

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura.



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

**Naturaleza, memoria y cuerpo.
Aproximación estética al arte ecuatoriano
de inicios del siglo XXI**

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

Patricia Abarca Piña

DIRECTORA:

Dra. Jana Cazalla Piñero

TUTOR:

Dr. David Pérez Rodrigo

Valencia, 2009.

A Juan

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a la profesora Dra. Jana Cazalla, por aceptar la dirección de esta tesis, su lúcida orientación en el giro definitivo que ha tenido este proyecto y por su comprensión hacia mi autónoma forma de trabajar.

Quiero agradecer de igual modo, al profesor Dr. David Pérez Rodrigo por la apertura y la confianza que tuvo hacia mí al aceptar la tutoría de esta memoria así como la disposición que siempre ha tenido en su cometido como tutor.

También agradezco a los artistas y demás personas ecuatorianas aludidas en el estudio, del mismo modo que a muchos otros que no menciono, ya que de alguna manera todos han facilitado este desafío, primero por su acogida en mi viaje al Ecuador y luego por el tiempo y el material que me han concedido.

De igual forma, extiendo mi agradecimiento a Dafna y A. Demeter por ayudarme con la traducción al inglés, a Ana Asensio por la traducción al valenciano así como a mis eventuales colaboradoras Andrea, Julia y Marta.

Quiero dar las gracias a Juan por el trascendente apoyo que ha significado para mí su presencia constante e incondicional frente a este proyecto. A mi familia y amigos de Chile por comprender y aceptar mis largas ausencias, así como el estímulo que me han proporcionado mis amigos y personas cercanas aquí en Valencia.

ÍNDICE

Resumen Castellano	9
Resum Valencià	10
English Abstract	11
Introducción	13
I. Del sincretismo indigenista a las poéticas neoconceptuales	25
II. Arte más allá de la periferia	61
III. Cuenca. La reflexión con lo orgánico y la naturaleza	85
Pablo Cardoso	91
Juana Córdova	127
Janneth Méndez	159
Pablo Ordóñez	189
Bienal Internacional de Pintura de Cuenca	199
IV. Guayaquil. La memoria histórica y lo social	219
La Limpia	227
Larissa Marangoni	263
Roberto Noboa	297

V. Quito. Cuerpo y territorio	321
Marcelo Aguirre	329
Jenny Jaramillo	353
Manuela Ribadeneira	397
VI. Conclusiones	447
VII. Fuentes bibliográficas	457
VIII. Direcciones de Internet	479
IX. <i>Curriculum vitae</i> de los artistas	491

RESUMEN. El arte Latinoamericano durante el siglo XX ha sido conocido a través de reiterados paradigmas desde la oficialidad de una visión hegemónica. Sin embargo, este nuevo siglo se inicia en coherencia con la multiplicidad surgida en diversas disciplinas y en los diferentes continentes, manifestada en una reflexión y una visualidad de carácter plural, además de una dinámica valorativa de la producción artística guiada por el concepto de lo *translocal*.

A través de este concepto se busca reflejar la nueva identidad global de los sujetos, la interacción y el intercambio entre el individuo y la sociedad en la que éste reside, se proporciona de este modo una visibilidad en el campo artístico a producciones no sólo hasta ahora marginadas, sino también recién emergentes. Se hace necesario, por lo tanto, organizar las premisas y directrices que secundan estas nuevas visualidades en interrelación con sus intrínsecos contextos, pero a la vez, sin olvidar su articulación con los mecanismos globalizadores en los que se desarrolla la industria cultural actual.

Esta tesis expone los resultados de un trabajo de campo realizado en Ecuador, con la pretensión de dar a conocer y reflexionar sobre las propuestas de un grupo de artistas contemporáneos que tienen, en su mayoría, como vía común la exploración de prácticas neoconceptuales de actual vigencia en la escena internacional.

Puesto que el arte conceptual es, en el centro y sur de América, además de un estilo, una herramienta y una estrategia de crítica social y cultural, se observa en la producción de estos artistas una heterogénea obra que sin embargo, es transversal a un planteamiento, que más allá de las especificidades formales de expresión y contenido de cada una, cuestiona tanto la propia naturaleza del arte como los condicionamientos derivados de las diferentes instancias del poder, a la vez que mantienen una estrecha interrelación con el propio contexto y, en alguna medida, actúan como mediadora de experiencia y conocimiento.

El análisis del *corpus* se lleva a cabo en tres capítulos correspondientes a los tres centros urbanos principales de este país: Cuenca, Guayaquil y Quito; comprendiendo un total de trece artistas, los cuales se han organizado de acuerdo al lugar de nacimiento, coincidente generalmente con la ciudad donde estos creadores desarrollan su trabajo.

RESUM. L'art llatinoamericà durant el segle XX ha sigut conegut a través de reiterats paradigmes des de l'oficialitat d'una visió hegemònica. No obstant això, aquest nou segle s'inicia en coherència amb la multiplicitat aflorada en diverses disciplines i en els diferents continents, i es desplega en una reflexió i una visualitat de caràcter plural, a més d'una dinàmica valorativa de la producció artística guiada pel concepte del *translocal*.

A través d'aquest concepte es busca reflectir la nova identitat global dels subjectes, la interacció i l'intercanvi entre l'individu i la societat en què aquest resideix, i atorga d'aquesta manera una visibilitat en el camp artístic a produccions no sols fins ara marginades, sinó també recentment emergents. Esdevé necessari, per tant, organitzar les premisses i directrius que secunden aquestes noves visualitats, en interrelació amb els intrínsecs contextos, però, al mateix temps, no oblidant la seua articulació amb els mecanismes globalitzadors en què es desenvolupa la indústria cultural actual.

Aquesta tesi exposa els resultats d'un treball sobre el terreny realitzat a l'Equador, amb la pretensió de donar a conèixer i reflexionar, sobre les propostes d'un grup d'artistes contemporanis que tenen, majoritàriament, com a via comuna l'exploració de pràctiques neoconceptuals d'actual vigència en l'escena internacional.

Sent al centre i sud d'Amèrica el conceptualisme, a més d'un estil, una eina i una estratègia de crítica social i cultural, en la producció d'aquests artistes s'observa una heterogènia obra que, no obstant això, és transversalitzada per un plantejament, que, més enllà de les especificitats formals, d'expressió i contingut de cadascú, interroga tant per la mateixa naturalesa de l'art com pels condicionaments provinents de les diferents instàncies del poder, mantenint una estreta interrelació amb el mateix context i, en alguna mesura, actuant com a medidora d'experiència i coneixement.

L'anàlisi del *corpus es* desplega en tres capítols corresponents amb els tres centres urbans principals d'aquest país: Cuenca, Guayaquil i Quito; i comprén un total de tretze artistes, els quals s'han organitzat segons el lloc de naixement, coincidint generalment amb la ciutat on aquests creadors desenvolupen el seu treball.

ABSTRACT. Latin America Art has been known through repetitious paradigms during the XX Century from an official hegemonic vision. However, this new century starts in coherence with the multiplicity that sprang out in diverse disciplines and in the different continents, spreading out in a reflexion and visibility of plural character, among an evaluative dynamic of the artistic production guided by the “*translocal*” concept.

Through this concept, the new global identity of the subjects, the interaction and the interchange between individuals and the society in which they reside are sought to be reflected, providing in this way a visibility in the artistic field, not only to productions marginalised until now, but also to recently emerging ones. It comes necessary then, to organise the premises and guidelines which support these news visualities, in interaction with their intrinsic contexts, but at the same time, not forgetting their articulation with the globalising mechanisms in which the current cultural industry is carried out.

This thesis presents the results of a field work carried out in Ecuador, with the aim of making known and reflecting on the proposals of a group of contemporary artists who have, in its majority, as a common way the exploration of neo-conceptual practices of present relevance in the international scene.

Being conceptualism, in the centre and south of America, besides a style, a tool and a strategy of social and cultural critic, it is observed in the production of these artists an heterogeneous work that however, it is cross cut by an approach that beyond the specificities of formality, expression and contents of each one, questions not only for the own art nature but also for the conditioning factors coming from the different power instances, maintaining a close interaction with the own context and to a certain extent acting as a mediator of experience and knowledge.

The analysis of the “*corpus*” is presented in three chapters corresponding with the three urban centres of this country: Cuenca, Guayaquil and Quito, including a total of thirteen artists, who have been organised according to their birth places, which generally coincides with the cities in which these artists develop their work.

INTRODUCCIÓN

Más que realizar una lectura detallada y cronológica enfatizando el carácter historicista de lo sucedido en el ámbito del arte contemporáneo, vinculado a las artes visuales de Ecuador, la investigación que aquí se presenta pretende desarrollar un estudio que contribuya a la visibilidad de su producción y a la formulación de un discurso, que interprete la orientación y las premisas conductoras de dicha producción; con una mirada reflexiva, que podría considerarse intermedia —en términos axiológicos— entre el valor pragmático de las obras, en tanto son estructuras u organizaciones significativas, que conllevan una intencionalidad y una enunciación autónoma, a la vez que, como propuestas cuya actualización e interpretación, están inevitablemente subordinadas a las competencias y códigos que ponga en juego el observador. Se consideran sus aspectos formales, simbólicos y conceptuales emergentes, en interrelación con las especificidades de su contexto socio-histórico y, del mismo modo, se tiene en cuenta nuestra propia injerencia discursiva, sin olvidar que su actualización y pertinencia como obras de arte, deviene también de la confrontación contextual que le otorgan los discursos prevalecientes en el ámbito artístico actual.

La elección de esta zona geográfica ha sido motivada, primero, por nuestra propia vinculación de origen con Latinoamérica y en lo referente a la especificidad del perímetro ecuatoriano, por la inexistencia de publicaciones previas que desarrollen un análisis determinante de la producción artística contemporánea de este país; siendo además el campo de la creación artística actual, un área de especial interés para nosotros.

De modo que sin ser Ecuador una geografía partícipe del escenario de visibilidad y legitimación internacional en lo referente al ámbito artístico, su elección como terreno de estudio ha derivado de un primer sondeo vinculado con la Bial internacional de pintura de Cuenca¹, llevada a cabo en esta ciudad desde 1977 —evento que a pesar de las problemáticas y críticas en las que se ha visto implicado, su realización ha dado a esta localidad el reconocimiento como uno de los tres principales núcleos dinamizadores de la actividad artística en el interior

¹ Nuestras primeras indagaciones vinculadas a este proyecto apuntaron hacia un análisis del planteamiento de la figura de la Bial de Arte en América Latina, decantándonos por una incursión más a fondo —que considerase sus características contextuales y su desconocimiento en el circuito europeo— en la Bial internacional de pintura realizada en Cuenca, Ecuador. Constituyéndose entonces la primera vía de aproximación a este territorio.

del país, junto con Guayaquil y Quito—. Esta circunstancia nos motivó a desarrollar un trabajo de campo y a desplazarnos a este país, situado al noroccidente de América del Sur, en abril del año 2007. Lo que nos permitió visitar estos tres ejes principales de población urbana, facilitando el contacto y el diálogo con artistas, teóricos y personas vinculadas al arte en las diferentes regiones, así como la observación de algunas de las obras y propuestas *in situ*. De igual modo, coincidimos —intencionadamente— en el caso de nuestra llegada a Cuenca, con la IX Edición de la Bienal de pintura, pudimos visualizar de manera simultánea las producciones de algunos países invitados y participantes, procedentes mayoritariamente de diferentes puntos del continente americano.

Una exploración en terreno que definitivamente nos condujo a realizar una inflexión de nuestros primeros propósitos, que centraba nuestra mirada y nuestro análisis, especialmente en la producción vigente de las artes visuales del lugar, con el objeto de contribuir, en alguna medida, como recurso de estudio al conocimiento de esta incipiente, pero meritoria actividad artística que comienza tímidamente a transitar en el circuito internacional. No es nuestra intención llevar a cabo una apología del arte contemporáneo de este país ni tampoco realizar un análisis comparativo con otras zonas geográficas, sino más bien, simplemente, desarrollar una exposición que analice y dé a conocer la producción desplegada en esta última década por diversos artistas de esta geografía, atendiendo a su interrelación propuesta en el propio contexto y a su articulación con el discurso internacional.

En primer lugar, podemos definir como arte contemporáneo o posmoderno, aquellas propuestas de carácter deconstructivo que tienden a subvertir los códigos o categorías cognitivas consensuadas social y culturalmente en torno a lo que es el arte, con mayor énfasis que en la modernidad y extendiendo por lo tanto, la ambigüedad implícita en la definición del término *arte*. Formado mediante la conjunción de diferentes prácticas —como acción corporal, escenografía, escultura, fotografía, pintura, vídeo, entre otras— en torno a un mismo proyecto, e impulsando un pensamiento estético con una complejidad simbólica sensible-inteligible abierta a otras disciplinas como son la antropología, filosofía, sociología, o urbanismo, entre otras.

Con relación a esto, vemos que la producción contemporánea de este perímetro geográfico se distingue por su reciente emergencia con una actividad

artística aún *in crescendo* y en cierto modo articulada por los hechos como consecuencia de la coerción llevada a cabo por el *establishment* local, pero sin embargo, contenedora de una manifiesta riqueza de propósitos que se sustentan en una significativa interrelación crítica con el propio contexto, su atención a los lenguajes naturalizados en la conciencia colectiva y articulada de manera significativa, mediante diversas estrategias de carácter neoconceptual visibles en el discurso y concreción de sus propuestas. A esto se suma el denuedo de los creadores para llevar a cabo la consolidación de sus procesos creativos, que deben superar innumerables dificultades en la materialización de sus proyectos; debido a la inserción en un medio patentemente precario en términos de desarrollo económico y cultural, como consecuencia de la depresión económica y la crisis social que castiga a este país. Crisis derivadas en gran parte por las corruptas administraciones gubernamentales que ininterrumpidamente lo han presidido prácticamente a lo largo de toda su trayectoria.

Si interpretamos el arte como una forma de actividad cimentada a través de su práctica y de su narración histórica, pero al mismo tiempo como un fenómeno de carácter social, es necesario considerar —como explica Natalie Heinrich, citando a Bourdieu²— aquellos *determinismos sociales* cuyas huellas aparecen en la obra de arte ejerciendo a través del propio artista en tanto sujeto social —lo que Bourdieu denomina el *habitus*— y en tanto productor, según las demandas y restricciones inherentes a la posición que el artista ocupa al interior de su mundo productivo.

De modo que *el sujeto de la obra de arte*³—parafraseando a esta socióloga— *no es ni un artista singular, causa aparente, ni [la mera construcción de] un grupo social (...), sino [más bien, emerge a través del] «campo de producción artístico en su conjunto»*. Entendiendo el concepto de *habitus* como una *«estructura estructurada y estructurante»*⁴; es decir, el acervo de competencias, prácticas, hábitos o distintivos corporales que accionan consciente

² Heinrich, Nathalie: *La sociología del Arte*, trad. Paula Mahler, Nueva Visión, 1ª ed., Buenos Aires, 2002, p. 82.

³ Bajo el concepto de *sujeto de la obra de arte*, Heinrich hace referencia a la noción de artista que emerge desde la mirada social.

⁴ *Ibidem*, 2002, p. 52.

e inconscientemente y a través de los cuales se perfila el individuo —en este caso el artista— según su entorno.

Definimos la expresión de «campo», no como el mero contexto de la actividad, sino como una compleja trama de relaciones que se dan entre el artista y los dominios que configuran la red de componentes humanos, culturales, jerárquicos, económicos, políticos, etc., en los que se desarrolla socialmente de acuerdo a su valoración como artista o profesional, considerando entonces, la interdependencia, mixtura, amplitud y poder de estos dominios en la interrelación de dichos campos. *Así por ejemplo* —Nos dice Heinich— *el «campo» de los críticos de arte forma parte del «campo» artístico, a su vez sometido a las restricciones del mercado más global que el mercado del arte, de las leyes elaboradas en el marco del «campo» jurídico, de las decisiones que dependen del «campo» político, etc.*⁵

Desde esta lógica, se infiere que ningún «campo» es totalmente autónomo ni absolutamente heterónomo, siendo proporcional su autonomía al grado de complejidad de la mediatización o *red estructurada de posiciones* interviniente; dice Heinich: *el espesor de la mediación es una función del grado de autonomía, del campo*⁶. En concordancia con esto y ateniéndonos a las especificidades que atañen a nuestro grupo de estudio, constatamos cómo la ausencia de un *corpus* organizado que ejerza de red mediadora entre la producción y la recepción de los productos de las artes visuales de este país, hace manifiestamente más vulnerable su actividad, a las interferencias de los dominios o campos totalizadores vinculados al poder y con los que se interrelaciona el artista —y su obra—, incluyendo los concernientes a su propio *habitus*.

Por lo tanto, es fundamental vislumbrar objetivamente este territorio en el que hemos decidido introducirnos, valorándolo como un complejo espacio social, cultural e imaginario donde se entrecruza la historia con sus especificidades sociopolíticas y culturales junto a un pensamiento local notoriamente diversificado, pero también conectado de forma inevitable a los mecanismos globalizadores, conjugando entreveradamente procesos de modernización y autarquía, los que en el medio artístico se ponen de manifiesto a través de un

⁵ *Ibidem*, 2002, p. 71.

⁶ *Ibidem*, 2002, p. 72.

neoconceptualismo, que conjuga peculiares direcciones e imaginarios, entrelazados en menor o mayor medida con idearios culturales transferidos desde el exterior.

Al no coexistir —como ya se ha mencionado— una plataforma crítica ni un circuito de publicaciones organizados, la elección de los artistas se resolvió mediante el trabajo de campo, tras numerosas entrevistas con creadores, críticos y galeristas además de los propios artistas⁷, seleccionando a aquellos más significativos del medio ecuatoriano.

