes públicos a los cuales están dirigidos.

6. Crear un proyecto piloto en el que se reúnan artistas para la producción de arte basado en el dialogo, convivencia y documentación.

CAPÍTULO VI. APLICABILIDAD

6.1 INTRODUCCIÓN

Desde el año 2006, Tegucigalpa ha enfrentado grandes transformaciones en el mundo del arte. Durante los últimos 10 años, la ciudad ha tenido un gran alce de artistas productores y ejecutores independientes en el que han enfrentado una carencia de apoyo satisfactorio para la nueva producción de obras atractivas en el medio. A pesar de este desenfreno individualista, los artistas cada vez ven el arte como símbolo de competencia por el que se han descuidado dinámicas de colectividad, conceptualización y producción colectiva.

El proyecto Rayuela de residencias artísticas pretende ser el núcleo y el origen de muchas de las actividades que se realizan a nivel artístico. Estar en residencia significa trabajar en colaboración, recibir asistencia profesional, intercambiar ideas y experiencias con otros artistas y relacionarse con la comunidad, sumergiéndose en el ritmo de una de las ciudades más peligrosas del mundo.

Los artistas en residencia son elegidos por convocatorias abiertas en base al proyecto presentado. El proyecto Rayuela prioriza propuestas que cuestionen el objeto de arte singular y experimenten con la capacidad de producción en múltiple de las técnicas gráficas, la fotografía, los nuevos medios digitales y/o el diseño, investigando sus interferencias y diluyendo sus fronteras, así como las propuestas para intervenir con estos lenguajes el entorno urbano.

6.2 DESCRIPCIÓN DEL PLAN DE ACCIÓN

Proyecto Rayuela es un proyecto colectivo orientado a la producción y profesionalización del arte y diseño contemporáneos en Honduras. Uno de los principales objetivos de Rayuela es la creación de espacios de intercambio para artistas latinoamericanos/as junto a los artistas locales de Tegucigalpa.

En consecuencia con este interés, se crea primera convocatoria titulada Modelo para armar de residencias artísticas, para la cual se seleccionará un total de 4 artistas, 2 artistas nacionales y 2 artistas extranjeros/as que convivirán en un espacio de trabajo en Tegucigalpa durante un período de un mes al cabo del cual presentarán sus proyectos en formato expositivo en el espacio del Museo del Hombre Hondureño.

La residencia cubrirá el alojamiento y alimentación de los/as artistas residentes durante un período de 30 días y 500 US\$ en apoyo a producción para cada uno de los cuatro artistas seleccionados, así como un apoyo para el transporte hasta Tegucigalpa en el caso de artistas residentes fuera de la ciudad y/o en el extranjero.

6.3 OBJETIVOS DE PROYECTO RAYUELA

6.3.1 GENERAL:

1. Promover a los artistas de Tegucigalpa espacios de creación, producción y exposición colectiva a través de la ayuda artística extranjera.

6.3.2 ESPECÍFICOS:

2. Prover al artista el espacio, la asistencia e infraestructura necesaria para realizar su propuesta de trabajo bajo tres modalidades: producción de un proyecto, exploración de nuevas situaciones para su práctica artística o intervención en la ciudad y/o comunidad.

3. Promover el intercambio como una plataforma generadora de nuevas ideas y toma de riesgos a través de conexiones con otros artistas, curadores e instituciones artísticas o civiles.



Figura 29 Proyecto Rayuela, Conversatorio

6.3.3 DIRIGIDO A:

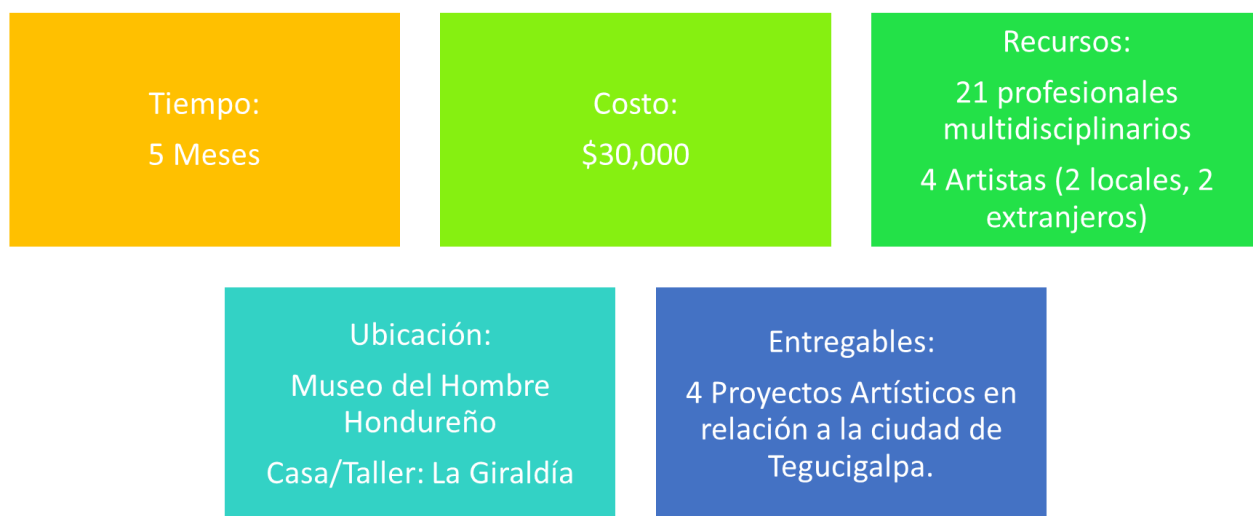
1) Artistas, tanto profesionales como emergentes, extranjeros y hondureños (locales o del interior del país), provenientes de cualquier disciplina de las artes visuales.

2) Curadores extranjeros o del interior del país que quieran aprovechar las facilidades de la biblioteca, estudio privado o la residencia en la ciudad para realizar investigaciones o propuestas curatoriales experimentales.

6.4 ELABORACIÓN DEL PROYECTO RAYUELA

Para llevar a cabo las acciones del Proyecto Rayuela es necesario especificar las tareas, responsables y un financiamiento para poder garantizar los objetivos mencionados.

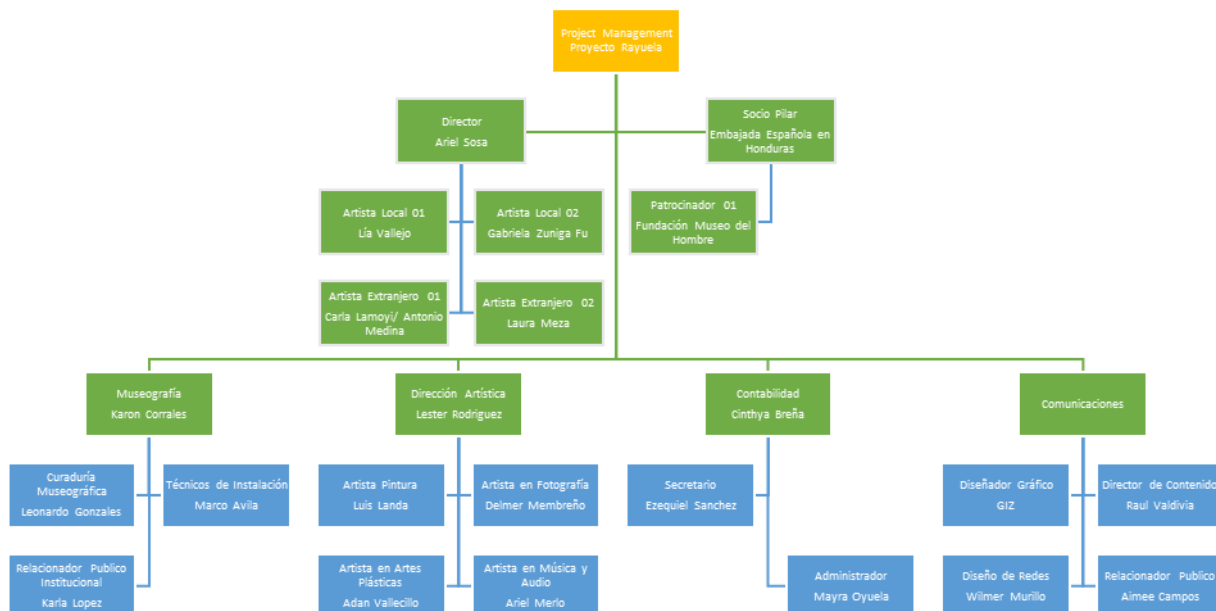
Para ello, se determinará a través de este proyecto de aplicación un detalle de los recursos, metodologías y estrategias del proyecto conductor.



6.5 ORGANIZACIÓN ESTRUCTURAL

6.5.1 DISEÑO DE LA ESTRUCTURA ORGANIZACIONAL

El Proyecto Rayuela cuenta con una amplia variedad de profesionales, artistas, colaboradores y entidades culturales /artísticas de Tegucigalpa. El proyecto surge a partir de la ideología del Director del proyecto junto al Consulado Español de Tegucigalpa con el fin de poder promover las actividades y producciones artísticas de Honduras. Los recursos y la estructura organizacional estará basada en un contrato por proyecto.



6.5.2 DEFINICIÓN DE ROLES Y RESPONSABILIDADES DE LOS RECURSOS

HUMANOS

A continuación se presenta el personal del Proyecto Rayuela seguido de la responsabilidad que se le dedica. En estos casos se pueden encontrar roles de Dirección, Ejecución, Administración, Supervisión y Comunicación.

- **Project Manager:** encargado de la ejecución y autorización total del proyecto artístico. (DIRECCIÓN)
- **Director de Proyecto:** pilar ejecutor que facilita y brinda acceso a los artistas respecto a las necesidades económicas e informativas de sus proyectos artísticos. (DIRECCIÓN)
- **Socio Pilar:** encargado financiero del proyecto. (FINANCIAMIENTO)
- **Artista Local 01-02:** encargados de presentar los proyectos artísticos propuestos por ellos mismos con temáticas relacionadas al contexto propio. (EJECUCIÓN)
- **Artista Extranjero 03-04:** encargados de presentar los proyectos artísticos propuestos por ellos mismos con temáticas relacionadas al contexto hondureño. (EJECUCIÓN)
- **Patrocinador:** encargado de brindar espacio y promoción del proyecto. (FINANCIAMIENTO)
- **Director de Museografía:** vela por las necesidades de proyectos en el museo y la presentación de los proyectos. (SUPERVISION)
- **Curaduría Museográfica:** selecciona los proyectos bajo criterios museográficos y artísticos. (SUPERVISION)
- **Relacionado Publico:** comunica las actividades del museo en relación al proyecto. (COMUNICACIÓN)
- **Técnicos de Instalación:** ayudan, tecnifican montajes para una presentación pulcra. (EJECUCION)
- **Dirección Artística:** encargado de la relación entre artistas de residencia con artistas locales reconocidos. (EJECUCION)
- **D. Pintura:** especialista en artes pintorescos. (SUPERVISION)

- **D. Fotografía:** especialista en fotografía documental. (SUPERVISION)
- **D. Artes Plásticas:** especialista en la dirección de artes plásticas. Como escultura, carpintería y todo relacionado con habilidades manuales. (SUPERVISION)
- **D. Música y Audio:** encargado de composición musical, grabado de sonidos y logística auditiva. (SUPERVISION)
- **Contabilidad:** encargado de la contabilidad del proyecto. (ADMINISTRACION)
- **Secretario:** encargado de documentar y aceptar/denegar actividades. (ADMINISTRACION)
- **Administrador:** encargado de mantener el dinero y ejecutar detalladamente el proyecto. (ADMINISTRACION)
- **Director de Comunicaciones de Proyecto:** encargado de hacer comunicaciones oficiales del proyecto. (COMUNICACIÓN)
- **Diseñador Gráfico:** encargado del arte comunicativo de los proyectos, en hacer afiches, logos y textos curatoriales.
- **Diseño de Redes:** encargado de diseñar la página web, páginas en Facebook, twitter e Instagram. (COMUNICACIÓN)
- **Relacionado Publico de Proyecto:** encargado de promocionar el proyecto al ámbito local e internacional. (COMUNICACIÓN)
- **Director de Contenido:** encargado de redacción de textos, contenidos e imágenes para hacer viral los proyectos. (COMUNICACIÓN)



Figura 30 Logo FMH

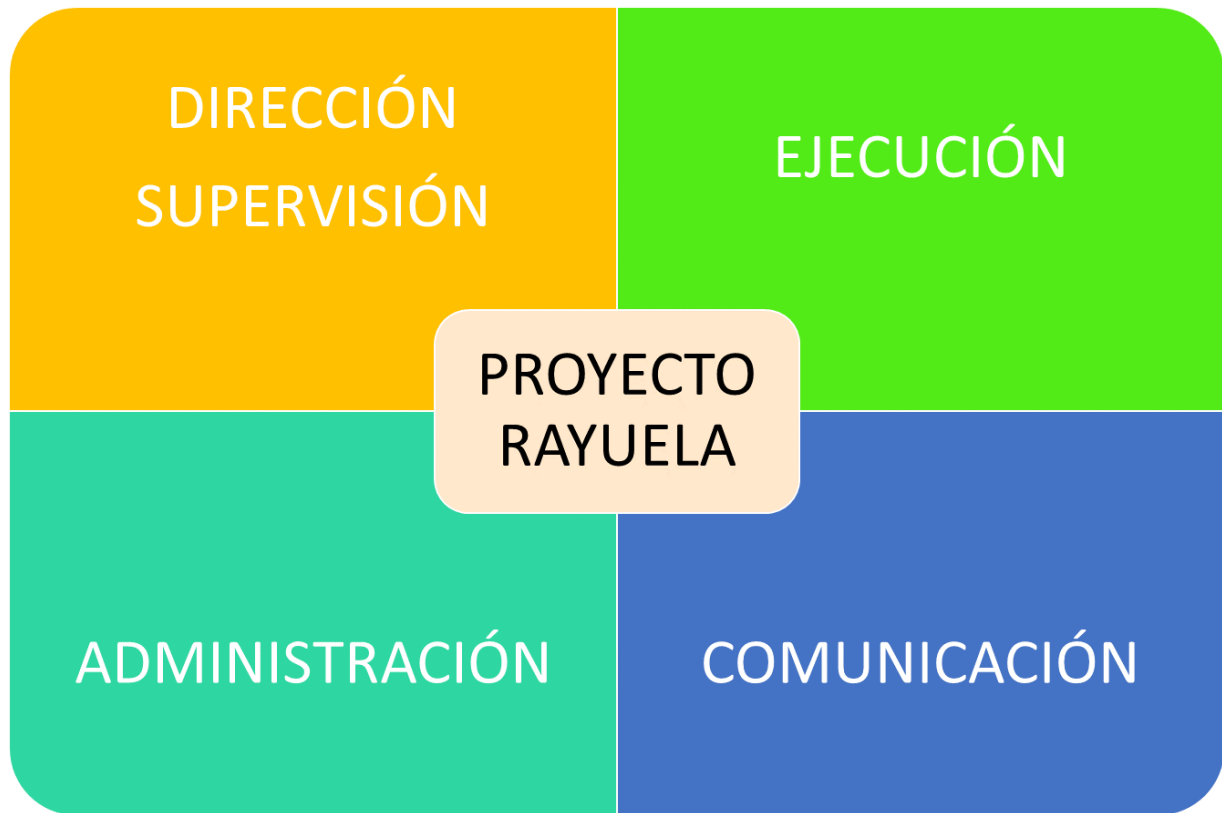


Figura 31 Tipos de Actividades para RRHH en Proyecto Rayuela

6.5.3 CONSIDERACIONES BASE DE CONVOCATORIA PROYECTO RAYUELA

En la primera edición de esta convocatoria, a realizarse en 2016, se favorecerán proyectos que discursen sobre el espacio público y las dinámicas sociales urbanas contemporáneas. La convocatoria está abierta a artistas latinoamericanos/as emergentes con alguna trayectoria comprobable independientemente de su edad y lugar de residencia.

Para esta edición se cuenta con el apoyo de la Fundación Para el Museo del Hombre Hondureño, que brindará el espacio para el montaje de la exhibición final de los proyectos a realizar durante la residencia.

Para aplicar, los y las artistas interesadas deberán enviar un correo a la dirección info@proyectorayuela.com con la siguiente documentación:

-Un currículum y un portafolio en formato pdf que no supere los 5MB con imágenes de al menos 3 proyectos anteriores y una declaración de artista.

-Un documento en pdf con la descripción del proyecto a realizar durante la residencia y otros insumos que puedan ayudar a la comprensión del mismo (imágenes de referencia, esquemas, diseños, etc).

-Copia de la Cédula de identidad o pasaporte vigente del o la aplicante.

-Dos referencias de centros culturales, instituciones, galerías u otras entidades relacionadas al sector cultural que respalden su trayectoria.

6.5.4 COMPROMISOS POR PARTE DE RAYUELA:

-Cubrir los siguientes costos:

Alojamiento, alimentación y traslados internos por 30 días.

Espacio de trabajo con acceso a wi-fi y herramientas mínimas para proyectos que requieran fotografía, video, edición de fotografía, audio y video.

Producción: 500 US\$ por artista.

Transporte: hasta 200 US\$ para artistas residentes en el extranjero y hasta 50 US\$ para artistas residentes en Honduras fuera de Tegucigalpa.

-Adecuación de espacio y montaje de los proyectos para exhibición en salas del Museo del Hombre Hondureño.

-Comunicación y difusión de la exhibición.

-Registro del proceso y la exhibición.

-Publicación de un catálogo digital de la exhibición.

COMPROMISOS POR PARTE DEL/LA ARTISTA

-Cumplir con el proyecto descrito en la aplicación a esta convocatoria.

-Cumplir con los tiempos acordados.

-Permitir el uso de material gráfico de su obra para comunicación, difusión y promoción del proyecto en esta edición y ediciones futuras.

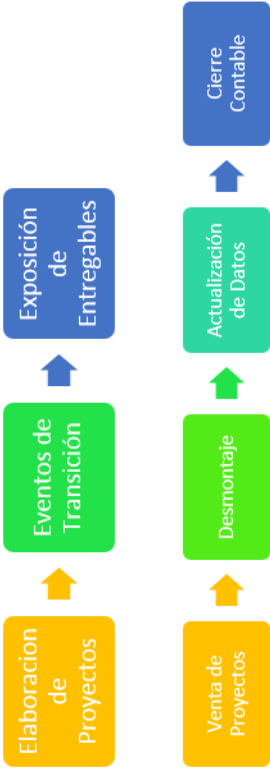
-Participar de dos (2) eventos abiertos al público a organizar durante la duración de la residencia.

6.5.5EDT: ESTRUCTURA DE DESCOMPOSICIÓN DEL TRABAJO

El Proyecto Rayuela se desglosa en tres grandes bloques o etapas de trabajo:

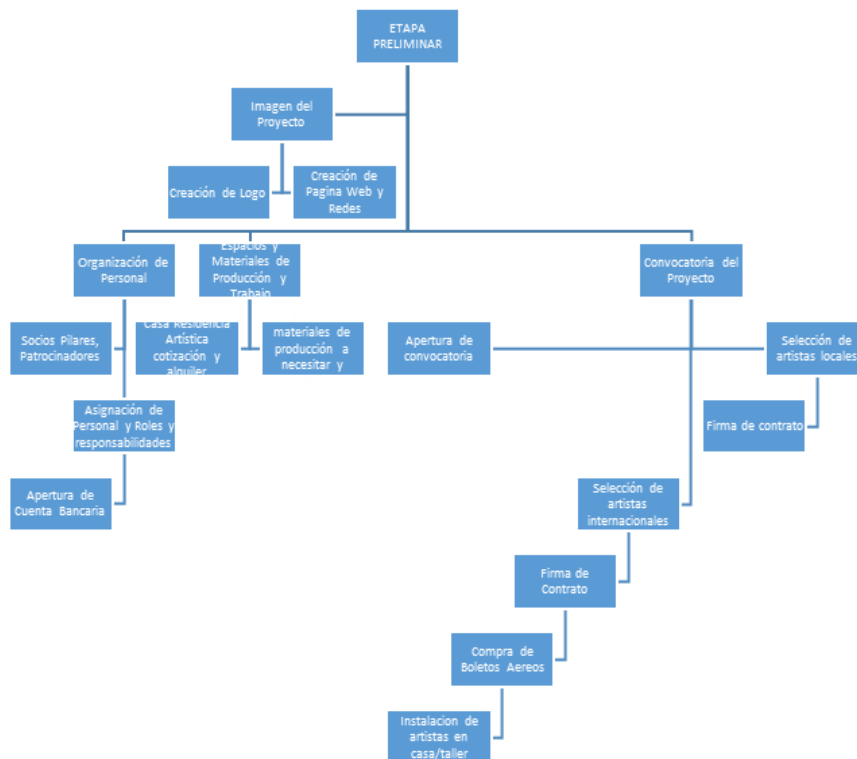
1. Etapa Preliminar: es la etapa en la que se definen las organizaciones del proyecto, la logística (espacio y material), formación y aspectos legales y financieros. En esta etapa también se forma la convocatoria y selección de los artistas que formaran parte del proceso de producción artística en Tegucigalpa.
2. Etapa de Ejecución: se forma a partir de la propuesta y elaboración de los proyectos artísticos por los participantes seleccionados en la convocatoria. En esta etapa está conformada por pequeños eventos que formalizan el proceso creativo y productivo de los artistas y con una finalidad de una exposición colectiva de los resultados.
3. Etapa de Clausura: es la etapa que muestra la documentación y clausura de los resultados, desmontaje de la exhibición y la venta de los proyectos artísticos realizados.

Figura 32EDT PROYECTO RAYUELA



ETAPA PRELIMINAR:

- Imagen del Proyecto: crear la figura, logos o elementos que identifiquen propiamente al proyecto.
- Creación de Logo: utilización de las habilidades del diseño gráfico para la creación de un logo que represente el proyecto.
- Creación de la página web/redes: compra de dominio en el internet que sea dedicado exclusivamente al proyecto Rayuela como plataforma de información y retroalimentación.
- Organización de Personal: reuniones preliminares del proyecto que ayudan a dar organización de los recursos humanos junto a sus responsabilidades y deberes en el proyecto.
- Espacios Materiales de Producción y Trabajo: se buscan espacios (alquiler) y materiales de producción para poder albergar a los artistas seleccionados en la convocatoria artística.
- -Convocatoria del Proyecto: se formulan las bases del proyecto para aplicación y ejecución de obras. Se da un tiempo de apertura de convocatoria, a la finalización de esta se seleccionan 2 artistas locales y 2 extranjeros en el que se les notifica y hacen firma de contrato de producción artística. Luego de este proceso, se les asigna el espacio de trabajo y lugar de hospedaje durante 1 mes de producción.