Sin embargo, debemos señalar que por una necesidad de acotación del *corpus*, lamentamos la ausencia en este proyecto de algunos reconocidos artistas contemporáneos en el ámbito local como son Miguel Alvear, María Teresa Ponce o Patricio Ponce, así como de algunas propuestas asumidas al margen de la escena cultural oficial —como son, la irónica crítica institucional que realiza el antropólogo Xavier Andrade en Guayaquil mediante el despliegue de actividades a través de la institución *Full Dollar* o, el colectivo *Tranvía cero*, quienes desarrollan en los barrios del sur de Quito el evento artístico *Al Zur-ich* orientado hacia la inserción social, e involucrando la participación de la comunidad— debido a la inviabilidad de contacto con ellos durante el transcurso del trabajo en terreno y posteriormente, de una aproximación a sus propuestas demasiado tardía en relación a la planificación y desarrollo de este proyecto. Considerando además, las numerosas dificultades derivadas durante el transcurso de esta tesis, debidas a la

⁷ En cuanto a la reputación de los artistas Heinrich menciona -entre otras- la teoría del historiador inglés Alan Bowness, quien describe cuatro círculos de reconocimiento -con relación a los artistas plásticos de la modernidad-. El primero está compuesto por la opinión de los pares de los artistas. El segundo por los comerciantes de artes y los coleccionistas. El tercero corresponde a los especialistas, críticos, curadores, conservadores, etc. Por último, el cuarto círculo de reconocimiento, importante pero lejano al creador, se perfila a través del público. (*Ibidem*, 2000, p. 73).

En el arte contemporáneo -como expone Heinrich- se han invertido los círculos segundo y tercero, de modo que el ejercicio de los intermediarios precede al mercado privado. Algo que a pesar de su incipiente movimiento, también se vislumbra en el contexto ecuatoriano -y de igual modo en el resto del continente americano-, prevaleciendo cada vez más la figura del curador sobre la del crítico. Tal como expone el curador y crítico colombiano José Roca en su blog Columna de Arena: "En mi opinión, en la última década la figura del crítico ha devenido irrelevante, siendo sustituida por la del curador, quien establece una relación empática y de colaboración con los artistas que reemplaza la función "validadora" de la crítica tradicional". (v. "Pablo Helguera: Las guerras de la contemplación", Introducción de José Roca en www.universes-in-universe.de/columna/col49/col49.htm), rev. 16/04/2006.

escasa información y los problemas de comunicación derivados de la dispersión de los artistas y la distancia geográfica del lugar.

En coherencia con lo anterior, ratificamos que el objetivo de este estudio no es abarcar a todos los creadores de obra contemporánea vigentes en el ámbito ecuatoriano, menos aún es nuestro deseo catalogar a los más destacados, somos conscientes de haber dejado fuera a algunos meritorios artistas, creemos sin embargo, que todos los aquí expuestos conllevan una praxis creativa y conceptual merecedora tanto de una visibilidad como de una interpretación crítica y analítica. Se configura al mismo tiempo un grupo válido, como muestra expositiva de lo que acontece actualmente en la actividad artística contemporánea de este país. También es importante mencionar que el número de obras que exponemos de cada artista es variable de uno a otro, no corresponde con la totalidad de su producción sino sólo con aquellas que han sido consideradas de mayor interés, teniendo en cuenta de igual modo, el particular ejercicio que la obra asume en la trayectoria del propio artista. Con relación a lo anterior y debido a la dispersión de dicha producción, nos ha sido imposible realizar una catalogación exhaustiva de la misma, por lo cual nos ha parecido más adecuado exponer el currículum de los diversos artistas que conforman el *corpus*.

Las herramientas intelectuales en las que se ha fundamentado la metodología de nuestro análisis provienen de textos o comentarios de críticos y teóricos del medio local, junto con las entrevistas efectuadas a los propios artistas y otras personas vinculadas al arte con las que tuvimos oportunidad de contactar, añadiendo el estudio del material impreso y audiovisual obtenido del trabajo en terreno. Se suma a esto nuestras propias indagaciones y conocimientos, secundadas por un horizonte de fuentes bibliográficas conectadas, directa e indirectamente, con la realidad latinoamericana como son las reflexiones del etnólogo Claude Lévi-Strauss, referentes a la inviable interpretación del hombre y sus códigos simbólico-culturales desde la perspectiva meramente científica y unitaria, hasta aquellos filósofos que han transitado hacia el postestructuralismo como Guilles Deleuze y Félix Guattari. El pensamiento crítico de Theodor Adorno, Walter Benjamin o Jean Baudrillard, quienes analizan las relaciones entre la industria cultural del capitalismo, la autonomía de la sociedad y la cultura. Los Estudios Culturales desarrollados en América y sus articulaciones con el pensamiento crítico vinculado a los procesos sociales de la cultura latinoamericana, analizados por Nestor García Canclini, John Beverley o Nelly

Richard. Sin olvidar las reflexiones de historiadores, críticos de arte y curadores como Jaques Rancière, Nicolas Bourriaud, Pierre Bourdieu o Geeta kapur, entre otros.

El *corpus* de esta empresa teórica se ha organizado en tres capítulos principales, cada uno referido a uno de los tres centros urbanos que ya hemos mencionado: Cuenca, Guayaquil y Quito. Hemos seleccionado un promedio de tres artistas por cada zona considerando su origen de nacimiento, lo que en la mayoría de los casos coincide con el lugar geográfico donde éstos desarrollan su obra⁸. En el capítulo correspondiente a Cuenca, se ha agregado una sección referente a la Bienal de Pintura llevada a cabo en dicha ciudad describiendo la obra de los artistas ganadores en su IX edición, por la injerencia y correspondencia de este evento con el arte contemporáneo del país. En lo que respecta al apartado relativo a Guayaquil, se ha elegido al colectivo *La Limpia* integrado por cuatro jóvenes artistas que de forma paralela a sus propuestas de grupo, desarrollan cada uno por separado proyectos individuales, extendiéndonos por lo tanto, en las dos facetas productivas de estos creadores, la grupal y la individual, pero esta última subsumida en la sección correspondiente a dicho colectivo. En lo concerniente al capítulo de Quito, se ha incluido la obra expresionista de Marcelo Aguirre que pese a su distanciamiento del carácter neoconceptual del conjunto aquí desarrollado, se ha constituido en un importante referente de la pintura ecuatoriana, manteniendo una producción vigente y en constante desarrollo.

Teniendo en cuenta la complejidad que interviene en el análisis de estas obras y su directa interrelación con el contexto, se ha elaborado un pequeño capítulo previo al *corpus* de este proyecto, en el que describimos brevemente algunas nociones básicas relacionadas con el complejo proceso de significación de la obra artística, explicando algunas especificidades del arte neoconceptual de Latinoamérica y su correspondencia con los nuevos discursos para de esta forma definir y esclarecer el fundamento y la orientación epistemológica con la que nos hemos aproximado a dicha producción.

⁸ Excepcionalmente a Juana Córdova, nacida en Cuenca, y por lo tanto incluida en la sección relativa a esta ciudad, quien reside y trabaja en Quito desde el año 2003; y a Manuela Ribadeneira, nacida en Quito, quien actualmente vive en Londres, pero integrada activamente en la dinámica artística de Ecuador.

Precediendo este módulo, estimamos la necesidad de establecer el primer capítulo como texto introductor a la realidad socio-histórica y cultural de este país, en el cual sin extendernos excesivamente, intentamos traducir aquellos aspectos fundamentales y trascendentes que nos ayudarán a comprender la actual dinámica de este perímetro geográfico y su devenir como cultura y sociedad.

Como orientación respecto a la organización de este discurso y para facilitar la apreciación de su lectura, creemos pertinente esclarecer que el orden de su narrativa se subordina a una tácita organización alfabética. De este modo el primer capítulo corresponde a Cuenca, el segundo a Guayaquil y el tercero a Quito; de similar forma los nombres propios de los artistas o de cualquier otra persona mencionada, se distribuyen de acuerdo al orden alfabético de sus apellidos o bien, según la especificidad cronológica u organizativa del párrafo, como son por ejemplo, los periodos gubernamentales, pertenencia a instituciones, etc.

Con relación a la secuencia descriptiva de las obras, ésta generalmente obedece a una cierta continuidad cronológica en el tiempo, de acuerdo con la trayectoria de sus propios creadores, excepto en aquellos que abarcan diferentes disciplinas o géneros, en cuyo caso transversaliza al seguimiento temporal, la pertinencia de la obra a tales disciplinas.

Junto a la bibliografía se encontrará un amplio repertorio de artículos —ordenados alfabéticamente por el título— obtenidos a través de la web, ya que la exigua existencia de material impreso y editado en torno al arte contemporáneo en este país, nos ha obligado a realizar una ardua, pero fructífera búsqueda por Internet a la que se podrá acceder si se requiere. Dentro de esta recopilación hemos diferenciado el blog de Rodolfo Kronfle, crítico de arte ecuatoriano, del que hemos seleccionado de forma subsumida —también por orden alfabético— todos los artículos consultados en dicho espacio, debido al gran aporte de contenidos que desempeña este blog como medio de difusión de lo que sucede en el arte contemporáneo en Ecuador así como su congruencia con nuestro trabajo.

El comienzo de este nuevo siglo, secundado por los avances de la comunicación y la tecnología está facilitando cada vez más la participación en la escena internacional de producciones artísticas latinoamericanas, que hasta ahora habían sido marginadas o condicionadas por la historia oficial construida desde la

visión hegemónica. Se hace imprescindible por lo tanto, organizar las premisas conductoras de estas nuevas visibilidades, considerar las directrices hermenéuticas procedentes, intrínsecas a dichas proposiciones, pero al mismo tiempo contemplar sus articulaciones no sólo contextuales sino también en relación con la esfera mediática derivada del mercado internacional.

Nuestro propósito se ha centrado en la aportación de esta primera visión documentada del trabajo artístico contemporáneo de Ecuador, con el anhelo de facilitar el conocimiento de la producción de esta latitud, no sólo fuera, sino sobre todo dentro del propio contexto ecuatoriano. Conscientes no obstante, de que su resultado es un fundamento susceptible de perfeccionamiento en futuras investigaciones. Por último, cabe señalar que este proyecto confirma la necesidad de sustentar la investigación del arte en el análisis *in situ*, lo que demuestra de igual modo, que es factible trasvasar de forma congruente al papel, la experiencia personal inherente en la investigación y la interpretación de estos procesos de estudio.



Patricia Abarca.
Del sincretismo indigenista a las poéticas neoconceptuales, 2009

I. DEL SINCRETISMO INDIGENISTA A LAS POÉTICAS NEOCONCEPTUALES

Los fenómenos transcendentales y de mayor incidencia en la crónica de Ecuador, necesarios a tener en cuenta para comprender el repertorio de significaciones y símbolos que de forma entrelazada configuran una parte importante de la memoria histórica de este país, así como del devenir de su singularidad contextual a través de la cual ha discurrido el caudal de las artes, se pueden sintetizar en algunos momentos coyunturales vinculados a la fatalidad de su administración política y económica; los interminables problemas fronterizos con Perú,⁹ la prevalencia de una enorme desigualdad socioeconómica entre una élite minoritaria y el resto de la población, la pluralidad étnica de su cultura y la magnificencia de los ecosistemas que confluyen en su territorio.

Ecuador cuenta con un variado paisaje y una espléndida naturaleza en la que convergen diferentes ecosistemas, que van desde los bosques húmedos y tropicales de la zona sur que acompañan al río Amazonas desde su interior hacia la costa, al perfil montañoso de la cordillera de los Andes —al oeste— que recorre longitudinalmente el territorio con la presencia de más de cuarenta volcanes, entre ellos los simbólicos Chimborazo —presente en el escudo nacional— y Pichincha —nombrado en el himno patrio por constituirse en el lugar de la batalla de la Independencia—; hasta la riqueza de los ecosistemas del litoral Pacífico y las Islas Galápagos. Una enorme diversidad que, además de influir en la configuración de las acciones y experiencias de los sujetos, ha enriquecido el imaginario colectivo. La representación simbólica y el discurso identificativo, transforma de este modo el territorio y su paisaje, según dice la historiadora Alexandra Kennedy, en el *eje central del discurso visual nacional*¹⁰. Se otorga, de esta manera, tanto a la vida cotidiana como al ambiente sociocultural un productivo despliegue de significaciones que han dado forma a las representaciones del mundo estético desde las comunidades prehispánicas hasta la actualidad; entre ellas, se configura como expone por su parte la curadora e historiadora de arte Trinidad Pérez, *el corpus a partir del cual se construye el paisajismo como género artístico en el siglo*

⁹ País con el que Ecuador limita al sur, compartiendo la selva amazónica de esta región.

¹⁰ Kennedy Troya, Alexandra, Fernández Salvador, Carmen: “El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador”, en V.V.A.A. Catálogo *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2007, p. 49.

*XIX y comienzos del XX. Añadiendo: la relación del ser humano con la naturaleza en el mundo moderno se mueve en el asombro y, a veces, el temor ante su magnificencia, y un afán por conquistarla y dominarla*¹¹.

Los problemas relacionados con la ocupación del espacio territorial y los aspectos jurisdiccionales del mismo, se consolidan no sólo por la apropiación de zonas geográficas mediante estrategias beligerantes o decisiones gubernamentales, sino también respecto a cómo actúan los humanos, en términos sociales, en el interior de estos lugares, de acuerdo a las formas de organización espacial, según las funciones —y necesidades— cotidianas y comunitarias que se desarrollan en interrelación con las características del ecosistema propio del lugar. Así la potestad territorial de Ecuador se ha estructurado mediante un lento y complejo proceso evolutivo, en el que se han conjugado diferentes etnias y diversas características geográficas, a partir de un ejercicio de mestizaje, sincretismo y desarrollo social —con la persistencia de algunas comunidades nativas— al tiempo que encauzado por las decisiones políticas de los grupos dominantes; en cuyo progreso no nos detendremos con detalle, pero sí mencionaremos de manera sintética algunos sucesos de su narración histórica, por considerarlos fundamentales para la comprensión del desarrollo sociopolítico y su devenir como cultura y sociedad.

Una vez constituido Ecuador en nación independiente (1830)¹², la fuerza de su organización política, social y cultural se movilizó alrededor de dos grandes ejes rivales entre sí: la ciudad de Guayaquil situada en el litoral del océano Pacífico, se convierte en el principal puerto y centro económico del país y la ciudad de

¹¹ Pérez, Trinidad, “Los volcanes”, en V.V.A.A. *Ibidem*, 2007, p. 130-133.

¹² Su independencia de la corona española sucedió ocho años antes (1822), formando parte de la denominada Gran Colombia que entonces agrupaba a las actuales Colombia, Ecuador, Panamá y Venezuela, por la dependencia política que aún mantenían estos territorios del Virreinato de Santa Fe de Bogotá.

En el caso de Ecuador durante el periodo pre-hispano, el soberano Inca Túpac-Yupanqui inicia alrededor del año 1460 la expansión desde Perú hacia los Andes del norte, lleva a cabo la conquista de todo el territorio del actual Ecuador (aprox. 1487), configurando a partir de entonces, parte del imperio Inca. En el año 1534 Diego de Almagro funda la ciudad de Quito que es ocupada por los españoles, quedando subordinada administrativamente al Virreinato de Perú. Depende por un corto periodo (1718- 1722) del Virreinato de Santa Fe de Bogotá, y restablece posteriormente su vínculo con la Real Audiencia de Lima. Finalmente se supedita al Virreinato de Bogotá (1739), hasta su independencia de España. (v. Ayala Mora, Enrique. *Resumen de Historia de Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 1999, pp. 135-13).

Quito, como su capital y centro político, ubicada en la Sierra centro-norte del Cordón Andino. Posteriormente, de forma paulatina se agregará la ciudad de Cuenca, también asentada en el interior, ejerciendo de núcleo de la población de la Sierra sur de los Andes, con una economía fundamentada en la pequeña propiedad agrícola y la artesanía. Hasta hoy, Cuenca, Guayaquil y Quito son los tres principales centros dinamizadores de la actividad económica y sociocultural del país, manteniendo un cierto grado de competencia entre ellos.

Como todas las nuevas repúblicas de América del Sur, esta nación ingresó en el mercado internacional como proveedor de materia prima de tipo agrícola, Guayaquil se convierte entonces en el principal centro exportador, e impulsa una orientación del desarrollo regional de la zona costera, dirigida fundamentalmente hacia un mercado externo de carácter europeo, sobre todo por el comercio del cacao con Francia. En cambio, las comunidades de la sierra andina se constituyeron en proveedores de bienes de consumo para la costa, consolidando gradualmente la zona interior del país en la base del mercado de tipo nacional o local. Esto promovió el desarrollo de navegación fluvial y la construcción del ferrocarril transandino para facilitar la integración territorial, como también el desplazamiento de la población del interior hacia la costa¹³. Al sur, limitando con Perú, la región amazónica apenas supervisada fue, prácticamente, un «ángulo muerto» durante todo el siglo XIX, según expone María Elena Porras¹⁴, provocando graves e intermitentes conflictos fronterizos, causados por los continuos intentos de penetración que ha llevado a cabo Perú en el territorio ecuatoriano¹⁵.

¹³ Entre 1859 y 1922 Guayaquil pasó de 20.000 habitantes a 120.000, en cambio Cuenca simplemente duplicó su población. De modo que la jerarquía urbana del país se distribuía en una gran ciudad costera - Guayaquil-, y tres ciudades menores en la Sierra, la más importante Quito, luego Cuenca y Riobamba. (v. Dueñas de Anhalzer, Carmen: "Encuentro y desencuentro con la cultura norteamericana en la costa ecuatoriana (1830-1940)", *Revista del Archivo Histórico de Guayas*, nº 34, II Semestre 2007 – I Semestre 2008, pp. 119-143).

¹⁴ Porras Paredes, María Elena: *La Gobernación y el Obispado de Mainas, siglos XVII y XVIII*, Abya Yala/Tehis, Quito, 1987.

¹⁵ Como son el intento de bloquear y tomar parte de la costa y el Puerto de Guayaquil (1858). El desconocimiento del laudo fronterizo efectuado por el rey de España -asumido por las nuevas repúblicas- (1910). La invasión del territorio ecuatoriano para forzar un nuevo arreglo limítrofe (1941), con el que Ecuador perdió parte del territorio amazónico. Invasión bélica en la cordillera del Condor, en las zonas de Paquisha Alto, Mayaico y Machinaza (1981). Invasión en las bases militares de Cenepa, Teniente Ortiz, Soldado Monge y Tiwintza (1995). Finalmente se acordó un controvertido acuerdo de paz -mediado por el arbitraje de Argentina, Brasil, Chile y Estados Unidos- (1998), respetado hasta ahora por ambos países.