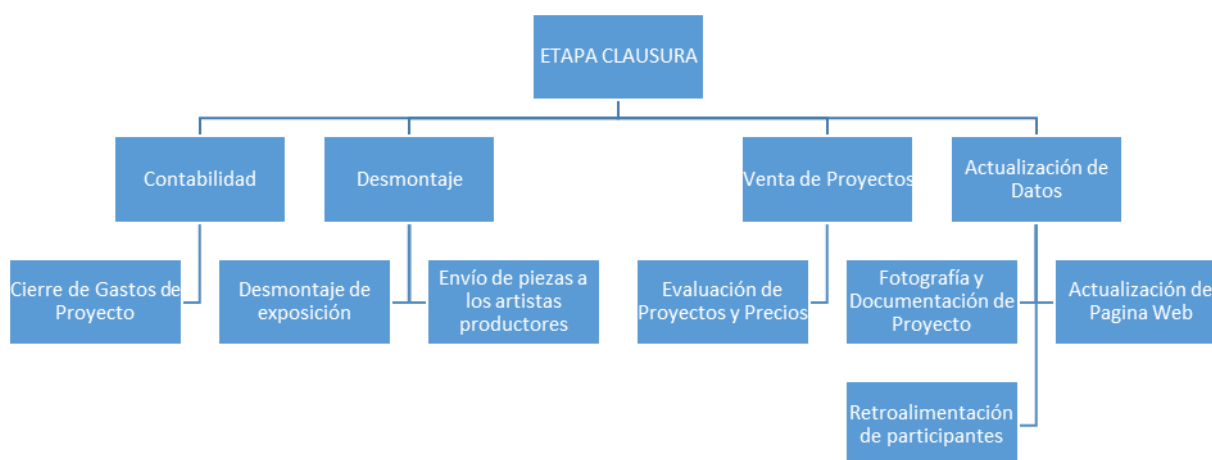


ETAPA DE EJECUCIÓN:

- Elaboración de Proyectos Artísticos: los 4 artistas seleccionados deciden las temáticas de sus proyectos en relación al contexto hondureño.
- Proyecto 1: Análisis de Ciudad Mateo en relación a cicatrices de tatuajes.
- Proyecto 2: Acoso Sexual en las mujeres de Tegucigalpa
- Proyecto 3: La jocosidad de una ciudad en crisis.
- Proyecto 4: Insignificancia de la vida botánica en el planeamiento urbano.
- Para la elaboración de estos proyectos se siguen procesos de lluvia de ideas, discusión y revisiones de procedimientos artísticos para una presentación formal en un espacio museográfico.
- Conversatorio: es un evento en el que los artistas residentes tienen un dialogo con el público general acerca las temáticas que se están abordando en el proyecto rayuela.
- Visita Artísticas: actividades que fortalecen a los artistas a conversar con otros artistas de reconocimiento local para el enriquecimiento de los proyectos.
- Taller: es una actividad impartida por los artistas residentes a un público escolar de bajos recursos con el fin de poder promocionar las ventajas del arte en la capital.
- Exposición Final: es la presentación (entregable) de los proyectos desarrollados en la residencia artística. Se hace a través de un evento de inauguración y una exposición itinerante por 1 mes en las instalaciones del museo.

ETAPA DE CLAUSURA:

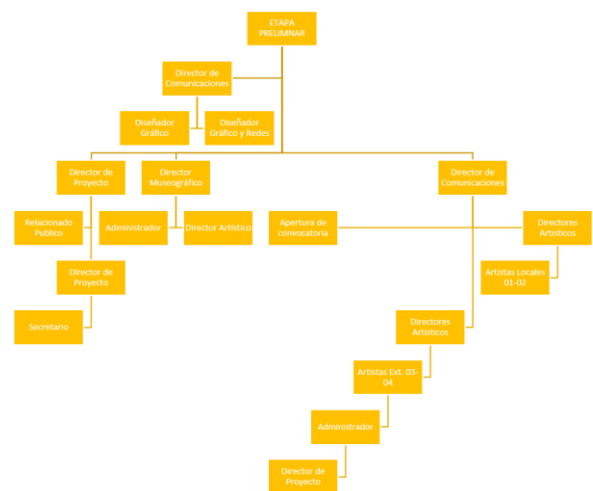
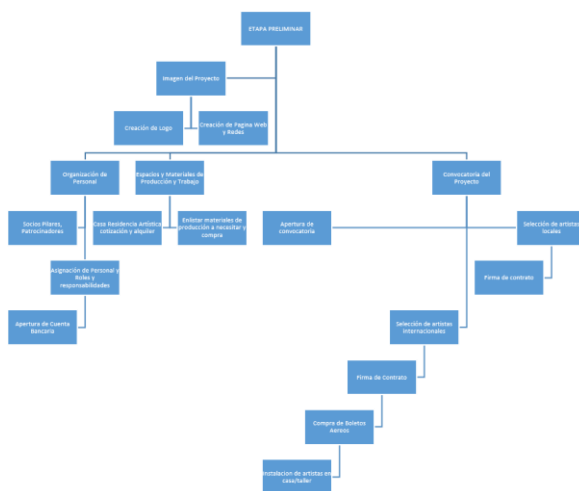
- Clausura contable: se hacen los cierres de gastos de proyecto.
- Desmontaje de Proyectos: es el desmontaje de los proyectos instalados en el museo y el envío de las piezas a los artistas productores.
- Venta de Proyectos: evaluación de los proyectos y aplicación de precios de venta que serán lanzados durante la exposición y/o lanzado un comunicado por el portal/ página web del proyecto Rayuela. Se documenta fotográficamente y textualmente las sinopsis de los proyectos.
- Actualización de datos: actualización de los procesos de la residencia, una final retroalimentación del proyecto por parte de los participantes, público y personas interesadas.

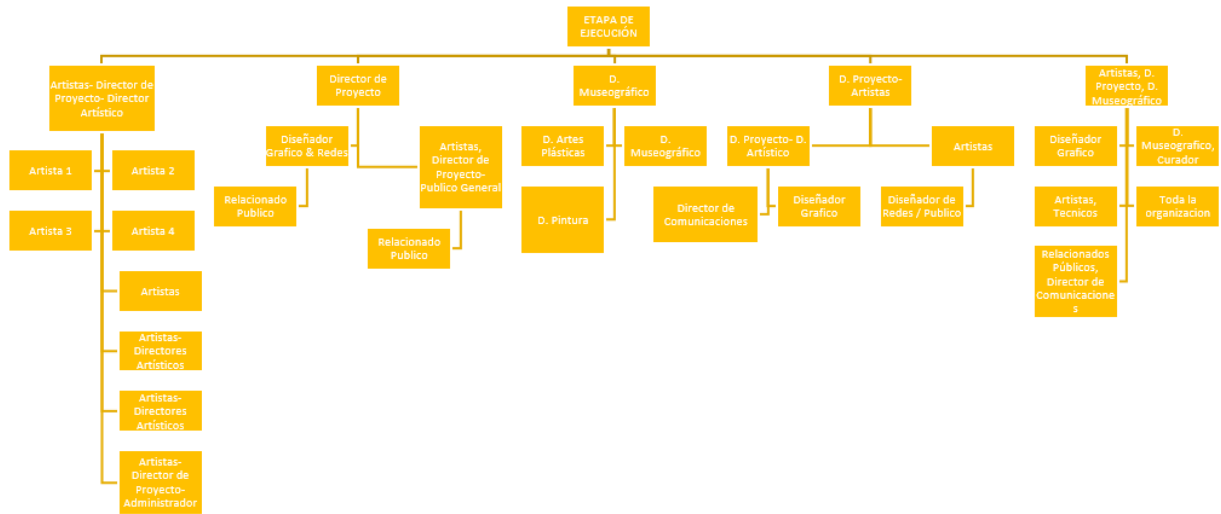
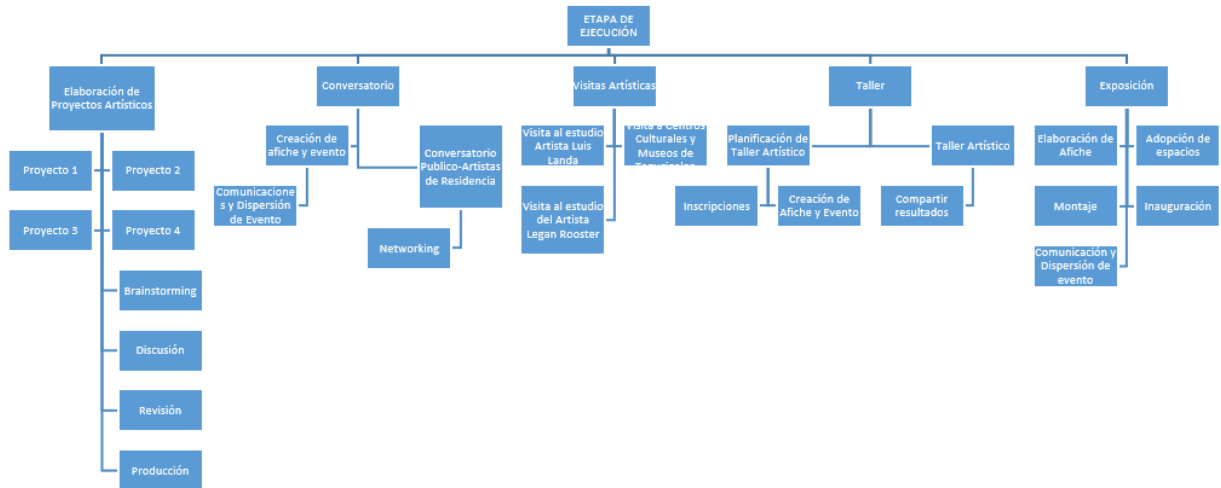


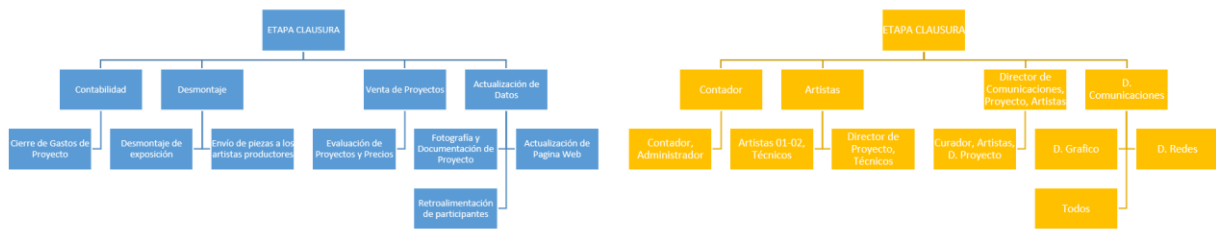
6.6 RECURSOS EN LAS ACTIVIDADES

El proyecto Rayuela enfoca su participación mayoritariamente hacia los artistas residentes. Sin embargo, estos llevarán una supervisión de artistas, museógrafos y el director del proyecto.

El proyecto pretende alimentar procesos creativos y artísticos por consecuente de las actividades se formula el uso de los recursos a través de los siguientes diagramas en relación a la EDT presentada anteriormente:







6.7 DURACIÓN DEL PROYECTO

El Proyecto Rayuela, ejemplo piloto para el abordaje del arte contemporáneo discursivo en Tegucigalpa desglosa el tiempo total en 5 meses de planificación, ejecución y clausura. Estas mismas cuantificaciones de tiempo se planifican de la siguiente manera:

- Etapa Preliminar: 3 meses (Febrero- Abril 2016) Trabajo Semanal
- Etapa de Ejecución: 1 mes (Mayo- Junio 2016) Trabajo Diario
- Etapa Clausura: 1 mes (Junio- Julio 2016) Trabajo Diario / Semanal

La residencia cubrirá el alojamiento y alimentación de los/as artistas residentes fuera de Tegucigalpa durante un período de 30 días y 500 US\$ en apoyo a producción para cada uno/una de las/los cuatro artistas seleccionados/as, así como un apoyo de \$250 para el transporte hasta Tegucigalpa en el caso de artistas residentes fuera de la ciudad y/o en el extranjero.

El proyecto se calendariza específicamente de trabajo de Lunes- Domingo para la etapa de ejecución. Sin embargo en los procesos preliminares y de clausura se trabajara en calendarización de lunes- sábado, debido a las regulaciones del Museo del Hombre.

6.8 CRONOGRAMA DE PROYECTO RAYUELA

Para esta etapa el proyecto se dividió en 7 Fases Principales que son marcados como los hitos de los proyectos:

FASE 1: Organización de Proyectos (7semanas)

FASE 2: Reservación de Espacios y Materiales (6 semanas)

FASE 3: Comunicación y Convocatoria (8 semanas)

FASE 4: Selección de Convocados (4 días)

FASE 5: Contacto Artistas (2 días)

FASE 6: Artistas y Proyecto Rayuela (7 días)

FASE 7: Proyecto Rayuela (8 semanas)

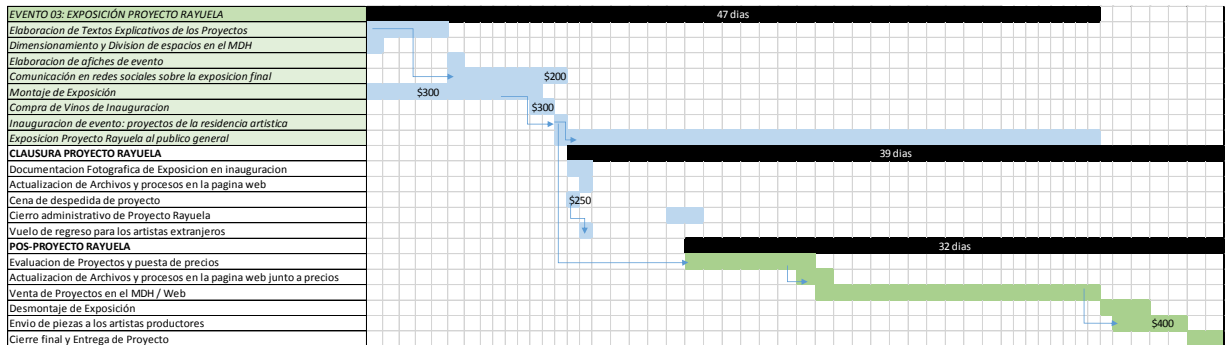


Figura 33 Realización de Etapas del Proyecto Rayuela (2016)

PROYECTO RAYUELA / ACTIVIDADES	TIEMPO DE EJECUCIÓN (FEBRERO- JULIO 2016)											
	Febrero			mar-16			abr-16					
	12.02-19.02	20.02-26.02	27.02-29.02	1.03-8.03	9.03-16.03	17.03-24.03	25.03-30.03	1.04-07.04	08.04-14.04	15.04-21.04	22.04-31.04	
1 FASE 1: ORGANIZACIÓN DE PROYECTO de RESIDENCIAS	7 semanas											
2 Organización con Interesados Pilares para una Reunión Informativa	[Gantt bar]											
3 Asignación de Bases de la convocatoria y aportación de capital semilla	[Gantt bar]											
4 Asignación de Roles y Responsabilidades	[Gantt bar]											
5 Búsqueda de Patrocinios y Colaboradores	[Gantt bar]											
6 Apertura de cuenta bancaria a nombre de Proyecto Rayuela	[Gantt bar]											
7 Asignación de Fondos	[Gantt bar]											
8 FASE 2: RESERVACIONES DE ESPACIOS Y MATERIALES DE PRODUCCION	6 semanas											
9 Cotización de espacios de estadia a los artistas	[Gantt bar]											
10 Reservación de estadias (10%)	[Gantt bar] \$150											
11 Cotización de Materiales de Producción Básicos	[Gantt bar]											
12 Compra de Materiales de Producción	[Gantt bar] \$400											
13 FASE 3: COMUNICACIÓN Y CONVOCATORIA DE PROYECTOS ARTISTICOS	8 semanas											
14 Creacion de Logo de Proyecto Rayuela	[Gantt bar]											
15 Creación de Pagina Web y Redes Sociales	[Gantt bar] \$100											
16 Creación de correo electronico del PR.	[Gantt bar]											
17 Promoción y Comunicación de la Convocatoria	[Gantt bar] \$10 \$10 \$10 \$10											
18 Apertura de Convocatoria PR	[Gantt bar]											
19 Cierre de Convocatoria PR	[Gantt bar]											

PROYECTO RAYUELA / ACTIVIDADES	may-16																													
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
19 Cierre de Convocatoria PR	[Gantt bar]																													
20 FASE 4: SELECCIÓN DE GANADORES DE CONVOCATORIA	4 días																													
21 Impresión de Proyectos enviados por los artistas	[Gantt bar] \$100																													
22 Reunion Informativa con la curaduria del Proyecto	[Gantt bar]																													
23 Calificación y Selección de Proyectos	[Gantt bar]																													
24 Anuncio de ganadores de la residencia artistica por la web	[Gantt bar]																													
25 FASE 5: CONTACTO CON GANADORES DE LA CONVOCATORIA ARTISTICA	2d																													
26 Envío de correo electronico a los artistas seleccionados.	[Gantt bar]																													
27 Envío de correo electronico a los artistas NO seleccionados.	[Gantt bar]																													
28 Creacion de Contrato Artistas- Proyecto Rayuela	[Gantt bar]																													
29 Firma de contrato y aceptación de terminos por parte de los artistas	[Gantt bar]																													
30 FASE 6: ARTISTAS Y PROYECTO RAYUELA	7 días																													
31 Reservación y Compra de Tickets Aereos para Residentes Extranjeros (2)	[Gantt bar] \$1500																													
32 Reservación y Alquiler del taller/casa artistica (90%)	[Gantt bar] \$1350																													
33 Viaje Pais Extranjero- Tegucigalpa (Bienvenida de artistas extranjeros)	[Gantt bar] \$100																													
34 Alojamiento de artistas en casa-taller	[Gantt bar]																													
35 Entrega de Dinero de Viáticos	[Gantt bar]																													
36 Almuerzo de Bienvenida de artistas - Directores Prayuela	[Gantt bar] \$150																													
37 Comunicación en Redes sociales	[Gantt bar]																													

6.9



GESTION DE COSTOS

El Proyecto Rayuela está financiado totalmente por la Cooperación del Consulado Español en Tegucigalpa. Sin embargo, cuenta con el apoyo de la Fundación Museo del Hombre Hondureño en concepto de brindar espacios, ayuda museográfica y curatorial.

El Consulado Español a cargo del Cónsul de España, Cinthya Breña cuenta con un financiamiento de \$30,000 destinados para la ejecución del proyecto piloto. (Treinta mil dólares)

Como objetivo del proyecto, se busca la producción de arte contemporáneo sin fines de lucro. Sin embargo, los artistas no cuentan con un salario permanente como las otras entidades pero se les brinda una cantidad de \$750 bajo conceptos de transporte, alimentación y producción. Por consiguiente, la producción de las obras artísticas generadas será vendida al público y por la web bajo una cláusula de retribución del 60% destinado al artista y el 40% al Proyecto Rayuela para poder financiar una segunda edición del proyecto.

La Gestión de los Costos del Proyecto incluye los procesos involucrados en estimar, presupuestar y controlar los costos de modo que se complete el proyecto dentro del presupuesto aprobado.

Estos procesos interactúan entre sí y con procesos de las otras áreas de conocimiento. Dependiendo de las necesidades del Proyecto Rayuela. Cada proceso puede implicar el esfuerzo de una persona o grupo de personas. Cada proceso se ejecuta por lo menos una vez en cada proyecto y en una o más fases del proyecto ya que el proyecto se ha dividido en fases.

Aunque los procesos se presentan aquí como componentes diferenciados con interfaces bien definidas, en la práctica se superponen e interactúan de formas que no se detallan aquí.

El trabajo involucrado en la ejecución de los tres procesos de la Gestión de los Costos del Proyecto está precedido por un esfuerzo de planificación del equipo de dirección del proyecto.

- Nivel de exactitud. Las estimaciones del costo de las actividades se ajustarán a un redondeo de datos según una precisión establecida, dependiendo del alcance de las actividades y de la magnitud del proyecto, y pueden incluir una cantidad para contingencias: En este caso \$30,000.

- Unidades de medida. Todas las unidades que se utilizan en las mediciones (tales como las horas o días de trabajo del personal, la semana laboral o la suma global) se definen para cada uno de los recursos: el proyecto se hace basado en etapas diferentes de las cuales se detallan en el cronograma. Sin embargo, el proyecto cuenta con 2 etapas esenciales del trabajo. En la preparación del proyecto se maneja por trabajo terminado con una disponibilidad de tiempos flexibles a no ser de que existan reuniones en las que todos los involucrados deben estar de acuerdo.

- Enlaces con los procedimientos de la organización. La estructura de desglose del trabajo (EDT) establece el marco para el plan de gestión de costos, permitiendo la consistencia con los estimados de costos, los presupuestos y el control de costos.

- Umbrales de control. Para monitorear el desempeño de los costos, pueden definirse umbrales de variación que establecen una cantidad acordada de variación permitida antes de que sea necesario realizar una acción. Los umbrales se expresan habitualmente como un porcentaje de desviación con respecto a la línea base del plan.

Toda esta información se incluye en el plan de gestión de costos, que es un componente del plan para la dirección del proyecto, ya sea como texto dentro del cuerpo del plan o como anexos. Dependiendo de las necesidades del proyecto, el plan de gestión de costos puede ser formal o informal, muy detallado o formulado de manera general.

6.9.1 BALANCE DE PERSONAL

El proyecto cuenta con 25 recursos humanos de los cual 5 de ellos son contratados por el Museo del Hombre Hondureño por lo que no se le considera en la ejecución de la planilla salarial del proyecto.

La planilla se ha dividido en 10 quincenas en el que se van desembolsando a medida se necesite laboralmente al recurso.

ID	PERSONAL PROYECTO RAYUELA	PROYECTO RAYUELA: PLANILLA DE PAGO A CONTRATO												TOTAL (ACORDEA CONTRATO)
		feb-16		mar-16		abr-16		may-16			jun-16		jul-16	
		15	29	15	30	15	30	9	15	30	15	30	15	
1	Project Manager	\$0.00	\$300.00	\$300.00	\$300.00	\$300.00	\$300.00	\$0.00	\$300.00	\$300.00	\$300.00	\$300.00	\$300.00	\$3,000.00
2	Director Proyecto Rayuela	\$0.00	\$250.00	\$250.00	\$250.00	\$250.00	\$250.00	\$0.00	\$250.00	\$250.00	\$250.00	\$250.00	\$250.00	\$2,500.00
3	Socio Pilar	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00
4	Artista Local 01	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$250.00	\$250.00	\$250.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$750.00
5	Artista Local 02	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$250.00	\$250.00	\$250.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$750.00
6	Artista Extranjero 03	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$250.00	\$250.00	\$250.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$750.00
7	Artista Extranjero 04	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$250.00	\$250.00	\$250.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$750.00
8	Patrocinador	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00
9	Director de Museografía	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00
10	Curador Museográfico	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00
11	Relacionado Publico Museo	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00
12	Tecnico de Instalacion MDH	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$100.00	\$100.00	\$0.00	\$0.00	\$300.00
13	Director Artistico	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$500.00	\$500.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$1,000.00
14	Director Pintura	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$500.00	\$500.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$1,000.00
15	Director Fotografia	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$500.00	\$500.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$1,000.00
16	Director Artes Plasticas	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$500.00	\$500.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$1,000.00
17	Director Musica y Audio	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$500.00	\$500.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$1,000.00
18	Contador	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$800.00
19	Secretario	\$0.00	\$40.00	\$40.00	\$40.00	\$40.00	\$40.00	\$0.00	\$40.00	\$40.00	\$40.00	\$40.00	\$40.00	\$400.00
20	Administrador	\$0.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$0.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$950.00
21	Director de Comunicaciones	\$0.00	\$150.00	\$150.00	\$150.00	\$150.00	\$150.00	\$0.00	\$150.00	\$150.00	\$150.00	\$150.00	\$150.00	\$1,500.00
22	Diseñador Gráfico	\$0.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$0.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$1,200.00
23	Diseñador de Redes	\$0.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$0.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$120.00	\$1,200.00
24	Relacionado Publico P.Rayuela	\$0.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$0.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$95.00	\$950.00
25	Director de Contenido	\$0.00	\$80.00	\$80.00	\$80.00	\$80.00	\$80.00	\$0.00	\$80.00	\$80.00	\$80.00	\$80.00	\$80.00	\$800.00
Total			\$1,250.00	\$1,250.00	\$1,250.00	\$1,250.00	\$1,250.00	\$1,000.00	\$4,750.00	\$4,850.00	\$1,350.00	\$1,250.00	\$2,150.00	\$21,600.00

Figura 34 Cuadro de Desembolsos Contráctales Proyecto Rayuela

6.9.2 BALANCE DE EQUIPOS

Proyecto Rayuela cuenta con material propio de los involucrados por el cual se establece en el contrato. Sin embargo, se han brindado costos aplicados en concepto de transporte y alimentación.

En caso de equipos, el proyecto no cuenta con equipo especializado más que la compra de materiales plásticos.

6.9.3 COSTOS DE IMPLEMENTACIÓN DEL PROYECTO

En la siguiente tabla se muestran los costos necesarios para la ejecución del proyecto como ser gastos de impresión de montaje, transporte, almuerzos, sociedad, etc.

Estos son los costos directos e indirectos del proyecto. Estos costos se han hecho en base a cotizaciones y proyecciones de insumos necesarios en proyectos básicos del Museo del Hombre Hondureño.