El proyecto nacionalista, acogido por las oligarquías terratenientes e impulsado por los criollos de la antigua Audiencia de Quito después de apoderarse del dominio español de la colonia, y a pesar de identificarse de manera singular con una historia de raíces, memoria e imaginarios inmanentes a las tradiciones vernáculas, primaron en su estructura social los esquemas del proceso colonizador e imaginaron Ecuador como una continuidad del mundo hispano, declarando el castellano como idioma nacional e ignorando el quichua. *No hay que olvidar que el Estado —reflexiona el historiador ecuatoriano Willington Paredes— no es sólo un aparato, sino también un poder, un lenguaje, una gramática social y un ritual que impone un modo de ver y comprender la nación*¹⁶. Este nuevo estado conservador optó por un modelo de desarrollo de carácter liberal, constitucional y representativo en lo político, a la vez, que otorgaba libre albedrío a la iniciativa individual en las dimensiones socioeconómicas y culturales¹⁷. Lo que en la práctica llevó a la formación de caudillos encabezados por las élites, quienes se esforzaban por consolidar una identidad ecuatoriana principalmente «blanca» que desplazaba el sector popular, constituido por los indios y las diferentes etnias provenientes del mestizaje que sin embargo, conformaban la mayor parte de la población.

Sin embargo, construir un concepto de nación no es un proceso desarrollado exclusivamente desde el fundamento político, como exponen desde otra perspectiva Víctor Mínguez y Rodrigo Gutiérrez¹⁸. Los recursos del mundo iconográfico transformado en sistema de comunicación, se han constituido históricamente en el ejercicio de una función primordial como forma de expresión que emerge desde el lugar que ocupa el individuo, o un grupo social determinado. Un recurso utilizado con éxito durante el dominio hispano a través del catolicismo y que posteriormente, transmutado en temática y contenido, configuraría la plataforma simbólica y conceptual —el lenguaje y la gramática social— de estas nuevas sociedades en torno a nociones como cultura, sociedad y república. Nociones que según vemos en la actualidad se transfieren de modo

¹⁶ Paredes Ramírez, Willington: “Historia, sociedad y etnicidad en los treinta: Una lectura historiográfica de *El montubio ecuatoriano* de José de la Cuadra”, *Revista del Archivo Histórico de Guajas*, Nº 1, I Semestre, 2006, p. 72.

¹⁷ Cárdenas Reyes, María Cristina, “Olmedo y las ideologías latinoamericanas del siglo XX”, *Ibidem*, 2006, pp. 97-105.

¹⁸ Mínguez, Víctor y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Ecuador. Iconografía artística y expresión cultural”, V.V.A.A., *Ibidem*, 2007, pp. 17-26.

vehemente, prácticamente en todo el mundo, por ese gran despliegue del imaginario con carácter homogéneo que posibilitan los medios de comunicación, las políticas y el mercado internacional. Sin embargo — limitándonos a la época y el contexto en exposición— en aquel periodo la iglesia católica, considerada la religión del Estado, continuaba ejerciendo sus primacías de poder, secundando en alguna medida el soporte ideológico de la dominación —ahora— latifundista. Dice Canclini: *La historia de los movimientos identitarios revela una serie de operaciones de selección de elementos de épocas distintas, articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia*¹⁹.

Con una ideología similar se continuaron, en términos generales los sucesivos gobiernos del siglo XIX. En los que destacaremos, la abolición de la esclavitud de negros e indios (1852)²⁰ así como el ambiente propiciatorio —durante el mandato de Gabriel García Moreno (1860-1875)— para el pensamiento liberal impulsado por el escritor Juan Montalvo (Ambato, 1832-París, 1889), quien postula ideas demócratas, cuestionando el poder terrateniente y la primacía clerical. Es así cómo veinte años después se logra materializar el denominado «proyecto liberal de Ecuador» en la figura del general Eloy Alfaro. Tomando el poder mediante un golpe de estado (1895), este líder propulsará una renovada consolidación del concepto estado-nación de carácter democrático, que permite una noción de identidad mestiza y separando la Iglesia del Estado, reivindicará los derechos de la vida laica²¹. Alfaro fue asesinado en Quito después del debilitamiento de su gobierno a causa de las innumerables coacciones procedentes de una disconforme, pero poderosa y fortalecida burguesía —gracias al aumento de la exportación del cacao a fines del siglo XIX, lo que incrementó la banca y el comercio de Guayaquil—. De manera que las desavenencias, la desarticulación y la inestabilidad en las que se mantuvo inmersa esta sociedad

¹⁹ García Canclini, Néstor: “la globalización: ¿productora de culturas híbridas?,” en <http://gjulianoce.wordpress.com/2008/05/04/laglobalizacion%C2%BFproductora-de-culturas-hibridas/>, rev. 09/06/2009.

²⁰ Bajo el gobierno del general José Mario Urbina (1851-1856).

²¹ El gobierno de Eloy Alfaro (1895-1912), separó el Estado de la iglesia, instituyó el Registro Civil, el matrimonio civil y el divorcio, consolidando la autoridad secular. Dio prioridad a la educación, apoyándola mediante la creación de un gran número de centros educativos de diferentes ciclos. Mejoró las condiciones del pueblo indígena y abolió algunas de las contribuciones que hasta entonces el Estado les obligaba a pagar. Incorporó la mujer a la vida pública, y anuló privilegios militares y eclesiásticos, entre otras cosas.

durante el siglo XIX trascendieron a la siguiente centuria, conducentes una sucesión de altibajos e intermitentes golpes de estado y dictaduras, entre eventuales y viciados gobiernos de carácter civil y constitucional.

Sin embargo, parece importante mencionar que, independiente del pensamiento socialdemócrata y los cambios favorables realizados durante el gobierno de este célebre mandatario, el ya obsoleto concepto de identidad mestiza que promulgaba, no logró asentarse en el imaginario ecuatoriano y menos aún superar la tendencia de autodiscriminación étnica, latentes además en la generalidad de los países andinos, manifestada, en el caso de Ecuador por la gran variedad de designaciones lingüísticas, muchas de carácter peyorativo con las cuales se continúa nombrando a las diferentes poblaciones mestizas o etnias, según la zona geográfica y el perímetro —ya sea campo o pueblo— en el que habitan²². Configurada de este modo, una pluralidad de culturas que hasta la fecha no han logrado una real integración en lo social y menos aún en lo económico, siendo notoria tanto la confrontación clasista como la evidente postergación que padecen estos grupos marginados. Dice García Canclini: *En algunos casos, la manera en que se produce la hibridación intercultural dentro de las reglas de industrialización de la cultura genera nuevas formas de segmentación dentro de las sociedades nacionales, de interrelación entre los grupos étnicos*²³.

En el campo artístico, al arte religioso descendiente de la reconocida Escuela Quiteña de la época de la colonia —resultado del periodo de instrucción hispánica (siglos XVI-XIX), difundida y asentada sobre el acervo estético procedente del arte prehispánico de los indígenas— se agregarán el costumbrismo romántico, el paisaje, la pintura de historia y el retrato. Un periodo cuyas características, estilos y técnica no consideramos necesario profundizar, aunque si es preciso indicar brevemente, que su productividad fue heredera de un discurso vinculado a la mirada con la que se describe a un «otro» —en concordancia con lo que destaca Trinidad Pérez—, explicándose por la fijación del paradigma europeo como modelo cultural aún no superado en la nueva sociedad, procedente de ese

²² Fletcher, Nataly, “Más allá del cholo: Evidencia lingüística del racismo postcolonial en el Ecuador”, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/fletcher03.htm>, rev. 04/08/2006.

²³ De la Haba, Juan y Santamaría, Enrique: “Dilemas de la globalización: Hibridación cultural, comunicación y política. Entrevista a Néstor García Canclini”, en *Voces y Culturas. Revista de Comunicación*, nº 17, Barcelona, 2001, p. 8.

ejercicio de identificación disyuntivo y de confrontación singular conectada con el racismo social, intrínseco a la formación impuesta en la colonia. De esta forma, incapaz de reunir y conjugar las diferencias conceptuales, simbólicas y formales de los unos —o mejor dicho, de sí mismo— y de los otros, este sujeto «neófito» que en la equiparación establecida de lo social y cultural sólo pudo repetir y continuar. *La representación de tipos y costumbres tiene una importancia central en el arte ecuatoriano —expone esta curadora—. Como representación del «otro», repudiado y deseado a la vez, ha sido la columna vertebral del discurso de la identidad nacional, un discurso que lleva consigo esa misma contradicción y que demuestra la complejidad de construir una identidad nacional homogénea en un país que a menudo ha querido negar su diversidad*²⁴.

“Tipos y costumbres” es una de las designaciones usadas en los libros de científicos y de viajeros en los siglos XVIII y XIX, en los que se daba a conocer de forma gráfica, la población de América en el viejo mundo, a través de textos e imágenes. Con el uso de la acuarela además de la tinta, se pasó de un trabajo, en su origen meramente descriptivo, a una actividad de carácter artístico. Estas laminas fueron realizadas primero por los extranjeros, y finalmente terminaron dibujándolas y pintándolas los propios artistas locales, para poder así satisfacer el progresivo requerimiento de un público europeo ávido de exotismo. Según Pérez, estas láminas representaban un trabajo simple desde el punto de vista figurativo, con un cromatismo plano y sin detalles de fondo, y una vez afianzadas en el medio, se reiteraban habitualmente, añadiendo: *el arte costumbrista, forma parte de una larga tradición de representación del otro que se inicia en las imágenes de las crónicas en la colonia y que culmina con el indigenismo en el siglo XX*²⁵.

Los primeros indicios de renovación en cuanto a estilo y temática divergentes del costumbrismo conservador, aparecen de forma madura entre la segunda y tercera década del siglo XX, motivados desde el área académica por profesores como el francés Paul Bar y el italiano Luigi Casadío quienes introdujeron en la Escuela de Bellas Artes el impresionismo y la escultura en bronce y mármol²⁶ y desde el punto de vista ideológico, por el pensamiento

²⁴ Pérez, Trinidad, “Tipos y costumbres”, en *Ibidem*, 2007, p. 120.

²⁵ *Ibidem*, 2007, p. 120.

²⁶ El dibujante francés Ernest Charton creó el liceo de pintura en Quito (1849); a continuación un grupo de artistas e intelectuales ecuatorianos afines con el pensamiento nacionalista y la búsqueda de lo propio,

nacionalistas de intelectuales como Sixto María Durán (1875-1947), José Gabriel Navarro (1881-1965) o Pedro Traversari (1874-1956), todos ellos docentes de la escuela de Bellas Artes y del Conservatorio nacional, quienes promulgaban que «*El arte de América debe ser americano*»²⁷. Lo que sumado al trastornado y crítico contexto social de un pueblo enardecido y cansado de los abusos que continuaban ejerciendo las oligarquías que secundaban el poder gubernamental —incluida la crisis económica agravada por el abrupto descenso del cacao (1920) en el mercado internacional— favorecidos además, por las ideas derivadas de la victoria de la revolución en México (1910) y la revolución Bolchevique en Rusia (1917), proporcionaron los valores y el ambiente adecuado para el surgimiento de una ideología y una estética chovinista, que no tradujo sólo una relación de conceptos culturales y políticos configuradores de lo propiamente nacional, sino que además conllevaba de manera implícita la noción de distanciamiento del discurso hegemónico.

Paralelo a esto, surge el grupo de artistas e intelectuales que abogaban por una renovación de las expresiones artísticas, plásticas y del lenguaje, derivados de un pensamiento estético de vanguardia, promovido por escritores, intelectuales y cronistas, y divulgado por la prensa y por revistas como *Caricatura* (1918) y *Hélice* (1926)²⁸, entre otras. Así vemos por ejemplo, la revista Hélice proclamándose con un discurso de tono revolucionario, (...) como arma para decapitar un arte mayoritariamente «mediocre», un arte epigámico y receptivo cuyo provincianismo carga con estilos y hábitos desacreditados por las metrópolis²⁹. Un flujo de ideas e imaginarios —ya generalizados en el resto de América Latina— y cuya gravitación en este país, conduce finalmente hacia un arte descriptivo del sector marginado de la población, denominada *Realismo Social*, del cual derivará con fuerza y autonomía la corriente de *El indigenismo* iniciada por el

fundarán la Escuela Democrática de Miguel de Santiago (1852). Instaurándose finalmente la Escuela de Bellas Artes de Quito (1872) bajo el gobierno de García Moreno, clausurada después de su asesinato (1875), se reabre de forma definitiva en el año 1904 durante el gobierno de Alfaro.

²⁷ Cit. por Álvarez, Lupe e Hidalgo, Ángel Emilio: “El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)”, en V.V.A.A., *Ibidem*, 2007, p. 53.

²⁸ *Hélice* fue fundada por el pintor Camilo Egas (Quito, 1889 - Nueva York, 1962) y el escritor Raúl Andrade (1905-1983).

²⁹ Cit. por Álvarez, Lupe e Hidalgo, Ángel Emilio: *Ibidem*, 2007, p. 54.

pintor Eduardo Kingman (Loja, 1913 - Quito, 1997)³⁰, centrada ésta última en reflejar específicamente la servidumbre y la miseria en las que continuaba sometido el pueblo indígena.

Ambos estilos, predominantes hasta la segunda mitad de siglo, mantienen sin embargo —contrariamente a lo que promovían Egas y Andrade en su revista—, una estética bastante apegada a lo tradicional que se podría definir como una obra vinculada a un naturalismo heredero de los estilos precedentes, con un dibujo cercano a lo real, pero expresivamente inclinada hacia el expresionismo, con una textura y un cromatismo otorgados según las preferencias de cada autor. Y donde el carácter dramático del indigenismo es exacerbado a través de un dibujo más sólido, rústicamente deformado y una paleta generalmente sombría fundamentada en los ocre. Lo que Pérez describe con las siguientes palabras: *Las figuras traídas al primer plano y el uso de atributos de diferenciación son algunos remanentes de la tradición de tipos y costumbres que se mantienen en el indigenismo modernista de los años diez y veinte, en el cual se replantean los temas de costumbres en función de nuevos lenguajes y contenidos. El naturalismo y dramatismo de esta nueva pintura se distancia del carácter descriptivo y aparentemente neutral de las estampas costumbristas*³¹.

Mencionaremos aquí a Oswaldo Guayasamin (Quito, 1919-Baltimore, 1999), un pintor transformado en el símbolo del indigenismo ecuatoriano, quien vinculado en su origen a una estética de representación naturalista desarrolla en la década de los cuarenta el peculiar estilo por el que será reconocido internacionalmente, de *dibujo rotundo figura y rostros descarnados con una deformación tremendista*³², acompañado de una paleta de colores neutros, blancos y negros, se desligan gradualmente de lo propiamente representativo de lo indígena hacia una figuración más simbólica y subjetiva. También nos parece importante señalar —en concordancia con lo que exponen la curadora

³⁰ Destacan en este periodo también, el escultor Jaime Andrade Moscoso (Quito, 1913- Quito, 1990), reconocido tanto por sus volúmenes como sus relieves murales; Alba Calderón De Gil (1908, Esmeralda - Guayaquil, 1992); Pedro León (Ambato, 1894 - Quito, 1956); Diógenes Paredes (Tulcán, 1910 - Quito, 1968); y Leonardo Tejada (Latacunga, 1913 - Quito, 2005). (v. Oña, Lenín: "Ecuador" en Sullivan, Edward J.: *Arte latinoamericano del siglo XX*, Nerea, Madrid, 1996, pp. 180-183).

³¹ *Ibidem*, 2007, p. 120.

³² Oña, Lenín, en Sullivan, Edward J., *Ibidem*, 1996.

independiente Lupe Álvarez y el poeta e historiador Ángel Emilio Hidalgo—, algunas producciones que insertas en esta época, emergen a manera de inflexión, de la repetitiva y avasallante estética del periodo, como son por ejemplo las representaciones de César Andrade Faini (Quito, 1913-Guayaquil, 1995) sobre la prostitución, la mendicidad y las condiciones inhumanas de los enfermos mentales en su cuaderno *Miseria Social* (1937); la célebre pintura *Calle 14* (1937) de Camilo Egas que sintetiza significativamente la tragedia y la soledad del hombre moderno, o la extraña simbología relacionada con la oculta inclinación sexual del artista Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915 - Santiago de Chile, 1996)³³.

Los estilos francamente divergentes a esta tradicional y generalizada corriente de carácter nacionalista, surgirán a mediados de siglo a través de aquellos artistas que regresan al país después de pasar periodos en el extranjero; y que incorporan de este modo, las vanguardias neoyorquinas y europeas como el cubismo, la abstracción informalista y la abstracción geométrica³⁴. La pintora Araceli Gilbert expondrá: *La pintura de hoy aspira a expresarse en un lenguaje universal y está muy lejana ya de la pintura de sabor local, anecdótica o literaria y algunas veces hasta fuertemente folklórica*³⁵. De esta forma, en la segunda mitad del siglo XX, madura de manera gradual una tendencia de férrea oposición al instaurado indigenismo diferenciándose en dos directrices: una se concretizará en una vertiente de abstracción de carácter informalista en la que emergen con renovada caligrafía indicios de la iconografía precolombina, donde destaca la obra del pintor Enrique Tábara³⁶ y otra que derivará hacia un trabajo de carácter

³³ *Ibidem*, 2007, p. 60.

³⁴ Destacando a Araceli Gilbert (Guayaquil, 1914 - Quito, 1993), pintora y escultora, quien realiza estudios en Nueva York (1944-1946) y París (1953), vinculada a la abstracción geométrica; y Manuel Rendon (París, 1894 - Portugal, 1982) pintor, formado en París e hijo de diplomático ecuatoriano, con una obra que va desde el cubismo a la abstracción informalista.

³⁵ Cit. por Álvarez, Lupe e Hidalgo, Ángel Emilio, *Ibidem*, 2007, p. 58.