COSTOS DE PROYECTO RAYUELA		
ID	Descripción	Costo (\$)
1	Casa/Taller Alquiler	\$1,500.00
2	Materiales Basicos	\$400.00
3	Dominio Web	\$100.00
4	Promocion de Convocatoria	\$40.00
5	Impresión de Proyectos	\$100.00
6	Tickets Aereos	\$1,500.00
7	Gastos de Bienvenida	\$250.00
8	Gastos de Taller	\$200.00
9	Gastos Conversatorio	\$200.00
10	Impresión afiches evento	\$200.00
11	Gastos de montaje	\$300.00
12	Compra de Vino	\$300.00
13	Cena de despedida	\$250.00
14	Envío de piezas al desmontar	\$400.00
15	Planilla	\$21,600.00
16	Subtotal	\$27,340.00
17	Imprevistos (10%)	\$2,734.00
	GRAN TOTAL	\$27,340.00

Figura 35 Tabla Descriptiva de Costos del Proyecto Rayuela

6.9.4 EGRESOS

El costo variable del proyecto es determinado por el volumen de producción de los artistas. Por el que se le desembolsan hasta \$500 para la producción de sus obras artísticas.

En el caso del costo fijo es determinado por los salarios, la implementación y compra de materiales y capacitaciones como ser los talleres, conversatorios y montajes de exposición.

Impuesto sobre la renta: la tasa de impuesto sobre la renta es del 12.5% de las utilidades según la legislación nacional.

6.9.5 INGRESOS Y UTILIDAD

Proyecto Rayuela brinda hasta \$500 a cada artista (4), un total de \$2000 para la producción del arte. Para el caso de ingresos de proyecto, este será evaluado por un comité curatorial del arte para poner en venta las obras artísticas. Sin embargo, en el contrato se aclara de que el 60% del ingreso de la obra es destinada al artista y el 40% al proyecto Rayuela.

En caso de que las piezas no sean vendidas, estas serán regresadas a los artistas productores bajo un convenio que en caso de que se venda deberá destinar el porcentaje al Proyecto Rayuela como fue acordado en el contrato inicial.



Figura 36 Fotografías del Proyecto Rayuela. Serie: Nada que ver, realidad insignificante.
Por Gabriela Zuniga Fu

Figura 37 Pinturas del Proyecto Rayuela. Serie: La Jocosidad. Por Laura Meza

6.9.6 SUPUESTOS DEL PROYECTO

Asumiendo que las piezas artísticas sean vendidas. Se espera y asume que por artista se valore un 50% más del costo de producción. Por consiguiente a \$2000 de producción, la venta será de \$4000.

El 60% (\$2400) serán retribuidos a los artistas y el 40% (\$1600) destinado al Proyecto Rayuela.

6.10 RIESGOS

El riesgo que sufre el Proyecto Rayuela es no lograr reunir la cantidad requerida para la convocatoria. Por lo cual repercute en la ausencia de un intercambio cultural entre dos países latinoamericanos.

En términos generales, el riesgo es una potencial acción o actividad (o falta de acción) que nos llevará a tener resultados no deseados. Aquí lo importante a resaltar es que es algo potencial, un evento futuro que tiene un cierto grado de incertidumbre.

En estos casos de un proyecto piloto existe el gran riesgo de que no existan participantes a la convocatoria, que los proyectos no se desarrollen con la calidad deseada. Sin embargo, para este tipo de residencias lo que se busca transmitir son experiencias de intercambio y no se basa en un fundamento de justificación de los fines.

Una organización que practica la gestión de riesgos ejecuta las siguientes actividades:

1 .Identifica y registra los riesgos en un Registro de Riesgos y probabilidades de ocurrencia.

A. Falta de artistas interesados a la aplicación del proyecto. 40%

B. Presupuesto agotado para el pago de costos de producción, alojamiento y transporte de artistas. 50%

C. Problemas con las instalaciones de exposición. 10%

D. Proyectos exclusivos del museo y que no puedan ser vendidos ni reproducidos. 50%

2. Determina las consecuencias que podría haber de concretarse el riesgo (Impacto).

El proyecto se cancela por falta de artistas o presupuesto. Por el cual se tendría que abrir una nueva convocatoria con mayor eficiencia comunicativa de las intenciones del proyecto.

3. Identifica estrategias para EVITAR estos riesgos: estrategias de comunicación masiva para generar interés en involucrados artistas y de mercado de proyectos. Además intereses en exposiciones internacionales representativas a Honduras.

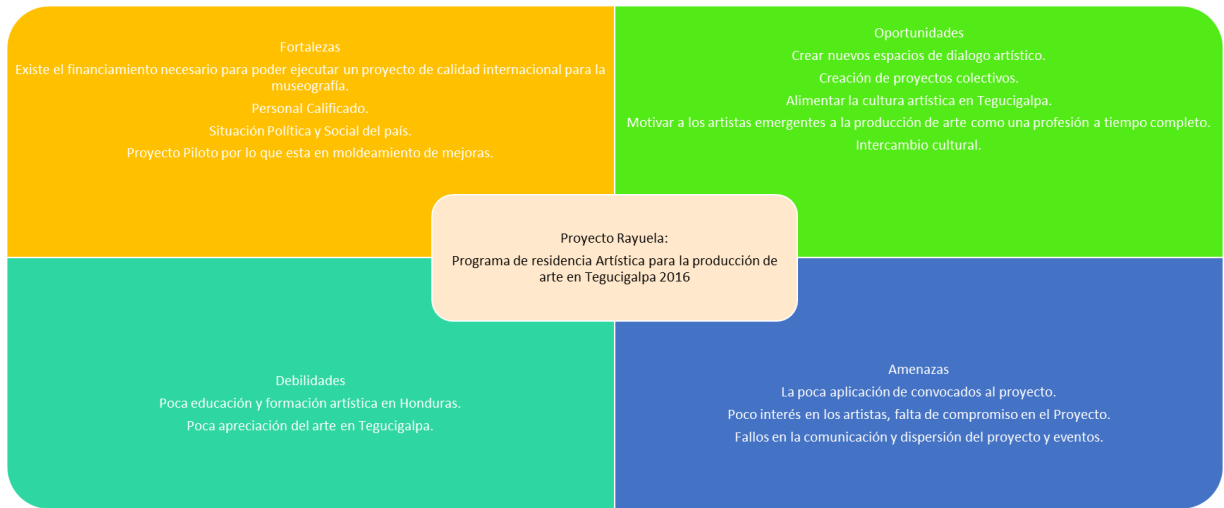


Figura 38 Análisis FODA para el Proyecto Rayuela

6.11 COMUNICACIONES

La manera oficial de la comunicación del proyecto y la dispersión de los eventos e información del Proyecto Rayuela, será a través de las redes sociales de Proyecto Rayuela, y el Museo del Hombre Hondureño.

6.12 CALIDAD

Para un estándar de calidad por parte de los integrantes del equipo de Rayuela, se han elegido personal altamente capacitado con un currículum vitae que compruebe la experiencia en cada uno de los departamentos del plan.

En el caso de los artistas, se respalda una calidad esperada por parte de los artistas basado en el criterio curatorial y las bases de la convocatoria que son:

-Un currículum y un portafolio en formato pdf que no supere los 5MB con imágenes de al menos 3 proyectos anteriores y una declaración de artista.

-Un documento en pdf con la descripción del proyecto a realizar durante la residencia y otros insumos que puedan ayudar a la comprensión del mismo (imágenes de referencia, esquemas, diseños, etc).

-Copia de la Cédula de identidad o pasaporte vigente del o la aplicante.

-Dos referencias de centros culturales, instituciones, galerías u otras entidades relacionadas al sector cultural que respalden su trayectoria.

Además de ello, durante la etapa de ejecución del proyecto, los artistas contarán con la dirección de especialistas en los temas de fotografía, arte plástico, visual, audio y pintura.

Estos serán supervisados por el Director de Proyecto, sin embargo por ser artistas se tiene la libertad de propuesta y el apoyo de la dirección artística sirve como apoyo secundario.

La verdadera calidad del trabajo (entregable: producción de piezas artísticas) será delimitado por los artistas quienes irán documentando sus procesos de creatividad a través de bosquejos, fotografías, etc.

En el caso de la inauguración del proyecto, la calidad será asegurada por los técnicos y directora del Museo del Hombre Hondureño a través de estándares de calidad de presentación de proyectos en el inmueble de cultura y arte.



Figura 39 Proyecto Rayuela. Sala de Exhibición 1. Artistas: Carla Lamoyi, Toño Medina y Lia Vallejo

Figura 40 Proyecto Rayuela. Serie: La Jocosidad por Laura Meza. Patio Central MDH



Figura 41 Proyecto Rayuela. Sala de Exhibicion2. MDH Serie: Nada que ver, realidad insignificante. Por Gabriela Zuniga Fu

BIBLIOGRAFIA

- Avila, A. (s.f.). Desde el Exterior. *Desde el Exterior (2012)*. Florida.
- Bermudez, L. (Dirección). (2011). *El otro lado* (Encta.2001)Película.
- Cintra, K. (2000). *Historiadoras del Arte*. La Habana.
- Cortés, E. (2016). Opiniones del Arte en Honduras. (Z. Fu, Entrevistador)
- Escobar, T. (1995). *Pluralidades Tradicionales*. La Habana.
- Foster, H. (2006). *My Modern Metropolis*. Obtenido de Art this Days.
- Funes, M. T. (2010). Tradiciones . Tegucigalpa.
- García, N. (1998). Catalogo 5ta Bienal La Habana. *Bienal Habana*.
- Gonzales, L. (2016). Opiniones del Arte Actual. (G. Z. Fu, Entrevistador)
- Jameson. (2003). Espacios Diferentes. En Jameson, *Espacios Diferentes*.
- Mejía, J. C. (2016). Opiniones de Registro. (Z. Fu, Entrevistador)
- Memoli, R. (Febrero de 2014). Efimeras . Tegucigalpa.
- Merlo, A. (s.f.). Opus6. *Opus6#3*. MIN, Tegucigalpa.
- Mora, V. (2016). Opiniones del Cine Latinoamericano. (Z. Fu, Entrevistador)
- Mujeres en las Artes. (2014). ARTE 2000s. *Arte 2000s*. Tegucigalpa.
- Rodriguez, L. (2014). Indagaciones HOY. (Argueta, Entrevistador)
- Ruskin. (1988). *Modern Painters*.
- Vallecillo, A. (2012). *La otra tradición*. Tegucigalpa.
- Zuniga, G. (14 de Marzo de 2016). Revision de Tesis I. (J. Solano, Entrevistador)
- Moon, Francis (1990). *Chaotic and Fractal Dynamics*. Springer-Verlag New York, LLC. ISBN 0-471-54571-6.
- Ott, Edward (2002). *Chaos in Dynamical Systems*. Cambridge University Press New, York. ISBN 0-521-01084-5.
- Gutzwiller, Martin (1990). *Chaos in Classical and Quantum Mechanics*. Springer-Verlag New York, LLC. ISBN 0-387-97173-4.
- Hoover, William Graham (1999,2001). *Time Reversibility, Computer Simulation, and Chaos*. World Scientific. ISBN 981-02-4073-2.
- «Templo de Guarita». Como curiosidad de la mentalidad de la época colonial esta edificación o templo fue hecho de piedra de esculturas y edificaciones mayas.

<http://aficionfolklorica.blogspot.com/2009/05/historia-de-las-danzas-folkloricas.html>

<http://www.laprensa.hn/vivir/cultura/713848-97/ballet-hondure%C3%B1o-censea-triunfa-en-costarica>

Sistema Nacional de Cultura, [1], Informe Honduras.

Sistema Nacional de Cultura, [2], Informe Honduras.

Historia del Arte". José M^a de Azcarate Ristori, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Juan Antonio Ramírez Domínguez. Editorial Anaya, 1991.

Giorgio Vasari (1511-1574): *Le vite de'piú eccellenti Architetti, Pittori et Scultori da Cimabue insino a'tempi nostri* (1^a ed., Florencia, 1550; Ed. Clásica de G. Milanesi, Florencia, Sansoni, 1878-85, 10 vol.).

Winckelmann, *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764),

"Nacidos bajo el signo de saturno" Rudolph and Margot Wittkove original 1963, ediciones cátedra 1985

"Historia del Arte". COU. M.E.C. Seminario de Geografía e Historia del INBAD. Edita: Centro de Publicaciones. Secretaria General Técnica. 1989.

"Historia General del Arte". Varios Autores. *Summa Artis*. Editorial Espasa-Calpe, S.A. 1982.

GOMBRICH, E. H.: *La Historia del Arte*, DEBATE, Madrid, 1997. Traducida de la nueva edición inglesa. Segunda reimpresión: 2001.

GOMBRICH, E. H.: *The Story of Art*, 16 ed., Phaidon Press Limited, London, 1996 (abril 1997).

La Pintura: de la Prehistoria a Goya. la Historia del Arte. Barcelona. Carroggio S.A. de Ediciones. Alvarez Lopera, José, y Pita Andrade, José Manuel (1991)

Renacimiento y Barroco. I. De Giotto a Leonardo da Vinci. Madrid. Akal. Argan, G.C. (1987),

Checa Cremades, Fernando ; Falomir, Miguel ; Cuyás, María Margarita

Eduard Fuchs, "historia ilustrada de la moral sexual" (3 tomos) Madrid: Alianza Editorial, 1996

Lynda Nead *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (Ed. Tecnos, Madrid, 1998)

De Tiziano a Bassano : maestros venecianos del Museo del Prado (1997),. Museu Nacional d'Art de Catalunya. 209 p

De Tiziano a Goya (1997). Barcelona. Carroggio, S.A. de Ediciones. 204 p. Checa, Fernando (1997),

Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI. Madrid. Alianza Editorial. 64 p Marías Franco,

Fernando (1994),

Estudios sobre iconología. Madrid. Alianza. Zuffi, Stefano (1998),
 La Sexualidad en el Arte Occidental Edward Lucie-Smith - Ediciones Destino, 1992 1º Edición
 Chipp, H. (1995), Teorías del Arte Contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas. Madrid.
 Akal.

Fer, B. Batchelor, D., Wood, P. (1999), Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras
 (1914-1945). Madrid. Akal. Col. Akal/Arte contemporáneo, págs. 268-9

Harrison, Ch., Frascina, F., Perry, G. (1998), Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros
 años del siglo XX. Madrid. Akal. Col. Akal/Arte contemporáneo.

Lambert, Rosemary (1994), El siglo XX. Barcelona. Gustavo Gili. 4ª ed.

Sex or Symbol? Erotic Images of Greece and Rome Catherine Johns -Publicado por el British
 Museum Press, 1982 4º Edición

The Encyclopedia of Visual art Encyclopedia Britannica International Ltd., London, 1983

Encyclopedia Britannica Encyclopaedia Britannica Ltd., London, 1997.

The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists Ed. Ian CHILVERS, Oxford University Press,
 Oxford, New York, 1996.

The dictionary of art, -TURNER, Jane; Macmillan, New York, 1996.

The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists Ed. Herbert READ, Thames and Hudson
 Limited, London, 1994.

The Thames and Hudson Dictionary of the Italian Renaissance Ed. J. R. HALE, Thames and Hudson
 Limited, London, 1981.

The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms Edward LUCIE-SMITH, Thames and Hudson
 Limited, London, 1988.

Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque Art. René HUYGHE, Hamlyn, London, New
 York, Sydney, Toronto, 1964;

Handbook of Italian Renaissance Painters Karl Ludwig GALLWITZ, Prestel Verlag, Munich,
 London, New York, 1999;

Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art James HALL, John Murray Publishers Ltd.,
 London, 1974;

The Bible and the Saints Gaston DUCHET-SUCHAUX, Michel PASTOREAU, Flammarion, Paris,
 New York, 1994;

Atlas of Western Art History John STEER and Antony WHITE, Facts on File, Inc., New York, 1994.

Murray, Peter y Linda Murray, el diccionario del pingüino de los artes y de los artistas , cuarta edición, pingüino Books, Harmondsworth, 1981

Valerius Maximus, Facta et dicta memorabilia,

The Penguin Dictionary of Art and Artists Peter and Linda MURRAY, Penguin Books, London, 1993.

ALBERTI BATTISTA, Leon; On painting and on sculpture, London, 1972.

ALBERTI BATTISTA, Leon; Della Famiglia, Nuovi classici Pararia, Torino, 1975.

ALBERTI BATTISTA, Leon; De la pintura y otros escritos sobre arte, Tecnos, Madrid, 1999.

CASTAÑEIRAS, Manuel Antonio; Introducción al método iconográfico, Ariel, Madrid, 1998.-

CENNINI, Cenninno; El libro del arte, Akal, Madrid, 1988.

ANEXOS

ENTREVISTA A ARTISTAS / GABRIELA ZUNIGA FU

1. Nombre
2. Década de Nacimiento
3. Definición personal de tu arte en una palabra.
4. Rubro del arte a que te dedicas y ¿qué sentís que falta en la producción hondureña?
5. ¿Qué temáticas son las que generalmente indagas cuándo producís?
6. ¿Dónde trabajas tu arte? ¿Contás con un estudio, un espacio propio, institución?
7. ¿Cuándo trabajás y producís tu arte consultas con otros artistas técnicos y procesos, tenés diálogos?
8. ¿Cuál es tu formación profesional? En caso de contar con una.
9. ¿Tenés un empleo "formal" aparte del de ser artista?
10. ¿Recibís algún apoyo (monetario y/o publicitario) externo para tu producción?

Figura 42 Entrevista hecha a los 100 artistas



Figura 43 Proceso de Entrevistas a Artistas



Figura 44 Procesos de Investigación y Entrevistas a los artistas

Tabla 3 Tabla de Tabulacion de Entrevistas

NOMBRE DEL ARTISTA	SEXO	EDAD DE NACIMIENTO	DEFINICION DE su ARTE en 1 PALABRA	RUBRO DEL ARTE	TECNICAS DE PRODUCCION	PROBLEMA # 1 EN LA PRODUCCION DE TEGUOLGALPA	ESPACIO DE TRABAJO EXCLUSIVO AL ARTE	CONSULTA-DIALOGO CON OTROS ARTISTAS (EN ETAPA DE PRODUCCION)	FORMACION PROFESIONAL	EMPLEO APARTE DEL ARTE
Adon Vallejo	M	70	Explicacion	Artes plasticas	Social	Documentacion	X		Sociologa	
Leonardo Gonzalez	M	70	Observacion	Artes plasticas	Social	Contenido	X		Sociologa	
Gabriel Vallejo	M	70	Proyeccion	Artes visuales	Social	Contenido		X	Literatura	X
CODE	M	70	Expresion	Graffiti/streetart	Social	Espacio			Ing.Sistemas	X
CAROLI	M	80	expresion	Graffiti/streetart	Social	Espacio			Bellas Artes	
David Soto	M	80	Expresion	Illustration	Social	Espacio			Bellas Artes	
Andrea Fonseca	F	80	expresion	Illustracion	personal	Espacio	X	X	Diseño Grafico	
Gabriela Zuniga Fu	F	90	Observacion	Fotografia	Social	Contenido		X	Arquitectura	X
Javier Barrio	M	80	expresion	Musica	personal	Contenido			Musico	
Laura Bermudez	F	80	Observacion	Cinematografía	Social	Contenido	X	X	Comunicación y Publicidad	X
Samantha Hernandez	F	90	Observacion	Cinematografía	Social	Contenido	X	X	Comunicación y Publicidad	X
Romina Menotti Amador	F	90	expresion	Teatro	personal	Espacio			Teatrista	
Leonardo Moreno	M	80	expresion	Musica	personal	Espacio	X	X	Ing.Sistemas	X
Sissy samara	F	90	expresion	Musica	personal	Espacio			Musico	
Pasumopi	F	90	experimentacion	Illustration	personal	Espacio		X	Estudiante	
Wilmer Murillo	M	90	experimentacion	pintura	personal	Espacio	X	X	Diseño Grafico	X
Milagr Wright	F	90	experimentacion	pintura	personal	Espacio	X	X	Estudiante	
E.Gato	M	80	expresion	pintura	personal	Contenido		X	Autodidacta	
Michael Bendick	M	80	Observacion	Cinematografía	personal	Contenido	X	X	Cinematógrafo	X
GIZ	M	80	Observacion	Fotografia	personal	Documentacion		X	Merchandecia	X
Violeta Mora	F	90	expresion	Cinematografía	Social	Documentacion			Comunicación y Publicidad	X
Josue Orellana	M	90	Observacion	Fotografía/cine	Social	Documentacion		X	Autodidacta	
Delmer Membreño	M	70	investigacion	fotografía	Social	Documentacion			Periodismo	X
Ariel Sosa	M	90	Observacion	fotografía	personal	Contenido	X		Fotógrafo	
Arlen Aulia	M	90	experimentacion	Illustracion	personal	Espacio	X	X	Autodidacta	
Davine Vitada	F	90	experimentacion	musica	personal	Espacio			Ing.Industrial	X
Dilica Cortes	F	90	Observacion	fotografía	Social	Espacio		X	Periodismo	
Ivan Fallos	M	70	Expresion	pintura	personal	Contenido	X	X	Arquitectura	
Luis Landá	M	80	Observacion	pintura	personal	Contenido	X		Economia	
Legan Rooster	M	80	Expresion	pintura	personal	Contenido	X		Diseño Grafico	
André Mirdn	M	80	Observacion	Cinematografía/musica	personal	Espacio			Comunicación y Publicidad	X
Melissa Quijada	F	80	Observacion	musica	Social	Espacio			Comunicación y Publicidad	X
Jennifer Irías	F	90	experimentacion	pintura	personal	Espacio		X	Ing.Civil	
Jury Fariñas	F	90	experimentacion	pintura	personal	Espacio	X	X	Arquitectura	X
Lydia Rodriguez	F	90	experimentacion	Illustracion	personal	Espacio		X	Diseño Grafico	X
Asta Low	F	80	experimentacion	joyeria	personal	Espacio			Estudiante	
Valeria Carbajal	F	90	Observacion	fotografía	personal	Espacio			Arquitectura	
Cleonice Hiscala	F	90	investigacion	Illustracion	personal	Contenido	X		Diseño Grafico	
Mayra Ojeda	F	80	investigacion	poesia	Social	Documentacion		X	Autodidacta	
Fabrizio Estrada	M	70	investigacion	poesia	Social	Documentacion			Autodidacta	
Oscar Estrada	M	70	investigacion	cinematografía	Social	Documentacion			Cinematógrafo	
Valeria Ramolacha	F	90	investigacion	poesia	Social	Contenido	X	X	Estudiante	
Pavel Aguilar	M	90	investigacion	arte visual	Social	Contenido	X	X	Comunicación y Publicidad	X
Maestro Urbano	M	80	investigacion	Graffiti/streetart	Social	Espacio	X	X	Estudiante	X
Obed Reina	M	80	Expresion	Musica	personal	Contenido		X	Diseño Grafico	X
Martha Bonilla	F	90	Expresion	Musica	personal	Contenido	X		Comunicación y Publicidad	X
Aimee Campos	F	90	investigacion	moda	personal	Espacio			Administración de Empresas	X
Rossie Fuentzaldá	F	80	Expresion	Illustracion	personal	Espacio		X	Ing.Civil	X
Oto Wilches	M	90	investigacion	escritor	Social	Espacio	X		Periodismo	X
Coco Flower	F	90	Proyeccion	artes visuales	personal	Espacio			Diseño Grafico	X
Juan Valdivia	M	90	Expresion	musica	personal	Espacio			Estudiante	
Regina Eufuria	F	80	investigacion	joyeria	Social	Contenido			Relaciones Internacionales	X
Fernando Caras	M	60	investigacion	promocion	Social	Documentacion		X	Ing.Civil	X
Beto Santos	M	80	Expresion	musica	personal	Espacio	X		Audio-Sonidista	X
Elixa Lara	F	80	Expresion	joyeria	personal	Espacio			Estudiante	
Rai Blinsky	M	70	experimentacion	pintura.graffiti	personal	Documentacion	X	X	Arquitectura	X
Kris Vallejo	F	70	Expresion	poesia, Illustracion	Social	Contenido			Diseño Grafico	X
Melán Quan	F	80	Expresion	tatuaje, pintura	personal	Contenido	X	X	Arquitectura	X
Jada Mejia	F	90	Expresion	Illustracion	personal	Contenido			Diseño Grafico	X
Quemme	M	80	Expresion	Illustracion	personal	Contenido	X		Autodidacta	
Lia Vallejo	F	90	Expresion	Illustracion	personal	Contenido			Diseño Grafico	X
JF Lagos	M	80	Proyeccion	musica	personal	Documentacion	X		Audio-Sonidista	X
Lucy Aguieta	F	80	investigacion	artes visuales	Social	Documentacion	X	X	Autodidacta	X
Lester Rodriguez	M	80	investigacion	artes visuales	Social	Documentacion	X		Sociologa	X
Jesus Bonilla	M	80	investigacion	culinario	Social	Contenido	X		Chef	X
Rafael David	M	80	investigacion	cinematografía	Social	Documentacion			Comunicación y Publicidad	X
Arturo Alejandro	M	80	investigacion	fotografía	Social	Documentacion			Comunicación y Publicidad	X
Kris Smithson	F	80	Expresion	musica	personal	Espacio			Autodidacta	
Tijaxa Tunes	M	80	Expresion	musica	personal	Espacio			diseño grafico	
Elena Aguilar	F	80	experimentacion	moda	personal	Contenido	X		Autodidacta	X
Taty McAnphy	F	2000	experimentacion	Illustracion	personal	Espacio			estudiante	
Roberto Amendola	M	90	investigacion	artes visuales	Social	Documentacion			Sociologa	X
Joan Hidalgo	F	90	Expresion	fotografía	personal	Espacio		X	Comunicación y Publicidad	
Carlos Lamothé	M	90	Expresion	pintura	personal	Documentacion	X	X	Arquitectura	
Ariel Lagos	M	70	Proyeccion	musica	personal	Contenido			Musico	
Carlos Palma	M	80	Expresion	fotografía	personal	Contenido	X		Fotógrafo	
Erick Melacón	M	80	Expresion	Illustracion	Social	Espacio	X		Autodidacta	X
Josue Aulia	M	80	Expresion	fotografía	personal	Documentacion	X	X	Comunicación y Publicidad	X
Roots	M	90	Expresion	Graffiti/streetart	Social	Documentacion		X	Estudiante	
Rapaz	M	90	Expresion	Graffiti/streetart	Social	Documentacion	X	X	Arquitectura	X
Mayki	F	90	Expresion	Graffiti/streetart	Social	Documentacion		X	Autodidacta	
Carla Lamoyl	F	90	investigacion	Artes visuales	Social	Contenido		X	Bellas Artes	
Tufo Medina	F	80	investigacion	Artes visuales	Social	Contenido		X	Bellas Artes	
Laura Alca	F	90	experimentacion	Artes visuales y plasticas	Social	Contenido	X	X	Bellas Artes	
Patricia Golding	M	80	Observacion	pintura	personal	Documentacion	X	X	Autodidacta	X
Roliel Benitez	M	80	Expresion	musica, pintura	personal	Documentacion	X		Musico	X
Chapu Tigueros	M	80	expresion	Illustracion	personal	Documentacion	X	X	Illustracion	
GIAN	F	90	experimentacion	moda	personal	Contenido	X		Modista	X
Carlos Vindel	M	90	transformacion	Teatro	personal	Espacio			Estudiante	
Inma Lopez	F	70	transformacion	Teatro	Social	Espacio	X		Teatrista	X
Tito Camacho	M	70	transformacion	Teatro	Social	Espacio	X		Periodismo	X
Monica Andino	F	90	experimentacion	Illustracion	personal	Documentacion	X	X	Diseño Grafico	X
TyriFrede	M	90	Expresion	Teatro,musica	personal	Espacio		X	Autodidacta	
Nia Klez	F	90	Expresion	poesia	Social	Espacio		X	Autodidacta	
Ayayansi Vera	F	80	Observacion	fotografía	personal	Espacio		X	Ing.Industrial	
Nora Buchanan	F	70	Expresion	pintura	personal	Contenido			Ing.Industrial	X
Daniel Vega	M	90	Observacion	magia	personal	Contenido			Estudiante	
Karla Carranza	F	90	Expresion	pintura	personal	Espacio			Arquitectura	X
Roja Lopez	F	80	Proyeccion	tatuaje	personal	Documentacion	X		Autodidacta	X
David Santos	M	80	Proyeccion	tatuaje	personal	Documentacion	X		Autodidacta	X