³⁶ Enrique Tábara (Guayaquil, 1930), iniciado en el realismo social, a partir de su estancia en España (1955-1964) -donde trabajó junto a Manolo Millares, Antonio Saura y Antoni Tàpies- desarrollará una experimentación en torno a la síntesis formal de la figura partiendo de elementos precolombinos, que luego trasladará al cuerpo humano así como al mundo vegetal y de los insectos, simultáneamente indaga en las subjetivas texturas del plano expresivo provenientes de los accidentes producidos por la mezcla de materiales pictóricos y el azar, desarrollando una singular obra de figuración caligráfica y de carácter informalista reconocida a nivel internacional. (v. Espinal, Mónica: Catálogo *Tábara, Maestro del Modernismo Ecuatoriano*, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 2000).

objetual, que introduce materiales del folklore y lo popular, pero con un giro semántico hacia lo antropológico y lo conceptual³⁷. Así, en la década de los sesenta se constituye el grupo VAN (Vanguardia Artística Nacional), que reúne a un número de artistas cuyo trabajo está motivado por las nuevas formas expresivas de carácter conceptual, vigentes en las tendencias internacionales, manteniendo además una postura de férrea confrontación con la avasallante institucionalización del Indigenismo; dichos artistas promulgan en su manifiesto *la necesidad de conseguir un lenguaje nuevo que aboliera las «insensibles» estructuras de la institucionalidad*³⁸. Estos pintores indagan tanto en la alteración del clásico plano bidimensional mediante la textura, el collage y ensamblajes como en los aspectos conceptuales de la obra³⁹.

Al final de los sesenta el realismo social y el indigenismo habían agotado su eventual potencia subversiva al integrarse totalmente en el mercado y en la institución, sobre todo a partir de la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito (1944) —también denominada CCE— con un programa cimentado totalmente en estas corrientes. Grupos de intelectuales como los *tzántzicos* o “reductores de cabeza”, protestan por la ausencia de un proyecto de cultura nacional, denunciando los intereses y las ideas inmovilistas que mantienen asentados a los directivos de esta primordial institución museológica dependiente del Estado⁴⁰. De manera que cuando la CCE convoca la I Bienal Internacional de Pintura (1968), paralelamente, como gesto de réplica y confrontación, el grupo VAN organiza una muestra expositiva «anti-bienal» en el Museo Municipal de Arte

También, en esta línea se distinguen Estuardo Maldonado (Pintag, 1930), pintor, escultor y grabador; y Aníbal Villacis (Ambato, 1927), pintor.

³⁷ Señalaremos al pintor Mario Solís (Ambato, 1940), para sus conceptuales *collages* de connotaciones antropológicas, y Oswaldo Viteri (Ambato, 1931), pintor, dibujante y muralista, reconocido por sus ensambles de arpillera con muñecos conectados al folklore y lo popular.

³⁸ Cit. por Álvarez, Lupe e Hidalgo, Ángel Emilio: *Ibidem*, 2007, p. 58.

³⁹ El grupo VAN estaba integrado por los artistas Gilberto Almeida (San Antonio de Ibarra, 1928); Hugo Cifuentes (Otavalo, 1923 - Quito, 2000); Luis Molinari (Guayaquil, 1929 - Quito, 1994); Oswaldo Moreno (Cuenca, 1929); Guillermo Muriel (Riobamba, 1925); León Ricaurte (Mera, 1934 - Libertad, 2003); además de Villacis y Tábara.

⁴⁰ La Casa de la Cultura Ecuatoriana también denominada por sus siglas CCE -y como la denominaremos de ahora en adelante- fue fundada por Benjamín Carrión, se constituyó en la institución cultural dependiente del Estado más influyente del país, decayendo notablemente debido a la errónea y burócrata administración. (v. Álvarez, Lupe e Hidalgo, Ángel Emilio: *Ibidem*).

e Historia de Quito, donde exponen sus propias obras junto a las de otros artistas invitados⁴¹. Sin embargo, como destaca el arquitecto, docente y crítico de arte Lenín Oña, ambos eventos fueron significativos: *la Biental porque permitió ver algo de lo que se hacía en América Latina por esa época, y la anti-biental porque demostró la solidez y actualidad de los planeamientos de los artistas que habían rechazado el predominio del indigenismo*⁴². Este fue el primero y único evento realizado de esta convocatoria internacional, proyectada como bienal a realizarse en Quito, de modo que tanto los artistas como el público local tendrán que esperar cuatro años para volver a relacionarse nuevamente en directo con obras foráneas, al convocarse también en Quito y nuevamente en un rango internacional el *Salón de la Independencia* (1972).

Contradictoriamente, la buena recepción que tuvo la exposición anti-biental y su controvertida polémica anexa, en lugar de trascender en un decisivo y renovado flujo del rumbo de la actividad artística en el contexto, derivó en una floreciente apertura del mercado del arte hacia estos artistas, aplacando en gran medida la solidez y la conflictividad ideológica de sus discursos. A pesar de todo, según opina Álvarez, se les debe reconocer el impulso que dieron a la acogida de los nuevos lenguajes artísticos desde un academicista y anquilosado circuito del arte local, demostrando al mismo tiempo, como plantea esta teórica, (...) *que las posturas de resistencia cultural y de crítica social, tan populares durante la década de los sesenta y setenta, podían resolverse con enjundia y agudeza fuera de las ortodoxias de la pintura y de las convenciones plásticas vigentes*⁴³.

En lo referente a la situación del país, este segundo medio siglo presentaba un repunte de la economía gracias a la exportación bananera iniciada en los cincuenta, la impulsó impulsó nuevamente la migración del campo a la ciudad, centrada, del mismo modo, con mayor énfasis en Guayaquil. Ecuador continuaba siendo un país mayoritariamente rural y agricultor con una

⁴¹ Es necesario considerar que en esa fecha Oswaldo Guayasamín ejercía la vicepresidencia de la CCE. La anti-biental operaba por lo tanto exhortando por el estancado y ortodoxo programa de dicho museo, y a la vez, contra el peso gravitante del institucionalizado indigenismo, simbolizado en la figura de Guayasamín.

⁴² *Ibidem*, 1996, p.187.

⁴³ Álvarez, Lupe, "Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano" en V.V.A.A. *Políticas de las Diferencias, Arte Iberoamericano fin de siglo*, CIMAL, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, p. 464.

manufactura y una industria emergentes así como una escasa participación del capital extranjero, también se hacía evidente el comienzo de un incipiente desarrollo urbano recién iniciados los años sesenta. Esta década se constituyó en un periodo de transición entre las tradicionales conexiones oligárquicas y las modernas relaciones capitalistas que se producirán en las décadas siguientes.

Las preocupaciones sobre el desarrollo social de los países fue un pensamiento generalizado y promovido en América Latina durante los sesenta desde diferentes sectores: por una parte, la Comisión económica para América Latina (CEPAL, 1948) que proponía sustituir el modelo de crecimiento centrado en la producción y exportación de materias primas, característico en el continente desde la colonia hasta la primera mitad del siglo XX, por otro modelo de crecimiento inverso, fundamentado en la industrialización y en la sustitución de importaciones, con el fin de fortalecer el desarrollo interno de los países, sobre todo del Centro y Sudamérica. Y desde otra perspectiva por el programa denominado “La Alianza para el Progreso” impulsado por Estados Unidos para contrarrestar el pensamiento nacionalista implícito en el comunismo, que amenazaba con resurgir después de la victoria de la revolución cubana (1959).

Ecuador por su parte, inmerso en esta década en una grave inestabilidad constitucional⁴⁴ y en un interminable debate en torno a la intervención estatal, los abusos de la empresa privada, el rol del poder militar y la exigida justicia social de los grupos marginados —incluida la generalizada controversia en torno al dominio imperialista de Estados Unidos y las reivindicaciones del denominado Tercer Mundo—, asienta una vez más la instauración de una junta militar en el gobierno (1963-1966), que se caracterizará por asumir una estrategia progresista en correspondencia con la teoría genealógica y las promulgaciones de Norteamérica. Sin embargo, como veremos más adelante y parafraseando a John Beberley, si durante este periodo bajo el signo neoliberal *la tónica generalizada en América Latina será la integración con los Estados Unidos, la tónica del nuevo periodo se va*

⁴⁴ Entre 1960 y 1972 presidieron siete gobiernos, de los cuales sólo dos fueron electos.

*a definir [...] por un enfrentamiento creciente de América Latina con la hegemonía norteamericana, en varios niveles: cultural, económico [e incluso] militar*⁴⁵.

Se establece así un nuevo modelo político centralizado en el poder del Estado, ejercido por una drástica función dinamizadora del desarrollo económico del país. Se reformó seriamente y de manera inesperada el sector agrario, la tributación fiscal y la administración pública; lo que provocó la protesta de empresarios y terratenientes, a las que se sumaron las revueltas antiimperialistas de los estudiantes universitarios. Las enardecidas y embarulladas rebeliones derivaron en la intervención de las fuerzas militares en la Universidad Central de Quito (marzo, 1966), acción que finalmente produjo una réplica generalizada a escala nacional forzando a los militares a abandonar el poder. Es evidente que la oligarquía se negaba bruscamente a ceder su dominio económico y por otra parte, la clase marginada, los trabajadores y estudiantes reclamaban sus derechos, ya hartos de los abusos de las dictaduras, y demandaban un gobierno democrático. De esta manera se observa como el neoliberalismo en América Latina, de forma similar a la globalización, ha desencadenado contradictoriamente a lo imaginado, un trabajo de degradación cultural, como reflexiona Beberley : *Este hecho explica en parte por qué el neoliberalismo—a pesar de sus orígenes en una violencia contra-revolucionaria inusitada— llegó a ser una ideología en la que sectores de clases o grupos subalternos podían ver también cierta posibilidad para sí mismos*⁴⁶.

Al año siguiente se localizará el primer yacimiento petrolífero en el sector oriente de Ecuador que intervenido por la primera dictadura de los setenta⁴⁷

⁴⁵ Beberley, John: "Dos caminos para los estudios culturales (y algunas notas sobre latinoamericanismo después de 9/11", en <http://collaborations.denison.edu/istmo/n08/articulos/caminos.html>, rev. 09/06/2009.

⁴⁶ *Ibidem*, 09/06/2009.

⁴⁷ Este decenio estuvo regido por dos dictaduras militares; la primera (1972-1976) de carácter nacionalista y revolucionario, intervino la producción del petróleo revirtiendo las antiguas concesiones realizadas con compañías extranjeras, se crearon CEPE (Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana), TRANSSNAVE (Transporte Navieros Ecuatorianos), FLOPEC (Flora Petrolera Ecuatoriana), Ecuador ingresó a la OPEP (Organización de Países Exportadores de Petróleo), además de participar como accionista en Texoco-Gulf, etc., dinamizó la industria, la empresa tanto del sector monopolista como el pequeño y mediano negocio, continuando también con la reforma agraria heredada de la década anterior. La segunda dictadura (1976-1979) aunque mantuvo la intervención petrolífera, flexibilizó la entrada de capital y crédito extranjero, favoreciendo un desarrollo de economía liberal. Una confiada estrategia que sin embargo no previno el duro descenso del petróleo acaecido al final de los setenta, que sumergió al país

—controlando prácticamente el 80% de la producción del hidrocarburo—, dinamizará de forma inesperada la economía nacional⁴⁸. Sin embargo, casi simultáneamente, el país entrará en una vorágine de endeudamiento externo que unido a las fallidas administraciones gubernamentales, una década después hundiría a la nación en una crisis económica de la que aún no se ha repuesto. En los años de bonanza se atendieron diversas necesidades dentro de las diferentes áreas de salud y educación, se favoreció además la industrialización así como la mediana y gran empresa, aunque fue el proyecto urbano el que más fuerza acaparó, sin embargo, a pesar de las reformas de progreso nacionalista establecidas fue ineludible que el incremento del 10% anual del crecimiento económico del producto interior bruto (PIB) obtenido en esos años terminara condensando, una vez más, las riquezas de las antiguas y nuevas oligarquías, e incrementó de manera desmesurada la enorme brecha ya existente entre las élites adineradas y el resto de la población⁴⁹. Por esta razón la crisis de la institución del arte representa sólo un ápice —como expone Álvarez— dentro de la crisis global que el país padece⁵⁰.

En cuanto a los acontecimientos concernientes al campo del arte, a continuación del grupo VAN surgieron Los Cuatro Mosqueteros, que agrupaba a tres pintores que acababan de licenciarse en la Escuela de Bellas Artes —recién transformada en Facultad Universitaria el año anterior (1968)— y a un artista autodidacta⁵¹. Con una obra orientada hacia la neofiguración y con una mirada crítica abocada a la propia realidad contextual, dichos artistas descubren esa dimensión delirante de una ciudad inmersa en un imbricado proceso de modernización donde los sujetos están sometidos a la conflictiva articulación de lo

en un paulatino y grave proceso de endeudamiento externo. (v. “Dictaduras militares y «petrolerismo»”, <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/historia/historia11a.htm>, rev. 05/12/2008).

⁴⁸ El beneficio de las exportaciones del hidrocarburo durante los dos primeros años de su intervención (1972-1974) fue equivalente al total de los ingresos de las exportaciones ecuatorianas de los 140 años previos de vida republicana del país. (v. *Ibidem*, web rev. 05/12/2008).

⁴⁹ Paredes A., Eduardo: *La Oligarquía y la crisis*, CEDIS, Quito, 1985, pp. 28-30.

⁵⁰ *Ibidem*, 2001, p. 466.

⁵¹ El grupo Los Cuatro Mosqueteros estaba integrado por Washington Iza (Quito, 1947), Ramiro Jacomé (Quito, 1948-2001), Nelson Román (Laracunga, 1945), y José Unda (Quito, 1948). Influenciados en su inicio, según expone Oña, por la neofiguración «feista» del mexicano José Luis Cuevas (1934) y del irlandés Francis Bacon (1909-1992).

tradicional y lo moderno, lo rural y lo urbano. Sus discursos y su rebelión se sustentaban en la exacerbada gestualidad y la ironía de sus pinturas vinculadas a la neofiguración, mediante la deformación de la figura y la expresión grotesca de sus esperpentos pictóricos; entre otras actividades, como la formulación de obras colectivas en la vía pública e *in situ* y la realización de críticas acciones performativas contra la institución.

Se dieron a conocer, consolidados como grupo, con una exhibición de grandes lienzos expuestos sobre los muros de un edificio en construcción de Guayaquil que denominaron «*Anti-salón*» (1969) como una forma de reproche a los tradicionales salones todavía sujetos a una pintura de carácter tradicional y academicista, plenamente condescendiente con las demandas del nuevo y emergente mercado procedente del auge económico del hidrocarburo. *La neofiguración* —dice la crítica ecuatoriana Mónica Vorbeck refiriéndose a la trascendencia de esta corriente en algunos artistas del país— *convierte al individuo en paradigma de la sociedad, y las condiciones de la vida contemporánea y los conflictos del individuo en las grandes urbes se constituyen en temas recurrentes. Representan una especie de submundo ignominioso de existencias sobre el incontrolado crecimiento de las ciudades y la descomposición de las relaciones sociales*⁵².

Prevalcieron también en este periodo el dibujo y la gráfica como los medios predilectos por los artistas para el comentario figurativo de carácter crítico y por considerarse una forma de expresión menos elitista que la pintura. *La intelectualidad urbana de la clase media planteó en los sesenta y setenta* —expone por su parte, la teórica Valeria Coronel— *una ruptura con la «buena conciencia» de la cultura oficial. El existencialismo informó de una reflexión sobre el artista depositado en un mundo que le era ajeno; algunos de los cuales se afirmaron en la experimentación formal, otros reflexionaron sobre la imposibilidad de la comunicación, o lo intraducible de lo popular*⁵³.

Los efectos del impulso obtenido por la actividad económica procedente del capital petrolero surgido en los años setenta se hicieron notoriamente visibles

⁵² Vorbeck, Mónica: “Ciudad moderna y cultura urbana”, en V.V.A.A., *Ibidem*, 2007, p.162.

⁵³ Coronel, Valeria: “Arte y cuestionamiento social”, en V.V.A.A., *Ibidem*, 2007, p. 15.

en la década siguiente, con un dinamismo concentrado sobre todo en las dos ciudades con mayor número de habitantes, la ciudad portuaria de Guayaquil y la capital, Quito, reafirmandose éstas como los dos grandes ejes capitalistas del país⁵⁴. Junto a los inusitados programas de urbanización —ya en desarrollo desde los sesenta, pero agilizados por el boom de divisas petroleras— que además de transformar la imagen de la ciudad, afianzaron su industrialización; en consecuencia surgieron un importante número de bancos nacionales y privados así como compañías aseguradoras y financieras. Se produjo de forma adyacente un incremento de la clase media, sobre todo en Quito, por la centralización de la creciente estructura burocrática que indujo a un notable aumento del sector público. Dicho fenómeno fue menor en Guayaquil, cuya ciudad fortaleció sin embargo su condición de principal emplazamiento bancario y financiero del país⁵⁵.

De manera que la enriquecida burguesía vinculada al sector industrial y financiero, en conjunto con la clase media *in crescendo*, son los grupos que durante este periodo diseñan los modelos culturales prevalecientes en el resto de la sociedad. Por otra parte, el nuevo gobierno electo democráticamente impulsó la autogestión cultural. El arte de este periodo, según expone Álvarez, se valida privativamente sin injerencias de carácter político, conduciendo sin embargo a la vigorización de un mercado de bajas expectativas y —citando las palabras del escritor, sociólogo y político Mario Monteforte (1911-2009) publicadas en su ensayo *Arte, cultura y política cultural* (1985) — agrega esta crítica de arte: *Hay correlación directa entre la inflación, el proceso de desgaste en el valor de la*

⁵⁴ Actualmente la capital, Quito cuenta con 1.615.809 habitantes, Guayaquil con 2.117.035 habitantes y le sigue Cuenca con 278.035 habitantes.

⁵⁵ Cartagena, María Fernanda: “La Galería Madeleine Hollaender. 25 años apostando por el arte contemporáneo en Ecuador, entre muchas otras cosas”, en V.V.A.A., Catálogo *Galería Madeleine Hollaender, 25 años*, Ed. Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, 2002, p. 10.

En la misma página Cartagena hace referencia a un párrafo del escritor Iván Fernández Espinoza, citado en *Mills Nick, Crisis, Conflicto y Consenso Ecuador 1979-1984*, Corporación Editora Nacional, 1984, p. 17. En el que el escritor describe sinópticamente la prosperidad financiera acontecida en Ecuador gracias a la explotación del hidrocarburo exponiendo: *la existencia en 1982 de no menos de 36 bancos, 13 compañías financieras y 25 compañías de seguros. De 27 bancos privados nacionales, 13 fueron creados en la década de los setenta.*

Guayaquil ha sido tradicionalmente el asentamiento financiero del país, ya en 1901 funcionaban en dicha ciudad, el Banco Ecuador, el Banco Territorial, el Banco Comercial y Agrícola, y el Banco de Crédito Hipotecario. (v.tb.: Dueñas de Anhalzer, Carmen, *Ibidem, Revista del Archivo Histórico de Guayas* n° 34, 2007-2008).

moneda y el alza del cambio respecto al dólar, por una parte, y el alza en el precio de los cuadros, por otra. Los cuadros tienen fuerte y constante plusvalía, y apreciable es su inmunidad ante la tendencia a la baja de los demás bienes⁵⁶. De este modo, como es de esperar, se revitalizaron los tradicionales salones, proliferaron las galerías condensando sus agendas expositivas, aumentaron las instituciones auspiciadoras y de patrocinio, se incrementaron notablemente la producción pictórica y se dio una exagerada dimensión al valor de la firma de autor. Aumenta el interés adquisitivo de instituciones públicas y privadas. Los bancos inician sus colecciones y los museos cimientan su patrimonio histórico.

Una dinámica que unida a la falta de escrúpulos de artistas, marchantes y funcionarios, devino en una desmesurada inflación de las obras en el mercado cimentada en la simple especulación. Estas pinturas carecían totalmente de regulaciones que avalaran su auge mercantil, prevaleciendo más bien de manera ostentosa con una estética afable y edulcorada que buscaba compensar en cierto modo, la huella del ya pretérito y tortuoso indigenismo. Lo que Oña define como (...) un peculiar resurgimiento del nacionalismo, encarnado en un cierto "realismo mágico" directamente emparentado con la artesanía popular. Agregando más adelante: *Las notas surrealistas, el anecdotario extraído de la fantasía aldeana, con su atmósfera de lirismo bucólico, brinda solaz a la apetencia de tranquilidad y ensoñación que reclaman los recién favorecidos por la fortuna*⁵⁷. De esta manera, la pintura transformada en símbolo de economía y estatus se integraba sin dificultad a la dinámica sensacionalista, como bien ejemplifica la curadora María Fernanda Cartagena refiriéndose a las palabras de Medeleine Hollaender, directora de la galería del mismo nombre: *Con dejo de nostalgia y asombro, Madeleine revela que llegó a negociar alrededor de 200 cuadros, por los que se pagaba desde US\$ 2.000 hasta US\$ 18.000. Recuerda que Endara subía los precios como espuma de una muestra a la otra, hasta que en la última exposición con costos de hasta US\$ 40.000 ya no consiguió vender nada*⁵⁸.

⁵⁶ El nuevo gobierno de Jaime Roldós (1979-1984) desplegó su estrategia cultural a través del Ministerio de Educación, el Ministerio de Bienestar Social, la CCE y el Banco Central del Ecuador. (V. Álvarez, *Ibidem*, 2001, pp. 468-470).

⁵⁷ *Ibidem*, 1996, p. 188.

⁵⁸ *Ibidem*, 2002, p. 11.

Por lo tanto, la remisión de la necesaria y primordial función crítica del campo artístico condujo a un coleccionismo de bajas expectativas, delineado por las preferencias personales de los coleccionistas o de la burocracia administrativa y afianzado, fundamentalmente, en torno al demandado rol decorativo de la pintura. Inmerso en esta dinámica, el Banco Central de Ecuador —una de las entidades que más apoyo a brindado a la cultura y al patrimonio ecuatoriano—, además de favorecer la creación de museos y exposiciones de arte, en este periodo sustenta de manera importante la investigación arqueológica y antropológica al interior del país⁵⁹. Por otra parte, se proyecta en Cuenca y se realiza el primer evento correspondiente con la Bienal Internacional de Pintura (1987).

De modo que al inicio de la década de los ochenta las artes visuales se despliegan adecuándose principalmente de forma complaciente con la creciente demanda procedente de la tradicional burguesía y la ascendente clase media. Por lo tanto, vinculada la actividad artística a una deficiente estructura política, social y cultural —intrínseca a la historia de esta nación—, determinada por la total ausencia de formalidad y compromiso, su actividad sucumbió, inevitablemente, a las aberraciones del mercado; «*la década perdida*», —como expone Cartagena— desperdició la oportunidad de encauzar aquellos nuevos y meritorios lenguajes artísticos que de modo entreverado comenzaron a hacerse visibles como fruto de la floreciente dinámica predominante en aquel momento. De similar forma a cómo se dieron gran parte de los procesos relacionados con la economía, las políticas de urbanización y el desarrollo social de este país, los beneficios obtenidos en el ámbito del arte tampoco se tradujeron en un progreso de carácter cualitativo que repercutiera de manera visible en la formación académica, en la investigación, o

⁵⁹ El Banco Central del Ecuador se inauguró en 1927, dentro del conjunto de medidas económicas modernizadoras, por la necesidad de instaurar un organismo regulador de la circulación y emisión de billetes, los medios de pagos, y la reserva monetaria internacional. Con un tipo de administración propuesta y supervisada inicialmente por E.W. Kemmerer profesor de la Universidad de Princeton, modificada posteriormente por el consultor mexicano Manuel Gómez Morín (1937), y Robert Triffin (1948), experto del sistema de reserva federal de los EE.UU., y finalmente definida por la promulgación de la Ley de Régimen Monetario y Banco del Estado (1992), con la cual se le capacitó para intervenir en el sistema financiero mediante operaciones de mercado abierto.

Esta institución ha cumplido además una importante función en la investigación y el cuidado del patrimonio cultural del país -constituyéndose en el mayor depositario del patrimonio y dueño del Museo Nacional-. En menor grado también ha colaborado en promocionar la actividad artística contemporánea. (v. www.bce.fin.ec/contenido.php?CNT=ARB0000983).

en los sistemas adyacentes vinculados al desarrollo de los fenómenos estéticos y la regulación de su valoración.

La corrupción unida a una fallida administración de las finanzas y al oportunismo de bancos extranjeros, colaboraron en agudizar gravemente la crisis a finales de los ochenta, acrecentada como es sabido, por las acostumbradas y enviadas bulas privativas de quienes han ostentado el poder en este Estado. El primer gobernante de esta década, llevó a cabo de manera inexplicable la llamada «sucretización», incrementando gravemente la deuda externa. *En la práctica, fue una garantía de crédito a favor de los acreedores externos y una garantía de cambio para los deudores en moneda extranjera. La “sucretización” determinó que a partir de 1983, la mayoría de la deuda externa se convirtiera en forma indiscriminada en deuda del sector público, es decir de toda la sociedad*⁶⁰. El siguiente mandatario continúa la misma línea gubernamental —presionado por los grupos internos del país— pero aceptando algunas estrategias impulsadas por los organismos financieros internacionales, introduce en el país el modelo económico neoliberal, lo que en síntesis condujo a la liberación e internacionalización de las economías nacionales y la reducción del rol del Estado sobre las mismas.

La era del dinero salvaje —expone Emilia Ferraro— no está marcada solamente por la victoria de los valores del anarquismo del mercado libre, sino también por la emergencia simultánea de culturas divididas, se dan en un contexto de “globalización” de la cultura y de la economía capitalista en el cual existen varias contradicciones. Una de ellas es, justamente, la coexistencia de la fragmentación de la ilusión de los estados nacionales y la simultánea homogeneización de las culturas. Cuyas transformaciones —como agrega esta antropóloga citando referencialmente al Chris A. Gregory— se evidencian en los cambios del lenguaje académico, donde los conceptos de «sociedad» e «individuo» se han transformado por el de «cultura» e «identidad»⁶¹. Coincidiendo con lo que expone Frederic Jameson cuando reflexiona: *Puede ser saludable,*

⁶⁰ Instaurada por el mandatario Osvaldo Hurtado (1981-1984), consistió en que el estado asumió en dólares la deuda externa del sector privado -superior a 1.500 millones de dólares-, mientras la empresa privada se lo abonaba al estado en suces y en ventajosas condiciones. Algo inadmisibile considerando la diferencia entonces de ambas monedas. (v.www.cadtm.org/spip.php?article3939). El segundo gobernante de esta década fue León Febres Cordero (1984-1988).

⁶¹ Ferraro, Emilia: “El dólar vale más. Una reflexión sobre dinero, Estado e identidad”, Revista *ICONOS* No. 19, Flacso-Ecuador, Quito, 2004, p. 72.

*particularmente para intelectuales culturales, recordar cada tanto (en distintos momentos históricos) que la cultura es funcional socialmente, que está al servicio de las instituciones y que su barniz de ocio o de estética, su apariencia reconstituyente o incluso utópica, resulta falsa y es un señuelo*⁶².

Aparece así de forma manifiesta, la estratégica maquinación del poder económico y político a la que nos sometemos los individuos sea cual sea la geografía del globo. Acata, concreta y perpetúa la disciplina y las afirmaciones que ejerce la fuerza imperante, mediante ese estratégico nexo que nos hace identificar lo propio con lo cultural y con ello nos concede la seguridad del reconocimiento al interior de una comunidad así como de una identidad social que hábilmente nos «protege», contra el ineludible vacío que acompaña a la propia existencia, como expone el artista y docente español David Pérez Rodrigo, en el libro compilado por José Jiménez, y Fernando Castro⁶³. Tenemos que añadir, además en el caso de Ecuador, el carácter represor inherente a los innumerables gobiernos dictatoriales que con impunes operativos han aplacado cualquier intento de subversión de aquellos que han intentado manifestar su oposición revelándose al modelo dominante.

En resumen, transcurridos unos pocos años de gloria, la negligente administración de los envidiados grupos del poder, tanto estatal como privada, sostenedores de una economía altamente dependiente del hidrocarburo, consumidora de bienes importados, pero con una escasa generación de divisas —y una deuda externa ya multiplicada en los años setenta, por veinte—, tras la dramática reducción del petróleo acaecida en la segunda mitad de los ochenta, llevó al país a una recesión económica y política que tocaría fondo en la siguiente década —a finales de los años noventa— con la denominada «dolarización», lo que produjo una restricción monetaria que provocó el cierre de bancos y empresas⁶⁴.

⁶² *Ibidem*, 09/06/2009.

⁶³ Pérez Rodrigo, David: “Pluralismo e Identidad: El Arte y sus fronteras”, en Jiménez, José y Castro Flores, Fernando: *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencias, Generalitat Valenciana, Dirección general de Promoción Cultural, Museo de Bellas Artes, Tecnos, S.A., Madrid, 1999, p. 20.

⁶⁴ Implantada por el gobierno de Jamil Mahuad (1998-2000).

El cambio de moneda fue una medida extrema, instaurada unos meses después del proceso de descanso bancario, destinado a detener el continuo incremento de la tasa de cambio del sucre al dólar; añade Ferraro: *Sin embargo la adopción de una moneda extranjera y dominante como moneda nacional, demuestra concretamente, cómo una red social singular que desafía las pretensiones de los estados territorialmente individuales de convertirse en el referente central y exclusivo de la idea de sociedad que sus ciudadanas/os manejan*. Promueven que la sociedad actual, en lugar de ser concebida como una red de asociación política y colectiva, se perciba a sí misma como una mera trama de economía y de mercado⁶⁵. Un crítico y espinoso proceso que junto con la desarticulación de la estructura económica del país, afianzaron la desconfianza y la carencia de legitimidad del gobierno, por parte de los ciudadanos. En lo referente al ámbito artístico, la drástica devaluación produjo el cierre de absolutamente todas las galerías, a excepción de la galería *dpm* de Guayaquil⁶⁶.

Sin embargo durante el transcurrir de los ochenta, se dio paso a una producción artística que acertadamente, Álvarez, ha denominado como las «poéticas del borde», basadas en un concepto de borde, como ese límite donde comienza a desplegarse una dimensión diferente de la anterior. De manera que estas propuestas se constituyeron en formulaciones (...) *que sin tener estricta conciencia de los procesos específicos del arte contemporáneo —según expone esta teórica—, ni de las implicaciones conceptuales de sus aperturas, guardan una sintonía con nociones involucradas con el espacio ampliado de lo artístico, donde las barreras entre alta y baja cultura han sido borradas y se conciben de forma diferente a la moderna: esferas como lo urbano, lo estético y lo mediático*⁶⁷. Esto

⁶⁵ El estudio de Ferraro concluye que la «positiva» aceptación del cambio del sucre al dólar por parte del pueblo ecuatoriano, a pesar del pensamiento generalizado de oposición hacia los Estados Unidos, proviene de la noción de estabilidad y revalorización económica que representa el dólar, otorgando así seguridad a la economía de la población, y amortiguando la desconfianza y falta de credibilidad en el propio gobierno. *Ibidem*, 2004, pp. 76-77.

⁶⁶ La galería *dpm* -entonces denominada *Expresiones*- fue creada en 1989 por David Pérez Mac Collum y sobreviviendo a los interminables vaivenes del debacle económico ha logrado consolidar un reconocimiento a nivel nacional e internacional, constituyéndose en el eje central de la promoción contemporánea de creadores tanto emergentes como consagrados al interior y fuera del país. Orientada en sus inicios específicamente al arte contemporáneo nacional y de América Latina, desde el 2006 se expande a otras latitudes, estableciendo una segunda galería en Miami, en el distrito de Wynwood, denominándose de igual modo *dpm* arte contemporáneo.

⁶⁷ Álvarez, Lupe: Catálogo, *Poéticas del borde*, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 2004, p. 6.

da lugar a un ambiente con una dinámica de franca transición y un heterogéneo panorama productivo cuyos mejores logros se verán a partir de la década siguiente y en el que sin embargo, seguirá predominando la pintura. Lo que nos aproxima de este modo, al periodo, las tendencias y la producción que configura el eje central de este estudio.

Por una parte con la influencia del neo-expresionismo procedente desde Europa a partir de los *nuevos salvajes alemanes*, y desde Norteamérica la denominada vertiente del *bad painting*, se inicia preferentemente en Quito una corriente pictórica de figuración libre en grandes formatos, exuberante en materia y cromatismo, mediante la cual algunos artistas intentan interpretar con sarcasmo e ironía, las complejidades de la condición humana y los conflictos con el entorno en sus diferentes facetas. Surgirán destacados pintores de los cuales algunos mantienen una obra vigente y en continua evolución⁶⁸. Junto a ellos emerge a nivel general, pero de forma más concreta en Guayaquil, un flujo de artistas que buscan transgredir los cánones academicista indagando en una producción de carácter conceptual que manifestará diversos abordajes, desde el conceptualismo conectado a la pintura, el objeto escultórico o ensamblaje, hasta la instalación o el *kitsch*, fundamentados en términos retóricos de forma predominante en la ironía, la parodia, y el pastiche. Gran parte de estos artistas han evolucionado en su búsqueda personal con una interesante y reconocida producción contemporánea⁶⁹. Paralelamente algunos jóvenes pintores inician su singular trayectoria con un pensamiento disidente que los mueve a indagar en torno a las posibilidades autorreferenciales de la pintura. En ello se destaca la ciudad de Cuenca con algunos consagrados creadores, uno de los cuales también analizaremos en este trabajo⁷⁰.

⁶⁸ Entre ellos, nos detendremos en la obra de Marcelo Aguirre (Quito, 1956) en el capítulo correspondiente a Quito, pero también es pertinente mencionar entre estos pintores a Jorge Jaén (Guayaquil, 1961); Patricio Palomeque (Cuenca, 1962); Carlos Rosero (Chone, 1952); Luigi Stornaiolo (Quito, 1956); y Jorge Velarde (Guayaquil, 1960). Este último con una férrea trayectoria de carácter autorreferencial, ha incursionado entre lo conceptual y lo hiperrealista.

⁶⁹ Mencionaremos aquí a Flavio Álava (Guayaquil, 1957); Marco Alvarado (Guayaquil, 1962), quien destaca por su contundente y fructífera trayectoria, con una producción actualmente vigente; Pablo Barriga (Quito, 1949); Xavier Patiño (Guayaquil, 1961); y Marcos Restrepo, entre otros. La mayoría de ellos conformaron el grupo *Artefactoría* (Guayaquil).

⁷⁰ Nos referimos a Pablo Cardoso (Cuenca, 1963), en quien nos detendremos en el capítulo correspondiente a su ciudad natal; y Tomás Ochoa (Cuenca, 1965), un reconocido artista quien desde hace un año reside

De forma que inmersos en la grave crisis socioeconómica que ya comenzaba a manifestarse crudamente en el país, y en un ambiente de pluralidad artística que, aunque primordialmente pictórico, se orientaba hacia un firme sentido de autonomía estética, surgirán los primeros indicios de las creaciones o acciones artísticas conectadas a lo conceptual, que comienzan a aparecer a finales de los ochenta —desfasadas una década en relación con los países vecinos—, emergen como propuestas aisladas y se distancian críticamente de la institución oficial. Son prioritariamente, jóvenes artistas que actúan de manera casi marginal centrando su actividad en el contacto con la gente y la intervención del espacio público, articulan un mensaje que busca señalar la difícil y compleja coyuntura política, social y cultural del periodo. Propuestas, como las del grupo *Artefactoría* en Guayaquil, sin ningún patrocinio económico, llevadas a cabo gracias al propio e intuitivo esfuerzo motivado por los ideales de jóvenes creadores, y el respaldo de personas conectadas al campo artístico, como es el caso del historiador Juan Castro y Velázquez o la galerista Madeleine Hollaender, poseedores de una mirada que superaba la idea del arte como mero ejercicio vinculado al mercado.