Figura 45
Proyecto

Afiches de
Rayuela

Figura 46 Website www.proyectorayuela.com


 <p>GABRIELA LIZZETH ZÚNIGA FÚ arquitectura + fotografía</p> <p>ID/RITN: 0801-1991-19009 / 0801-1991-190092 FECHA DE NACIMIENTO: 15 AGOSTO 1991 NACIONALIDAD Y RESIDENCIA: HONDUREÑA DOMICILIO: VILLA UNIVERSITARIA II ETAPA</p> <p>CONTACTO: EMAIL: GZUNIGAFU@GMAIL.COM TELÉFONO: (+504) 98285766 (+504) 22573232 FB PAGE: GABRIELA ZUNIGA FU</p>		<p>GABRIELA LIZZETH ZÚNIGA FÚ arquitectura + fotografía</p> <p>CONTACTO: email: gzuñigaful@gmail.com telefono: (+504) 98285766 (+504) 22573232 fb page/likia: gabriela.zuniga.fu instagram: @misisy.fu</p> <p>"La fotografía es el 'qué' que construye otra doctrina del arte no tan hecha para competir. El arte es el 'cómo' de composición, iluminación, dirección y sobre todo TRANSMISIÓN. Mis proyectos se basan en dos líneas principales: arquitectura y documental, que a la larga ambas forman parte del contexto social y el desarrollo. La construcción de realidades, la perfección de los detalles. La integración de la naturaleza, el espacio y el ser." - Gabriela Zúniga Fú</p>						
<p>HABILIDADES</p> <p>IDIOMAS: Español (nativo) Inglés (avanzado) Mandarin (básico)</p> <p>SOFTWARE: AutoCAD, Revit, 3dsmax, Sketchup, Layout, Lumion, Vray, Microsoft Office, Microsoft Project, Photoshop, programas de edición de video</p> <p>INTERESES: - Arquitectura - Contemporánea - Artes visuales - Fotografía - Música - Trabajos sociales - Cultura</p>	<p>FORMACIÓN PROFESIONAL</p> <p>MASTER EN ADMINISTRACIÓN DE PROYECTOS (2014-2016)</p> <p>LICENCIATURA EN ARQUITECTURA Y URBANISMO (2008-2014) Tesis: Distrito Penitenciario Tamara 2033 Practica Profesional: Cervoni & Vecchio Arquitectura Universidad Tecnológica Centroamericana (www.unitec.edu) Tegucigalpa, Honduras</p> <p>BACHILLER EN CIENCIAS Y LETRAS (2008) La Estancia School (www.laestanciaschool.edu.hn) Tegucigalpa, Honduras</p> <p>Participación en VIII Biental Iberoamericana del Agua, Cadiz, España (2012)</p> <p>Reconocimiento a Mejor Proyecto de Graduación Distrito Penitenciario Tamara 2033 (tesis youtube) (2013)</p>	<p>Conferencias: - Muchos Cuadros por Descubrir Centro Cultural España Teg (01/2016) - Pecha Kucha vol 5: MIN (02/2015) - Arquitectura, Sociedad, Acción - SIA, Auditorio Ma Tay (09/2015) - Streetphoto (09/2015) - Arte en arquitectos - Fotografía callejera (02/2015) - Artículo confer: Metropolis - Panorama life (03/2015) - Tendencias (Centroamericana: Carib) Edificio Galeano (02/2016) - Representación de la ciudad de Honduras (10/2014)</p> <p>OIPAM HONDURAS OIPAM (s): Fotorrealización 'Mujeres Camboianas merecen todo nuestro crédito' (11/2015)</p>	<p>Talleres Workshops - Fotografía Documental - La inmersión en proyectos colaborativos - Yapo Pámos (España) OCET (04-05/2014) - Fotonomada - Ariel Soza - EAT (Escuela Experimental de Arte en Tegucigalpa 05/2015) - Videoclarie experimental - Pavel Aguiar - Academia de Taiwan (10/2015)</p>					
<p>EXPERIENCIA LABORAL</p> <table border="1"> <tr> <td> <p>2015 (01-06) Project Architect / Arquitecto de Proyectos Genesis Orphanage: Tityan en Haiti Adriano Garcia Malloral Architects (Miami, EEUU)</p> </td> <td> <p>2012-actual Consultoría/ Supervisión Independiente: Techo honduras D'Wasse muebles UNITEC INFRACNOVI IHCIETI Inmobiliaria Altavista - Arquitectura residencial Arquitectura comercial Arquitectura institucional</p> </td> </tr> <tr> <td> <p>2014-15 (04-01) Arquitecto Proyectista (Energía Renovable) Grupo Proteger S.A. (Tegucigalpa, Honduras)</p> </td> <td></td> </tr> <tr> <td> <p>2012-14 (11-03) Arquitecto Desarrollador Proyecto Referente: Edificio Rectoría UNAH, Complejo Metropolis, Palacio de los Deportes UNAH, CNBS. (referencia en youtube) Estudio Cervoni Vecchio Arquitectura (Tegucigalpa, Honduras)</p> </td> <td></td> </tr> </table>		<p>2015 (01-06) Project Architect / Arquitecto de Proyectos Genesis Orphanage: Tityan en Haiti Adriano Garcia Malloral Architects (Miami, EEUU)</p>	<p>2012-actual Consultoría/ Supervisión Independiente: Techo honduras D'Wasse muebles UNITEC INFRACNOVI IHCIETI Inmobiliaria Altavista - Arquitectura residencial Arquitectura comercial Arquitectura institucional</p>	<p>2014-15 (04-01) Arquitecto Proyectista (Energía Renovable) Grupo Proteger S.A. (Tegucigalpa, Honduras)</p>		<p>2012-14 (11-03) Arquitecto Desarrollador Proyecto Referente: Edificio Rectoría UNAH, Complejo Metropolis, Palacio de los Deportes UNAH, CNBS. (referencia en youtube) Estudio Cervoni Vecchio Arquitectura (Tegucigalpa, Honduras)</p>		<p>Exposiciones (2014-2016)</p> <p>Mujeres nuevas historias, artistas y emprendedoras 2015 serie: Catarsis de la Empatía Museo para la Identidad Nacional (01-02/2015)</p> <p>Exhibición colectiva de fotografía: Ser festival del Cor3 Festival de Cine serie: Kryptonita Babel (bar and gallery) (09/2014) Arquitectura Contemporánea UNITEC reczen (08/2014) CLT: Colectivo Cultural Fotografico Casa de la cultura de Valle de Angeles Scad (06-08/2014) Arquitectura contemporánea de Tegucigalpa Hotel Intercontinental & Museo para la Identidad Nacional Colegio de Arquitectos: semana de arquitectura (05/2014) Exhibición permanente lobby Colegio de Arquitectos de Honduras</p>
<p>2015 (01-06) Project Architect / Arquitecto de Proyectos Genesis Orphanage: Tityan en Haiti Adriano Garcia Malloral Architects (Miami, EEUU)</p>	<p>2012-actual Consultoría/ Supervisión Independiente: Techo honduras D'Wasse muebles UNITEC INFRACNOVI IHCIETI Inmobiliaria Altavista - Arquitectura residencial Arquitectura comercial Arquitectura institucional</p>							
<p>2014-15 (04-01) Arquitecto Proyectista (Energía Renovable) Grupo Proteger S.A. (Tegucigalpa, Honduras)</p>								
<p>2012-14 (11-03) Arquitecto Desarrollador Proyecto Referente: Edificio Rectoría UNAH, Complejo Metropolis, Palacio de los Deportes UNAH, CNBS. (referencia en youtube) Estudio Cervoni Vecchio Arquitectura (Tegucigalpa, Honduras)</p>								

Figura 47 CV Profesional y Artístico para aplicación a Convocatoria: Modelo para Armar,

Proyecto Rayuela

Figura 48 Cartas de recomendación para la aplicación Modelo para Armar. Proyecto Rayuela