Con una práctica neófito, carente de tradición, estas creaciones derivaban a veces en propuestas *de difícil integración y articulación* —como expone el artista y curador Ulises Unda⁷¹— quien da, sin embargo, forma al nacimiento de una renovada expresión del «hacer» artístico. Un arte experimental que se afianzará de forma fáctica, lenta y gradualmente hasta transformarse en esta última década, en una actividad vinculada a las nociones de «*idea*», «*proceso*» y «*experiencia*»⁷², en concordancia con la generalidad de las producciones conceptuales que tienden a darse en el continente. Cuya dialéctica se ha caracterizado por conjugar una enorme diversidad simbólica y un repertorio de diferentes propósitos creativos, destinando gran parte de su atención en las concreciones de —en palabras de Vorbeck— ese *proceso destructivo y marginalizador*⁷³ que configura el día a día de esta sociedad subrayada por amplias

en España. Pero también destacan en estas singulares indagaciones iniciadas en los ochenta, Julio Mosquera (Paute-Cuenca, 1958); Joaquín Serrano (Guayaquil, 1959); y los subversivos e irónicos dibujos de Miguel Varea (Quito, 1948).

⁷¹ Unda, Ulises: *Catálogo Arte Contemporáneo en Ecuador*, Banco Central de Ecuador, Quito, 2007, p. 25.

⁷² Texto de Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, cit. por Unda, Ulises, *Ibidem*, 2007, p.25.

⁷³ V. Vorbeck, *Ibidem*, 2007, p. 162.

desigualdades. Se destacan, preferentemente en los noventa, las problemáticas procedentes de las regulaciones del nuevo urbanismo y los procesos de globalización entretejidos por un cuestionamiento de las fronteras entre el arte y la vida.

De manera diferente a Guayaquil, en Quito la vertiente conceptual emerge de forma pionera a través de un artista nacido en Ecuador, pero formado y consagrado profesionalmente en Colombia y Estados Unidos. Después de una fructífera trayectoria desarrollada en los setenta, con una obra fundamentada preferentemente en instalaciones u objetos relacionados al arte cinético en los que interactúan elementos como el láser, el agua, la luz y los prismas. Este artista —Mauricio Bueno (Quito, 1939)— arquitecto de profesión, decide regresar al final de la década de los setenta. Después de permanecer treinta años en el extranjero, sorprende al medio ecuatoriano con sus impecables instalaciones de carácter minimalista, conectadas en términos semánticos a realidades elementales. Finalmente, se adapta —como él mismo expone— a la prevalencia de la pintura vigente entonces en el medio, se decanta por una obra pictórica con tendencias geométricas, manteniendo su conexión con el minimalismo y relacionada conceptual e intelectivamente con su vocación arquitectónica⁷⁴. Su peculiaridad y divergencia con los artistas conceptuales de Guayaquil y Cuenca radica principalmente en el énfasis estructural de una obra heurística, anclada radicalmente en la ciencia y la tecnología con la que traduce fenómenos físicos y naturales, influenciada por la corriente del arte conceptual de línea estructuralista, vigente en Estados Unidos en aquel periodo con un valor estético y semántico intrínseco a la propia estructura, totalmente distante de las categorías conceptuales vinculadas a lo social que surgieron en el resto de Ecuador.

Comienzan así a emerger, en este periodo, los cimientos del cercano advenimiento de las ideas del deconstructivismo y el posestructuralismo que romperá con el paradigma ilustrado y teológico del saber. *La deconstrucción de lo nacional se inscribe —expone Coronel— ya no como en la década de los setenta, en el problema de la crisis de la articulación entre las clases medias y lo popular, sino en lo que en las dos últimas décadas del siglo XX se vio como la crisis del estado nación a un nivel mundial, ligado al surgimiento de una geografía flexible que*

⁷⁴ Entrevista realizada a Mauricio Bueno el 04/05/2007, v.tb.: Bonet, Juan Manuel: Catálogo *Mauricio Bueno*, Centro para Estudios Visuales Avanzados, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, [s.a.]

*articula redes locales en un espacio global*⁷⁵. En esta línea y a partir de este momento, los artistas cuestionan tenazmente la noción tradicional y esencialista en torno al concepto de identidad. Ya no se busca como antaño una definición de lo propio, ni tampoco hay un interés por una retórica dirigida al estereotipo identitario, más bien, simplemente se asume desde un ángulo socio histórico y antropológico la multiplicidad que confluye en la existencia de cualquier individuo, manifestando tanto las falacias del uso político de conceptos nacionalistas vinculados a la identidad como —desde una mirada más cercana a lo sociocultural—, revelan las ambigüedades de la asignación identificativa, supeditada a un determinado género e impuesta por los discursos imperantes. En correspondencia con las reflexiones de Jameson cuando expone: *La incomodidad parece provenir en parte de las palabras “nación” y “nacional”, las cuales evidentemente todavía conllevan la carga del antiguo concepto del estado-nación autónomo, despertando así el temor de estar todavía hablando —desde una perspectiva separatista o cultural-nacionalista— de la cultura nacional, de las alegorías nacionales, del topo nacional.(...) Añade más adelante: La palabra “nación” debería usarse como un término dentro de un sistema, un término que debe implicar relacionalidad (además de la relacionalidad de tipo binario). En realidad, lo que se puede percibir en debates como éstos, tan poco fáciles, es la necesidad de un nuevo discurso relacional a propósito de los temas globales y espaciales*⁷⁶.

La realidad social se interpreta ahora con una inflexión posmoderna que diverge del pensamiento vanguardista y se distancia del sentido de arte militante o politizado, vigente en las décadas anteriores —y previas al boom especulativo procedente del auge petrolífero—, enlazado a un despliegue crítico sobre la propia naturaleza del arte y la configuración de su especificidad en términos de disciplina, conjugando tanto los imaginarios locales como globales *derivados* —según reflexiona el artista y docente ecuatoriano Ulises Unda— *de ese tránsito tecnológico de la imagen hacia la vida cotidiana, impulsado por amplias fuerzas históricas*⁷⁷. Se configura, con un lenguaje crítico e irónico a veces mezclado de

⁷⁵ *Ibidem*, 2007, p. 150.

⁷⁶ *Ibidem*, 09/06/2009.

⁷⁷ *Ibidem*, 2007, p. 27.

humor, con una dialéctica que conecta diversos aspectos de los procesos de la vida real, de sus entornos con la práctica cultural, según veremos en algunas de las propuestas que desarrollaremos más adelante. Creadores que tienden al comentario y a la reflexión desde su propio *hábitat*, como *individuo que vive y padece la conflictividad de su entorno, que afronta los vaivenes y azarosos desplazamientos en los juegos de poder sintiéndose una pieza movida por fuerzas que no domina*⁷⁸. Se aprecia al mismo tiempo, un mayor rigor en la concreción y puesta en escena tanto en lo formal como en la propuesta conceptual de sus obras, unidas a un discurso cada vez más fundamentado y coherente. De este modo, a pesar de carecer de una escena artística organizada y de una cierta limitación de recursos materiales —solventadas con estrategia e ingenio—, la voluntad de desplegar las tendencias estéticas personales, distantes de ortodoxias, junto a una perceptible y creciente autoexigencia de los propios artistas, ha devenido en interesantes y creativas proposiciones individuales o colectiva que además de ser conocidas a nivel nacional poco a poco comienzan a hacerse visibles en la escena internacional.

Podemos decir entonces, que es a partir de los noventa cuando las nuevas expresiones comienzan a abrirse camino de forma efectiva, se impulsa el performance, la instalación y el vídeo. Es visible también una renovación de la fotografía, cuya orientación de tradición esencialista se transforma ahora en ejercicio decodificador, explorando conceptos conectados con la historia, la antropología, la memoria y el orden social⁷⁹. De igual modo sucede con la reducida producción escultórica, que emerge renovadamente con la obra de orientación minimalista de Larissa Marangoni (Guayaquil, 1967) en quien nos detendremos más adelante. En síntesis, aparecen nuevas instancias expositivas, acciones e intervenciones de arte público y propuestas colectivas que traducen propósitos creativos promulgados y organizados (...) *en función de términos como —citando a Unda— “institución”, “contexto”, “público” y “recepción social del arte”*⁸⁰,

⁷⁸ Álvarez, Lupe: “Ni local, ni global. Hacer arte más allá de la periferia”, *IV Simposio Internacional, Diálogos Iberoamericanos. Post issues de las estrategias de la creación contemporánea*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2003, p.57.

⁷⁹ Destacan en esta década los fotomontajes de José Avilés (Quito, 1961); Lucía Chiriboga (Quito, 1954); y María Teresa García (Quito, 1945).

⁸⁰ *Ibidem*, 2007, p. 26.

explicitando de este modo su ineludible interrelación con las preocupaciones socioculturales.

Las propuestas de estas dos últimas décadas no sólo indagan en determinismos sociales de carácter individual, también se observa una tendencia a construir una estética de la experiencia colectiva, descubriendo resortes ocultos de la sociedad, reveladores de una cultura, donde la intervención del sujeto al interior de la misma, vislumbra que el individuo es asimismo producto de ella y la interpreta, no como un todo unitario ni con una valoración maniquea, sino como una orquestación compuesta de una pluralidad diversificada de sujetos, medios, grupos, categorías y circunstancias. La idea inicial de la originalidad del objeto, se deriva a su expresión no original, citado o apropiado, como un estratégico recurso que busca nuevos contextos, que determina un nuevo enfoque conceptual, cuya concreción, más que definirse como un estilo determinado, se afianza en una trama de tendencias y disciplinas.

La opción de algunos creadores por el trabajo colectivo como recurso favorecedor para la materialización, desarrollo e impacto receptivo de sus propuestas, ha sido una de las estrategias más recurridas, lo que propulsa inusuales e ingeniosos proyectos que evidencian una fresca retórica y una estrategia recurrente de mayor complejidad, tanto en la concreción performativa como en la recepción estética; con un trabajo conjunto a veces interdisciplinario, e incluso en algunas ocasiones, involucrando personas ajenas a la especificidad del medio artístico contemporáneo. De forma similar, las aportaciones discursivas de estos colectivos han rondado en torno a los *impasses* históricos, sociales y culturales que de forma inevitable surgen en la cotidianidad de este país, con proposiciones concretadas, generalmente, en el ámbito del arte público, lo que favorece el despliegue de la acción participativa o performativa hacia los propios espectadores, como lo ha hecho el colectivo *AND S.A.* (Quito), según veremos más adelante; o bien a través de exhortadoras instalaciones, como las del colectivo *La Limpia* (Guayaquil), quienes enfatizan, de una u otra forma, el sentido de mediador social que conlleva el arte. También cabe destacar el trabajo de *Al Zur-ich*, entre otros grupos —que no hemos incluido en nuestro desarrollo—, quienes con sus experimentos culturales llevados a cabo en los barrios del sur de Quito, interrogan por una renovada estética y por una crítica mirada en torno a las políticas de la marginalidad. En todos ellos, la apropiación y la ironía son estrategias claves para la elaboración de una reflexión fundamentada en imaginarios, que configuran

cotidianamente el pensamiento colectivo y las acciones diarias de esta sociedad, enfatizan en la confrontación, a la vez que el diálogo de la cultura popular y los medios de comunicación masiva, se distancian del discurso violento o moralista de antaño, aproximando la dirección epistemológica de sus propuestas, más bien al terreno de la sociología, el urbanismo, o la antropología.

Por otro lado, como es de suponer, hay una intención cada vez más acentuada por parte de los artistas, de querer ser partícipes del tránsito, del acontecer y del discurso internacional del arte, desplazándose a veces en una ambigua relación de rechazo y acomodación con los paradigmas hegemónicos. Se implica en ese *fenómeno doblemente contextual de la globalización y el inherente e ineludible problema de legitimación*⁸¹. Por una parte, no se quiere renunciar al reconocimiento que significa la visibilidad de sus obras integradas en el discurso del planisferio global, y por otra parte, se idean estrategias y poéticas opuestas que confrontan o contrarrestan los mecanismos de conocimiento y valoración procedente de los grandes centros o desde el discurso imperante. Tal como expone Ticio Escobar en su reflexión sobre las paradojas del arte contemporáneo en América Latina: (...) *la crítica contemporánea asume de una manera pragmática esa maniobra doble de conservación y destrucción, de pertenencia y extrañamiento, que moviliza la memoria (y por ende la cultura); maniobra equivocada, fructífera, que azuza, confunde y anima el devenir y la comprensión de las culturas actuales*⁸². Se refleja de este modo, la inevitable tensión entre el artista y los círculos de reconocimiento integrados por críticos y curadores, conectados tanto al ámbito nacional como internacional.

Es obvio que al articularse el —incipiente— flujo de la producción artística en un intento por integrarla a las dinámicas globales, se pasan por alto variables claves que tienen que ver con las relaciones y jerarquías de poder que interactúan tanto en el campo específico de las artes visuales como en el ámbito más general del campo cultural, agregando a ello las ineludibles conexiones con los discursos imperantes en el contexto, tanto local como global. *El aparente descentramiento*

⁸¹ Ramírez, Mari Carmen, "Contexturas: Lo global a partir de lo local", en Jiménez, José y Castro Flores, Fernando: *Ibidem*, 1997, p. 73.

⁸² Escobar, Ticio: "Los parpadeos del aura", en León, Rebeca (comp.): *Arte en América Latina y Cultura Global*, Dolmen, Santiago de Chile, 2002, p.98.

de las prácticas artísticas latinoamericanas de sus propios contextos locales —nos dice Mari Carmen Ramírez— *es sólo una ilusión creada por las tendencias homogeneizadora central*⁸³. Se advierte de este modo, la necesidad de interpretar crítica y claramente el pensamiento que mueve a aquellos que ejercen de actores mediadores, además de analizar lúcidamente los mecanismos bajo los cuales se legitiman ciertos proyectos ya sea a nivel local o en la escena internacional así como el impacto y flujos que esto conlleva en la praxis y en el contexto local.

La producción del ambiguo discurso que legitima las prácticas artísticas en la actualidad, es una realidad ineludible que no sólo comprende América Latina, los países asiáticos o la India, sino la totalidad global de la dinámica del arte, (...) *el propio pensamiento acerca de la posmodernidad* —expone Escobar— *es parte de la posmodernidad; en cierto sentido, toda crítica es hoy una autocrítica*⁸⁴. Surge la necesidad entonces, de abordar el arte periférico con una conciencia social que considere el hecho de que la creación de identidades nacionales junto al deseo político de fijar las fronteras artificiales en la sociedad actual, no siempre coinciden con el sentido de una pertenencia local. Como expone Mónica Narula, integrante del colectivo indio *Raqs Collective* durante su participación en ARCO 2009: *Somos parte de un mismo dominio global de prácticas estéticas y culturales*⁸⁵. Desde esta reflexión, se torna evidente que la reiterada dialéctica centro-periferia no es la más adecuada para dinamizar coherentemente dicho debate, ya que la plataforma del poder hoy se entrelaza con la retícula de la tecnología y la comunicación, cómplice de la producción cultural y —parafraseando a Escobar— *de la performatividad del capitalismo posindustrial*⁸⁶.

En lo que respecta a la realidad ecuatoriana, es interesante percibir el discernimiento de los que intervienen en el campo artístico, entre ellos los propios artistas —tanto los apegados a una producción más tradicional, como los inmersos

⁸³ *Ibidem*, 1997, p. 80.

⁸⁴ *Ibidem*, 2002, p.98.

⁸⁵ “Mapas Asiáticos. Producción del discurso y construcción de la modernidad en india”, <http://www.casaasia.es/pdf/1120943556PM1231774556205.pdf>, rev. 09/06/09.

⁸⁶ *Ibidem*, 2002, p. 102.

en las nuevas expresiones— respecto a la falta de autonomía en la que se desarrolla la actividad artística de su país. Somos conscientes de la red de interferencias y dependencias interpuestas, en las que se desenvuelve la dimensión artística de sus producciones, con una coherencia de presencia y discurso que en algunos casos puede relativizarse según los intereses y el propio pensamiento de trasfondo —así como el anhelo por ocupar un lugar de visibilidad— que motiva a cada uno en particular. En relación con lo mismo, pero de forma opuesta se evidencian algunas posturas intolerantes apegadas en extremo a un tipo de pensamiento y acentuadas, según lo observado, por las interferencias de las relaciones humanas intrínsecas al campo social y sus ineludibles animosidades. Son una minoría —como ocurre en cualquier área y grupo social— los que conscientes de la diversidad de flujos que enlazan las complejidades del ámbito artístico y su proyección estética, mantienen un pensamiento idóneo y una postura coherente con el mismo.

De esta manera, gran parte de los *impasses* actuales relativos al ámbito artístico en este país, provienen de la desmesurada tensión existente entre la gran fracción del medio institucionalizado que boga por la tradicional expresión pictórica y aquellos que dinamizan el ámbito promotor de las nuevas expresiones; debido por una parte, a la radicalidad de algunos sectores y por otras, como ya hemos mencionado, a las aversiones propias del componente humano, que dificultan, en gran medida, no sólo una visión amplia e integrada con relación a las competencias y actores participantes en el desarrollo de la actividad del arte —así como de las pertinentes dinámicas y desplazamientos estéticos al interior de la cultura—, sino también y lamentablemente, entorpeciendo el despliegue de las herramientas y recursos, que hacen posible la materialización, expresión y promoción de las propuestas artísticas locales. Se ha anclado el campo artístico ecuatoriano en un sonoro, pero equívoco punto muerto —que muchos otros ambientes en desarrollo tampoco han logrado superar— derivado del polémico registro dicotómico que la ilustrada pretensión modernista no logró estabilizar y que Escobar describe como: *forma vs. contenido, arte vs. vida, cultura vs. sociedad, lenguaje vs. realidad, etc.*, estalla en esta localidad una errada polémica que sitúa disyuntivamente, la pintura *versus* el arte conceptual. Como también expone desde su perspectiva, el artista Pablo Helguera (Ciudad de México, 1971), cuando habla de (...) *las supuestas acusaciones hacia los "conceptualistas" [...] por darle muerte a la pintura*. Por una parte, es evidente,

como demostraremos más adelante, que la pintura no ha muerto, no lo hizo con la fotografía como algunos pensaban y tampoco lo ha hecho con el arte conceptual, así como es erróneo asociar una técnica o disciplina artística a un único y determinado acercamiento estético, *pues —como añade este artista— todo medio artístico está sujeto a infinidad de expresiones sean éstas conservadoras o innovadoras*⁸⁷. Pero sobre todo, —retomando las reflexiones de Escobar—, porque no resulta ventajoso para la autoafirmación del arte Latinoamericano, moverse en este razonamiento de confrontación binaria que más que dinamizar, inmoviliza el propio debate y el necesario desprendimiento de dicha polaridad.

Una problemática que en el caso de Ecuador se intensifica si se tiene en cuenta el aferrado pensamiento burgués de la clase poseedora del dominio económico y gubernamental, quienes deciden la logística y las estrategias sociopolíticas y culturales de las respectivas regiones, derivando en obstaculizaciones devenidas del ejercicio de la burocracia ostentadora de poder, que conforman los mandos medios del orden administrativo. Se traduce en un duro limitador de aquellos importantes procesos vinculados al conocimiento, a la praxis y a la promoción del arte en el interior de esta sociedad, como son por ejemplo, la prevalencia de una precaria formación académica de las tradicionales Facultades de Bellas Artes, caracterizadas por una instrucción más bien conservadora y *tecnicista*, —como explica Álvarez— *pobre en fundamentos teóricos y articulación de objetivos pedagógicos*⁸⁸ o también las inconveniencias económicas y legislativas que tienen que sortear las nuevas instituciones que intentan trabajar con renovados programas académicos, como es el caso del instituto de Arte Ecuatoriano —también denominado ITAE— en Guayaquil o de modo similar, el impedimento de acciones o propuestas a desarrollar en el interior de eventos como la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca o de exposiciones de algunos artistas en recintos municipales o estatales, entre otros.

Sin embargo, el medio no ha sido indiferente a estas coerciones, por una parte, los estudiantes reclaman una enseñanza de mayor calidad que les entregue herramientas para desarrollar una producción relacionada con las dinámicas

⁸⁷ Helguera, Pablo, “Las guerras de la contemplación. Los caminos de la crítica poética de arte en Latinoamérica”, en <http://universes-in-universe.de/columna/col49/col49.htm> , rev. 16/04/2006.

⁸⁸ *Ibidem*, 2003, p. 55.

estéticas existentes más allá de las anquilosadas exigencias locales. Simultáneamente diversos actores del medio —docentes, teóricos, críticos y artistas— promueven cursos, seminarios y eventos, de manera alternativa a los espacios operantes presididos por las instancias que regentan la actividad regional. Se involucran de este modo, en estrategias de autoafirmación que tienen que ver con el complejo proceso de formulación de subjetividades, negociaciones, debates y de estrategias que comprenden tanto el lenguaje como la memoria con el fin de desplegar o asegurar espacios no sólo de crítica y divergencia sino además, de producción.

Es así como algunas instituciones, paulatinamente, han comenzado a favorecer este nuevo imaginario de carácter conceptual, acogiendo críticos proyectos de renovada estética, que desplegados desde diversos ángulos están forjando gradualmente una nueva dialéctica discursiva que interroga, no sólo por las evidentes problemáticas de la praxis cultural del acontecer sociopolítico, de los condicionamientos del ámbito cotidiano, o de los espacios públicos, sino también por aquellas dimensiones que interrelacionan al individuo como sujeto humano, con los dominios imperantes o procedentes de la globalización. *El tono de las nuevas prácticas —dice Álvarez— es ajeno a la convicción y la arenga. Se ubica tangencialmente a la actitud y esgrime la ironía y el sarcasmo, como modos de atraer visiones más ancladas a las complejidades de los procesos reales*⁸⁹.

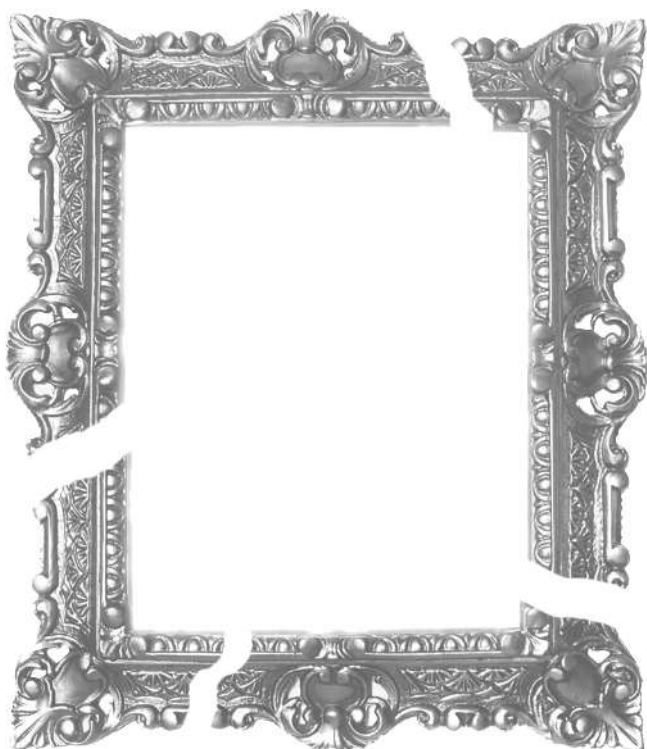
Por otra parte, es palpable cómo las diferencias de estas zonas geográficas y sus respectivos centros, Cuenca, Guayaquil y Quito, cada una con un conglomerado de simbiosis de culturas indígenas y de sincretismos en constante proceso —como diría García Canclini— de *hibridación*, se manifiestan según sus propias dinámicas de desarrollo económico y sociopolítico de manera disociada en el pensamiento colectivo de estas poblaciones. Imaginarios y conceptos concordantes con la evolución de cada región, que se transfieren en las diversas miradas que surgen y señalan desde las diferentes instancias significativas, en las que se traducen las producciones vinculadas a las artes visuales de estas desiguales localidades. Es por esta razón que hemos desarrollado tres capítulos, cada uno correspondiente a cada núcleo, de manera que se puedan discernir con mayor claridad las singularidades en cuanto a perspectivas, contenidos y

⁸⁹ *Ibidem*, 2003, p. 57.

estrategias desde las cuales laboran los artistas que aquí desarrollaremos, además de facilitar una mejor lectura del despliegue simbólico y conceptual de sus respectivas producciones, ya que en concordancia con otros autores y —parafraseando a Heinich— el artista es también *constructor y no sólo objeto pasivo de su propia recepción*⁹⁰ No sólo porque actúa conjuntamente como sujeto elaborador, al tiempo que receptor de la obra, dejando en ella referencias convencionales conscientes e intertextuales de su personal reflexión, sino porque también, es parte del contexto pragmático que el receptor o sujeto espectador evocará, entrelazando discursos y relacionando semiologías en ese complejo y maravilloso proceso que secunda el ejercicio receptivo de la obra artística.

En congruencia con esto último y dada la ambigüedad implícita en el proceso de descripción y análisis de estas producciones, a continuación y de forma previa al desarrollo de las obras, hemos querido exponer una breve sección en la que intentaremos describir, concisamente, algunas nociones básicas concernientes a ciertos postulados con los que determinados teóricos y semiólogos han tratado de traducir el fenómeno de significación e interpretación de la imagen visual, así como el trasvase de estas teorías a la realidad latinoamericana, ilustrando de este modo el fundamento reflexivo a través del cual hemos desplegado nuestro estudio.

⁹⁰ *Ibidem*, 2002, p. 34.



Patricia Abarca. *Arte más allá de la periferia*, 2009

II. ARTE MÁS ALLA DE LA PERIFERIA

Existe un acuerdo general en cuanto a que la interpretación o lectura de una obra de arte emerge como un contenido implícito, pero no del todo explícito en su materialización y que su singularidad como forma de comunicación se ejerce fundamentalmente, a través de un complejo ejercicio cognitivo mediante el cual se opera en ella y se accede a la misma, se rebasan los aspectos formales o los medios expresivos que la hacen posible. Lo que se lleva a cabo mediante el imbricado proceso sensible e intelectual, articulado convencionalmente como una operación diferenciada de la comunicación y la actividad humana, denominada de forma consensuada como *experiencia estética*, cuya tesis nos permite afirmar que el arte, además de desvelarnos otros modos de mirar el mundo, puede ampliar su contenido hacia el ejercicio crítico del mismo.

Al ser la formulación del arte y sus conceptos un constructo convencional, cimentado históricamente en términos discursivos, es necesario al momento de introducirse en la interpretación de sus productos, no confundir los fundamentos y explicaciones teóricas de los mismos; en cuanto a organización y estructura visual, con la traducción de sus propiedades en tanto fenómenos interrelacionados con las personas y los contextos; es decir, —conectando con Goodman— no mezclar la descripción de su función simbólica como estructura organizada de manera interna y articulada sintácticamente, de acuerdo a un *repertorio de tipos*, con la interpretación de sus esquemas simbólicos, según *el repertorio de conceptos* significados por la interrelación con los discursos⁹¹. Con relación a esto, vemos como la ductilidad del horizonte productivo de las artes plásticas observado en los últimos cincuenta años, y devenido del cruce con las otras disciplinas en consonancia, ha acrecentado la gravitante inquietud de su especificidad, tanto con las nuevas formas de tratamiento de la imagen como con los rápidos avances tecnológicos y mediáticos de los medios de comunicación, ya no sólo en torno a la implícita ambigüedad de su definición y función como hecho

⁹¹ Entendiendo por *tipo*, según las teorías semióticas de la imagen, la noción más próxima a lo que equivaldría el *concepto* en la disciplina cognitivo-lingüística, en otras palabras: el *tipo* para las imágenes o signos visuales, es la entidad mental y virtual, el modelo teórico formal que se corresponde con el *significado* de los signos verbales o lingüísticos. Pudiendo traducirse este referente mental, como unidades de rasgos o caracterizaciones descriptibles. (v. Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976, pp. 43-58; v.tb.: Grupo µ: Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 84-86).

cultural, sino sobre todo en lo concerniente a las categorías distintivas de su ejercicio.

Centrados en esta inquietud, si algo cierto se puede afirmar en torno al dilatado horizonte de las artes visuales, es su calidad de «*producto*» constituido por una actividad o un «*hacer*» del ser humano. Pero ¿qué es lo que verdaderamente diferencia ese producto de los otros objetos, acciones, o imágenes producidos en la hipérbole estética y visual del mundo mediático en el que nos desenvolvemos hoy? Sin pretender dar una respuesta taxativa a tal inquietud, creemos que para acercarnos a sus probables tendencias, es necesario comenzar por entender y cuestionar las formas, hasta ahora vigentes de abordar, y comprender estos productos artísticos, para luego cotejarlos y adecuarlos a los mecanismos interpretativos según la naturaleza y las circunstancias, tanto de la producción como la recepción de la visualidad actual, y en relación con los respectivos contextos.

Sin embargo, dada la envergadura de esta argumentación cuya complejidad y extensión puede constituir, de manera factible, un desafío de estudio aparte y al ser el propósito de esta sección, simplemente delinear en términos generales, los fundamentos epistemológicos de nuestra descripción e interpretación de las obras, teniendo en cuenta la híbrida realidad latinoamericana, intentaremos desarrollar sinópticamente dichas premisas, considerando los planteamientos necesarios para ello, pero sin detenernos en las especificidades de la lógica, inferida por los diferentes teóricos aludidos y menos aún, en un ejercicio comparativo de sus divergencias, respecto a una materia específica; y encauzar nuestro discurso, más bien, hacia la proposición de un perfil teórico que dé cuenta de nuestra postura y orientación interpretativa.

De acuerdo con la mayoría de los autores, pensamos que una de las principales claves distintivas del producto artístico, reside en ese complejo proceso sensorial e intelectual que hemos descrito al iniciar esta sección y que hasta ahora ha otorgado —parafraseando a Goodman— las bases para el concepto de *obra de arte*; es decir, los aspectos concernientes a la denominada *experiencia estética* inherentes a sus facetas de producción y recepción, condensadas en la *realización* de la obra de arte. Al traducir como *realización* el momento en que la obra es observada por un espectador, se ejecuta el fenómeno sensorial e intelectual implícito en la percepción de la misma. En otras palabras, el momento en que la

obra concreta o actualiza su función experiencial como obra de arte, lo que puede acontecer incluso a través del propio artista durante su ejecución⁹².

Íntimamente conectado con esto, emerge el segundo *quid* —sin duda el más discutido en la actualidad— que tiene que ver con las ideas, por una parte, autorreferenciales y por otra, de significación de la obra de arte.

La noción de autorreferencialidad se conecta intrínsecamente con su función poética, en virtud de la potencialidad «recreativa» como estructura de desviación que sobrepasa los códigos habituales o de uso común de la comunicación. Para Goodman este fenómeno deriva de una realidad cuya forma y pluralidad de sentidos contribuyen a condensar y potenciar el lenguaje. Para Jakobson, la autorreferencialidad se da como una *hipóstasis del significante*, que orienta la atención del observador o espectador, no sólo a la forma y su materialidad sino *hacia el mensaje como tal*⁹³. Por su parte, Eco nos dice que en dicha noción se fundamenta sobre todo el sentido de ambigüedad implícito en los significados propuestos en la obra, provocando el extrañamiento en el observador al incitar de forma simultánea su interpretación⁹⁴.

La diferencia del proceso cognitivo implícito en actividades cotidianas —como ver la TV, mirar blogs con imágenes en el ordenador, introducirse en la visualidad contemporánea de un stand de alguna feria u observar un atractivo spot publicitario—, en relación con aquellas experiencias conectadas específicamente con las producciones vinculadas al arte, se instaura en que los códigos visuales o audiovisuales de las primeras, están concebidas para un proceso receptivo de reconocimiento, como formulaciones que tienden más a confirmar la propia existencia que a su interrogante; de modo que afianzan en el sujeto el sentido de pertinencia y de identidad social en el interior de un determinado contexto. En el primer caso, el individuo admite espontáneamente que está viendo la realidad y no sus signos, aunque, tácitamente él sabe que no es así. Los productos artísticos en cambio, derivan al observador hacia una valoración crítica tanto de lo propiamente representado —en tanto organizaciones simbólicas o significativas

⁹² Goodman, Nelson: *De la mente y otras memorias*, Visor, Madrid, 1995, pp. 217-221.

⁹³ Jakobson, Roman: *Lingüística y poética*, Cátedra, Madrid, 1981.

⁹⁴ Eco, Umberto: *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1978, p. 160.

potenciadoras de cruces, relaciones y confrontaciones— como de los medios por los que se actualizan. Desde esta reflexión, las obras de arte tienden a desarticular el automatismo continuo del ejercicio de reconocimiento-relación-interpretación que de manera habitual realiza el sujeto cotidiano, y lo consigue a través de dos estratégicas funciones interconectadas entre ellas:

La primera se relaciona con aquellas categorías estructurales de la obra que favorecen su conexión con los aspectos sensitivos del observador, descolocan o interfieren, como explica Goodman, la lógica del pensamiento racional. Se debe tener en cuenta sin embargo, que al no ser la implicación sensitiva su fin principal⁹⁵ en cuanto a su función potencialmente captadora de la mirada, se constituye en una categoría primordial. Se infiere entonces —de acuerdo a lo que expone Eco—, que la materia y sus variaciones a través de las cuales se constituye la forma expresiva, repercuten, además, significativamente en los probables contenidos semánticos de la misma⁹⁶. La obra artística entonces, hace visible por sí misma, las propiedades de su propósito y lo logra, dilatando, acentuando, o sobrepasando la arbitrariedad de esa función intelectual que une la expresión de «algo» con su probable contenido, es decir, de la función próxima al signo que conlleva toda imagen visual culturizada; derivando de esta manera, en el segundo ejercicio operativo intrínseco a la obra artística: la relación de significación.

Para esbozar una definición sencilla, a modo de síntesis de las diferentes definiciones del signo, concebidas por los diversos semióticos y teóricos, podemos decir que, el signo es una relación arbitraria o consensuada que une un significante —o plano expresivo— y un significado —o plano del contenido—, que se da o surge, en confrontación con otros signos —o relaciones— que son los que finalmente determinan su valor. Es fundamental tener claro, por ejemplo, en lo relativo a la imagen de una obra, que la estructura física y su visualización —es decir la imagen en sí— no es el signo propiamente tal, sino su concepto, representado en la mente por la relación cultural dada entre forma y contenido, constituyendo este contenido a partir de aquellos significados factibles de adjudicar dicha expresión. Tal como expone el Grupo μ refiriéndose al intrínseco proceso de producción y recepción de los signos: *su emisión se lleva a cabo, en el canal visual* [mediante]

⁹⁵ *Ibidem*, 1976, pp. 253-256.

⁹⁶ Eco, Umberto: *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1985, pp. 416-420.

*simulacros del referente, (...) y su recepción implica la identificación de un estímulo visual (...) procedente de un referente que le corresponde (...). Agregando más adelante: los dos [el emitido y el recepcionado] pueden ser denominados correspondientes, porque son conformes a un tipo que da testimonio de la organización particular de sus características espaciales*⁹⁷.

En síntesis y recordando la noción de signo de Charles S. Peirce, sucintamente como «algo que está para alguien en lugar de algo en algún respecto o cualidad»⁹⁸, y al considerar además las reflexiones del Grupo μ , podemos decir:

Primero, en el plano expresivo de una imagen o forma, se constituye la producción física o material, para Peirce el *representamen* de un *referente*, no remitiendo necesariamente a algo natural o real pero correspondiendo con la actualización de un *tipo*. Segundo, el plano del *contenido* involucra una dimensión conceptual que finalmente se diluye en una multiplicidad de *tipos, clases, o categorías* factibles de ser actualizadas, es decir, el *referente*, aquello que el *representamen* sustituye o en otras palabras, lo que se expresa —y que Peirce denomina *el objeto*—. Tercero, ante el estímulo visual deviene el inherente proceso de selección y *actualización* intelectual, de un *tipo* determinado y equivalente a las especificidades de dicho estímulo —es decir del *representamen*, lo que Peirce denomina *el interpretante*— ya que éste configura una relación entre los dos anteriores. Se manifiesta así, —como expone por su parte Eco— que este último significado, es decir, —la actualización del *representamen* que emerge en la mente del observador— es un significado independiente del primero, pero el enlace realizado por el sujeto le otorga su concreción cultural⁹⁹. Se demuestra de este modo, la necesaria dimensión semántica de la imagen que explicita Hjelmslev: la imagen se constituye para ser interpretada y sólo es expresión en virtud de que es simultáneamente contenido, del mismo modo, el contenido sólo se actualizará como tal en virtud de que logre desarrollar su función como contenido de una expresión¹⁰⁰.