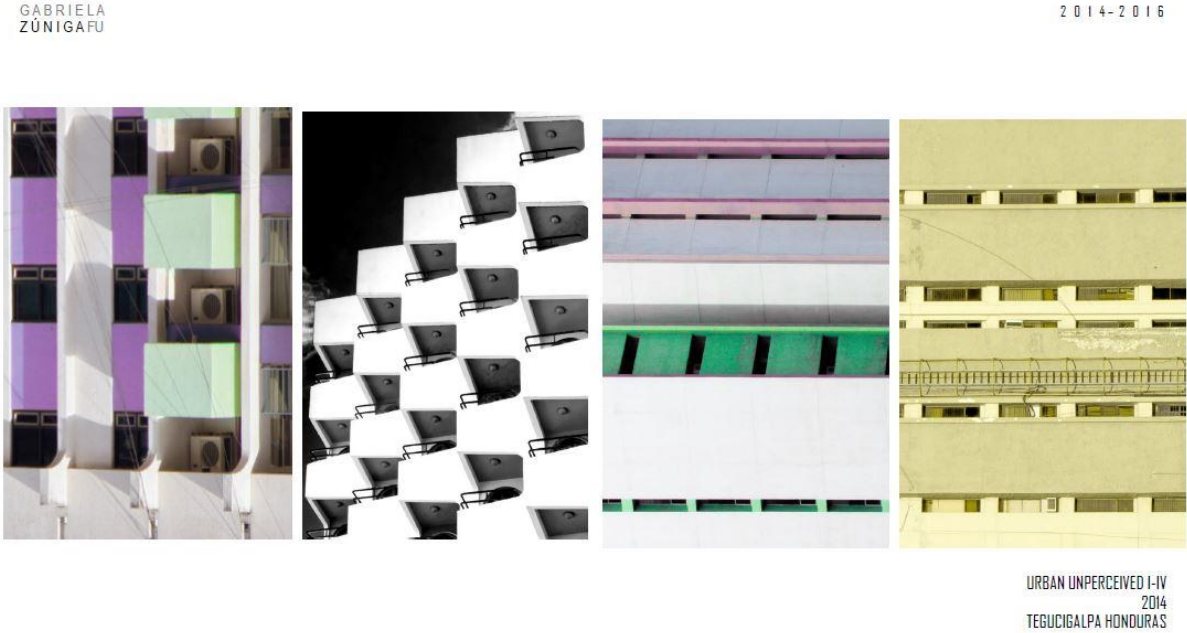


Figura 49 Hoja del Portafolio de Artista: Gabriela Zuniga Fu

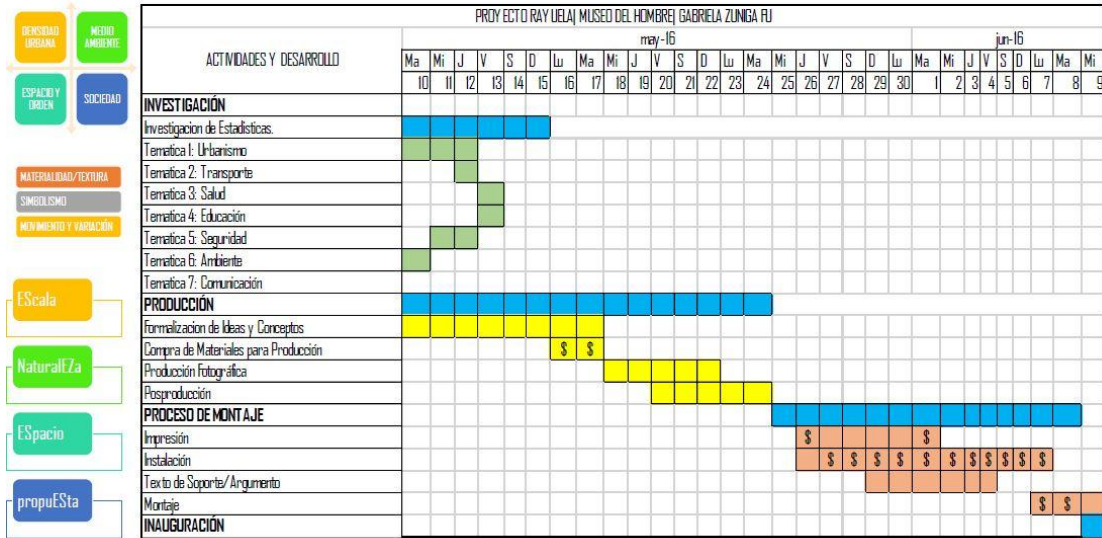


Figura 50 Cronograma de Propuesta Artística para el Proyecto Rayuela

CONVENIO RESIDENCIA ARTÍSTICA MODELO PARA ARMAR

Proyecto Rayuela es un proyecto colectivo orientado a la producción y profesionalización del arte y diseño contemporáneos en Honduras. Uno de los principales objetivos de Rayuela es la creación de espacios de intercambio para artistas latinoamericanos/as desde uno de los puntos más conflictivos del continente americano: Tegucigalpa. En consecuencia con este interés, se crea la convocatoria "Modelo para armar" de residencias artísticas. El presente convenio tiene por objeto establecer las condiciones de la colaboración entre Rayuela y los artistas seleccionados para llevar a cabo la residencia artística.

CLÁUSULA PRIMERA: La residencia artística se desarrollará del 10 de mayo al 10 de junio de 2016.

CLÁUSULA SEGUNDA: Proyecto Rayuela entregará al artista, a su llegada a Tegucigalpa, 250\$, en moneda local, en concepto de alimentación y traslados internos.

CLÁUSULA TERCERA: Proyecto Rayuela cubrirá hasta 500\$ en concepto de gastos de producción. Este dinero se irá desembolsando, durante el periodo de la residencia, en base a los requerimientos de producción conforme a las cotizaciones realizadas por la/el artista, quien presentará después los tickets de compra o facturas de servicio correspondientes a cada gasto.

CLÁUSULA CUARTA: El/la artista se compromete a tener su obra terminada y lista para montaje el 3 de junio de 2016.

CLÁUSULA QUINTA: La/el artista permitirá el uso de material gráfico de su obra para comunicación, difusión y promoción de Proyecto Rayuela en ésta y futuras ediciones.

CLÁUSULA SEXTA: El/la artista se compromete a participar de dos (2) conversatorios abiertos al público, que se organizarán durante la residencia.

CLÁUSULA SÉPTIMA: Una vez finalizada la residencia, Proyecto Rayuela podrá, si lo considera adecuado, poner en venta la obra del artista a través de la página web y de otros medios que considere oportunos. Si la obra se vendiera, a el/la artista le corresponderá el 60% del precio de venta, que será acordado de forma conjunta por él/ella y Proyecto Rayuela.

*Nota: En caso de que el proyecto haya sido presentado por un colectivo, los gastos que excedan el fondo contemplado en este convenio deberán ser cubiertos por los/las propias artistas.


PROYECTO RAYUELA
Ariel Sosa


ARTISTA
Gabriela Zúniga

Figura 51 Contrato Proyecto Rayuela- Artistas



Figura 52 Capturas de Pantalla Comunicaciones del Proyecto Rayuela

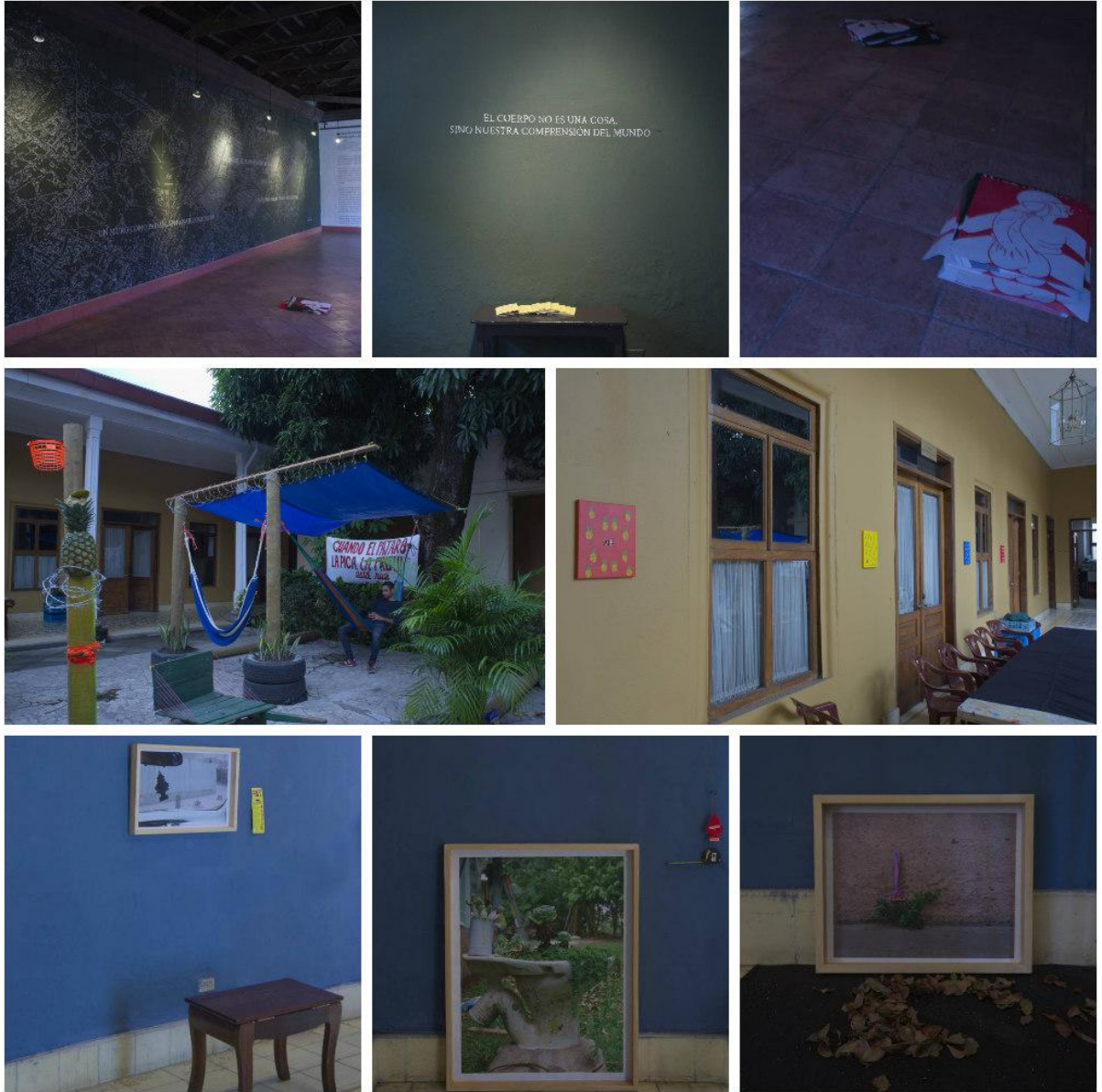


Figura 53 Muestra de Proyecto Rayuela Museo del Hombre Hondureño (Junio 2016)

La Tribuna
 Una editorial al servicio de la Patria

NOTICIAS HONDURAS SOCIALES COLUMNAS OPINIONES SECCIONES

Muestra de arte contemporáneo en el Museo para el Hombre Hondureño

17 JUN, 2016 - 12:00 AM

Facebook 35 Twitter LinkedIn Pinterest WhatsApp



En los espacios sales del Museo para el Hombre Hondureño se abrió la muestra "Quizá mañana, haya un mañana", del Proyecto Rayuela.

La exposición, inaugurada el 7 de junio, es el trabajo de los artistas mexicanos Antonio Medina, Carla Latorre, Laura Meza y de los hondureños Gabriela Zúñiga y Lisa Vallejo.

Durante un mes, los talentosos jóvenes trabajaron en equipo para elaborar sus mejores propuestas, las cuales están enfocadas en lo cotidiano de la agricultura.

En las creaciones que se realizaron con el fin de sensibilizar a los asistentes a reflexionar qué cada espacio en el que convivimos es indispensable, intervinieron video instalaciones, pintura, fotografía entre otros manifestaciones de arte contemporáneo.

Proyecto Rayuela es un colectivo orientado a la producción y profesionalización del arte y diseño contemporáneo en Honduras. Su objetivo es contribuir a la creación de espacios de intercambio para artistas latinoamericanos.




Figura 54 Publicación Diario La Tribuna. Proyecto Rayuela Junio 2016