⁹⁷ Grupo μ : *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 126.

⁹⁸ Peirce, Charles S.: *El hombre en signo: (el pragmatismo de Peirce)*, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 100-101.

⁹⁹ ECO, Umberto, *Ibidem*, 1978, p.91.

¹⁰⁰ Hjelmslev, Louis : *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 74-75.

En este sentido, como exponen diversos de teóricos, las obras de arte actúan referencialmente, revelándose a través de signos visuales cuya manifestación sin embargo, se diferencia de la expresión lingüística por la fuerte codificación del signo en la que se despliega esta última, de manera contraria al signo artístico caracterizado por el indefinible e inesperado repertorio de formas o imágenes que pueden aludir a un determinado contenido, se llega incluso a la hipóstasis que postula Jakobson, es decir, la transformación del significante en su propio significado. Aunque Eco, contrariamente propone, que justamente esta condición exacerbada de intencionada arbitrariedad propia del signo artístico, es lo que hace al arte más bien no referencial.

La creación artística, entonces, parece constituirse en esta factible y arbitraria relación devenida de forma inherente al proceso de culturización, que dilata su mecanismo de invención —citando a Eco—, hacia «*la institución de nuevos códigos*»; entendiendo por código aquello que es reconocido culturalmente como consensuado y normado¹⁰¹. En coherencia con esto, en una obra de arte el grado cero estará determinado por aquello que el observador espera encontrar de manera anticipada —de acuerdo a sus propios códigos— en dicha obra y por lo tanto, el desvío de esta norma —que en síntesis traduce su nivel o amplitud de invención— es lo que explicitará tanto lo autorreferencial de su contenido, como su capacidad de sobrepasar las expectativas de dicho observador¹⁰².

Instaurándose de esta manera, lo que podríamos llamar una renovada expresión de la función del signo, o bien, una *alteridad de la significación*, fenómeno intrínsecamente conectado con el sentido de originalidad de la obra¹⁰³. Resulta evidente entonces, por un lado, que esta originalidad de expresión y contenido estará fundamentada en la eficacia estructural según las transformaciones de supresión, alteración, reorganización, redundancia, etc., que el productor —el artista— conciba y aplique en el plano expresivo basándose, como hemos dicho, en la actualización de un referente *tipo*¹⁰⁴ y por otro lado, la

¹⁰¹ Eco, Umberto: *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1981, p. 348.

¹⁰² Grupo μ : *Retórica general*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 79.

¹⁰³ Eco, Umberto: *Ibidem*, 1985, pp. 319-322.

¹⁰⁴ Cuyo sistema de organización, en tanto figuras o *tropos* de desvío ha dado configuración a la *retórica de la imagen*, fundamentada como una semiosis que se despliega estructuralmente según la *retórica del lenguaje*. (v. Carrere, Alberto y Saborit, José: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000).

necesaria participación culturizada del observador según capacidad de interrelacionar conocimientos y experiencias en el proceso interpretativo y en quien finalmente yace el código o la norma instaurada.

Desde esta perspectiva, el «intraducible» fenómeno intelectual que se produce ante una obra donde se enlaza lo sensible con lo experiencial y lo racional, relacionando aleatoriamente conexiones imprevistas en el espectador previo a su traducción conceptual, actúa básicamente de manera más *mostrativa* que significativa. Se constituye en esa facultad autónoma de la obra, la manifestación de un «algo» interpretativo de manera autorreferencial, más allá de lo que no sólo el artista busca proponer sino también, sobrepasando de manera autónoma lo que el receptor traduce.

En esta línea —recordando a Jakobson— la obra más que referir a alguna cosa, material o no material, actúa por sí misma, es un signo en sí misma. De manera que su percepción receptiva pone de manifiesto la primacía de la dimensión simbólica sobre su carácter comunicativo. Sin embargo, es obvio que este «algo» necesita ser traducido en la propia mente del observador y luego ser comunicado para que complete su función para realizarse propiamente como obra artística. Por lo tanto, podemos plantear —de acuerdo con Algirdas Greimas— que la obra de arte es la constitución de una trama extralingüística, pero necesariamente instituida, significada, e informada por el hombre a través de la lengua¹⁰⁵. Un proceso que en los últimos cincuenta años, desde que Marcel Duchamp, buscara confrontar la sobredimensión del objeto artístico, señalando la arbitrariedad convencional y culturizada, referente a la formulación y recepción de la obra de arte, la transforma irónicamente en una concreción de su inherente argumentación conceptual; lo que de forma paulatina se ha ido ampliando hasta configurar el concepto de obra actual, como constructo discursivo con una dependencia teórica cada vez más creciente, tanto en sus propuestas como en lo concerniente a su producción física o material, así como su recepción y divulgación. *Duchamp* —nos expone Octavio Paz— *desvaloriza el arte como oficio manual a favor del arte como idea; a su vez la idea se ve sin cesar negada por la ironía*¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Cit. de Carrere y Saborit, *Ibidem*, 2000, pp. 64-70.

¹⁰⁶ Paz, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma/ Era, Madrid, 1989, p. 161.

De esta manera la confrontación *Duchampiana* de carácter binario entre la idea y el objeto se introduce directamente en el terreno concerniente a la arbitrariedad del producto artístico y su anclaje como tal, sentando las bases del fundamento del *ready-made* . Se constituye entre estos —según nuestro punto de vista—, *El Urinario* (1917) como una de sus manifestaciones más drásticas por su simpleza como propuesta, (...) *es una cita con nadie* —nos dice Paz— *y su finalidad es la no contemplación* ¹⁰⁷, pero contenedora al mismo tiempo de la enorme complejidad involucrada en la sobredimensión teórica en torno al arte. El artista exhibe un solo objeto de carácter utilitario, donde la única asistencia plástica —por decirlo de alguna forma— es la alteración de su natural verticalidad, de manera que su calidad objetual se exhibe prácticamente inalterada. Sin embargo, a pesar de esa subrayada «indiferencia» expresiva buscada por Duchamp, privando al objeto de cualquier relación que pudiera concederle significados o valores artísticos, no puede evitar, una vez aplacado el desconcierto inicial, la instauración de dicho objeto como signo de una obra arte. Es decir, el objeto propuesto por un artista y exhibido en un lugar donde se exhiben exclusivamente obras de arte, reclama una interpretación ajena a la que muestra por su materialidad, la que finalmente se concede, por la lógica inherente al sistema de convenciones instauradas a través del arte¹⁰⁸.

El valor del *ready-made* radica entonces en su desafiante provocación sobre la naturaleza del objeto y su transformación en obra de arte, que desencadena el giro radical de la reflexión teórica hacia los interrogantes de las propiedades de la obra de arte y sus interrelaciones con la cultura y el medio. *Para Duchamp* —nos dice Paz— *no hay arte en sí; el arte no es una cosa sino un medio, un cable de transmisión de ideas y emociones* ¹⁰⁹.

Prevalece, entonces, una condición explicativa en torno al producto artístico que se ha sobredimensionado hasta tal punto de reconducir los diferentes fenómenos involucrados en el arte, hacia una producción mediada y legitimada exclusivamente por esta teoría explicativa, implicando los —inherentes— procesos de identificación e interpretación artística. En alguna medida se concibe como arte

¹⁰⁷ *Ibidem* , 1989, p. 38.

¹⁰⁸ Moure, Gloria: *Marcel Duchamp* , Polígrafa, Barcelona, 1988.

¹⁰⁹ *Ibidem* , 1989, p.184.

sólo aquellos objetos y prácticas que se encuentran subsumidos en este marco teórico, que Arthur Danto denomina como el *mundo del arte*. Pero si bien —parafraseando a éste filósofo— el objeto se *transfigura* al ser subordinada su experiencia a la interpretación artística, esto explica un fenómeno que no es exclusivo del arte y que tiene que ver con los mecanismos a través de los cuales aprendemos a ver las cosas y los objetos de determinada manera; según las formas de aprendizaje, es decir, según los conocimientos que nos entregan y la forma de entender lo experimentado, de manera inducida por la mediación cultural. Esto esclarece la trama concerniente a la instauración del arte como disciplina y su intrínseca legitimación teórica, coincidiendo con lo que nos expone Jurij Lotman, cuando formula: *El trabajo fundamental de la cultura consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre; cuyo dispositivo «estereotipizador» en términos estructurales se fundamenta en el lenguaje natural y su función comunicativa*¹¹⁰.

De esta manera es primordial tener en cuenta que, precisamente lo que hace que un producto —imagen, objeto o acción— se conciba como obra de arte, es ese fenómeno experiencial emergente tanto en su proceso productivo como en el perceptivo, el que finalmente es traducido en una trama, o texto-discurso¹¹¹ que tiende a sobrepasar no sólo el discurso del artista sino también, como ya hemos dicho, el del espectador, quien configura una traducción autónoma no del todo resuelta, ni tampoco cerrada, que hasta ahora se ha considerado implícitamente subsumida, en cuanto función, en el concepto de estética, siendo al mismo tiempo transversalizada por los discursos y condicionamientos del contexto.

Entonces, como expone Goodman, al observar una obra emergen ciertos *síntomas* conectados con sus propiedades semánticas y sintácticas que sólo parecen darse —o están subsumidas— en esta denominada experiencia estética, que nos indica que estamos ante una formulación artística, pero no definen por entero lo que «es» arte¹¹². Por lo tanto, la especificidad de la obra, acción, u objeto artístico no descansa en su expresa propiedad material o física, sino en la función

¹¹⁰ Lotman, Jurij y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979, p. 70.

¹¹¹ No olvidemos que en latín *texto* significa «textura», la cual se define como «tejido», pero también como «sensación» táctil de algo.

¹¹² Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, 1976, p. 253.

que ejerce a través de los modos como se premeditan —por medio de la materia y al interior de su propio conglomerado en cuanto a unidad visual— las relaciones entre los diferentes planos que configuran y significan dicha visualidad, en su interrelación contextual. Es lo que en alguna medida conduce a que una obra actúe como texto, en el interior de su propia estructura —y cultura—, en tanto requerimiento de la acción interpretativa del espectador que puede ser también, como hemos mencionado, el propio artista; es decir, cuando el sujeto se ve obligado a acudir a la lógica y al archivo conceptual de su pensamiento, para traducir dichas relaciones y comunicárselo a sí mismo o a los demás.

Como es habitual, ante una obra de arte, lo más probable es que como observador, de forma simultánea a la primera impresión nos preguntemos por la intencionalidad o el propósito que ha tenido el autor, qué es lo que ha querido significar, simbolizar, comunicar o en algunas ocasiones también nos interrogamos, ¿cómo el artista ha logrado materializar, en términos estructurales o técnicos aquel producto —o acción— que se exhibe ante nuestra mirada? A continuación, probablemente nos detengamos en su estructura y organización formal, estableciendo una taxonomía, según nuestro juicio personal, de los elementos o componentes que se conjugan en al interior de la propuesta, distinguiendo aquello que más nos impacta o llama la atención, intentando descifrar en todo momento el supuesto sentido involucrado en aquello, en correspondencia con lo que expone Rudolph Arnhem cuando dice: *la interacción entre las potencialidades intrínsecas de las piezas determinan cuales son los centros focales del juego*¹¹³.

Sin embargo, si recordamos el concepto de *habitus* de Bourdieu, mencionado en la introducción de este estudio, se define como el conjunto de determinismos sociales que actúan sobre el artista, operando entreveradamente en la actividad que éste despliega y al relacionarlo al mismo tiempo con las reflexiones de Michael Baxandall, en lo referente a cómo intervienen en el producto final las circunstancias que rodean la creación de un cuadro¹¹⁴, podemos inferir que la supuesta intencionalidad o el probable significado de una obra, no se

¹¹³ Arnhem, Rudolph: El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales. Alianza, Madrid, 1984, p. 236.

¹¹⁴ Baxandall, Michael: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Hermann Blume, Madrid, 1989, p. 89.

puede explicar sólo como una totalidad estructural, de la mirada que el artista dirige al mundo, ni se corresponde a un crisol de pensamientos, ideologías o acontecimientos que el artista consciente —o inconscientemente— traduce de forma purista, sino más bien se configura como una estructura —o acción— formal y simbólica, mediada y cruzada por las eventualidades y coyunturas en las que emerge.

De modo que el ímpetu exacerbado hacia el sentido, o significado de una obra de arte, también deviene como resultado de una práctica aprendida, relacionada al modo con el que hemos interiorizado el ejercicio concerniente con la visualidad artística, postulado y reiterado por su determinación teórica procedente del mundo del arte y secundada por esa traducción conceptual del pensamiento, afianzada y legitimada como única vía cognoscitiva, determinada lingüísticamente y sobre la que se ha erigido el mundo. Al conceptualizar en su totalidad y de manera concluyente la producción cultural, e instauradas de manera exclusiva las nociones de «concepto», «significado» y «razón» como los únicos ejes del conocimiento. *Diremos que la adopción generalizada del paradigma lingüístico —expone Juan Luis Moraza— viene precedida por la adopción, en el seno de los lenguajes, del modelo mecánico, maquinal, heredero tanto del enciclopedismo como de la revolución industrial. Todo finalmente conduce a la fusión en la consciencia contemporánea de la comunicación, la información, la expresión, en el seno de los lenguajes, y éstos, en el seno de su «verbo», la lingüística*¹¹⁵.

Según el polémico artista conceptual Joseph Kosuth, el arte «vive» a través de la influencia que ejerce sobre otro arte y no como «residuo físico» de las ideas de un artista. *La razón por la cual distintos artistas del pasado son “resucitados” nuevamente, es porque algún aspecto de sus obras se vuelve “útil” para los artistas vivos. El hecho de que no existe una “verdad” con respecto a lo que el arte es, es algo parece ser que aún no se ha logrado*¹¹⁶. ¿Qué es el arte? Si no una tautología, reclama este artista.

¹¹⁵ Moraza, Juan Luis, *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*, Arteleku, Gipuzkoa, 1990, p.17.

¹¹⁶ Kosuth, Joseph: “El arte después de la filosofía”, en <http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html>, rev. 09/01/2009.

Este cuestionamiento al dogma de la definición tradicional del arte ha sido el gran motor impulsor de la dinámica conceptual, un desplazamiento en el que el lenguaje verbal se ha transformado en vehículo artístico u objeto de la obra, y los significados han pasado a constituir el material de la misma; al declinar el acto contemplativo en función de la interpretación teórica, exacerbando la reiterada polémica referente a las relaciones de confluencia o divergencia de los clásicos paralelismos: imagen/palabra, sensibilidad/concepto. *La consideración de cualquier modo de comportamiento humano* —explica Francisca Pérez Carreño respecto al arte conceptual *está en la base de muchas obras*.¹¹⁷ Es quizás, esta indagación ética la que conduce la correlación de la conducta humana con el significado, inherente al trabajo conceptual, lo que ha motivado que el conceptualismo en América Latina se transformara en un adecuado y provechoso instrumento de la praxis artística, utilizado para interpelar las problemáticas sociales y culturales del propio entorno.

El signo abre una distancia operativa entre nosotros y nuestros entornos materiales —expone Terry Eagleton— *y, así, nos permite transformarlos en historia. Aunque, ciertamente, no sólo el signo, sino también la manera en la que nuestros cuerpos ya están configurados, cuerpos capaces de realizar trabajos complejos, así como la comunicación que necesariamente debe sostenerlos. El lenguaje nos ayuda a escapar de la casa-prisión de nuestros sentidos, al mismo tiempo que nos abstrae perjudicialmente de ellos*.¹¹⁸

Si trasladamos las reflexiones tanto de Pérez Carreño como de Eagleton al contexto latinoamericano, en un intento por comprender el arraigo que ha tenido el arte conceptual en estas latitudes, así como sus fructíferos y heterogéneos modos de expresión, francamente divergente del conceptualismo desarrollado en Europa y Estados Unidos, logramos comprender en alguna medida la férrea interrelación con el acontecer del propio entorno que tuvieron estas producciones en la década de los sesenta-setenta; un periodo en el que el común denominador de estos países se caracterizaba por una generalizada y constante rebelión social motivada por los abusos procedentes de los continuos gobiernos dictatoriales.

¹¹⁷ Pérez Carreño, Francisca: "Significado y acción. Notas sobre el arte conceptual," en www.cervantesvirtual.com, rev. 06/01/2009.

¹¹⁸ Eagleton Terry: "Cultura y naturaleza," en www.cholonautas.edu.pe, rev. 09/01/2009.

La expresión y el signo conceptual se convierten entonces, en estrategias discursivas para interpelar o exponer réplicas y protestas que, promulgadas desde otras disciplinas, serían silenciadas de forma drástica, por la instancia del poder. Lo que de manera simultánea, lamentablemente, conllevó una contención del verdadero análisis de estas producciones, tras el muro estigmatizador de una adjetivación simplista que lo catalogaba como arte «político» o «ideológico». De este modo los mejores logros del arte conceptual de ese periodo fueron generalmente obtenidos por grupos o colectivos, aunque también destacaron algunas interesantes propuestas individuales, auto-sustententadas sin apoyo y sin patrocinio de ningún tipo, fueron muchas veces, encasilladas en el interior del propio medio como producciones de «jóvenes locos» o anarquistas.

Si la política se realiza en la contingencia —expone la artista chilena, Alicia Villarroel— *incidiendo en las instituciones y en todas las esferas de lo público, lo político se construye desde el lenguaje, es decir, desde la disputa de distintas narrativas sobre la vida en común, apelando al significado y al deseo. Lo político en el arte es, para mí, trabajar conscientemente con el poder del lenguaje que, al significar, puede intervenir y producir realidad desde el espacio simbólico*¹¹⁹.

A partir de esta construcción «experencial» derivada de la férrea interrelación del significado, el lenguaje, el arte y el complicado acontecer contextual, se va a modelar el gran canal conductor del arte conceptual latinoamericano en torno a un obsesivo nexo conector del arte con la vida, que se refleja en la primacía de la idea y el proceso sobre la permanencia material o física de su producto; se derivan a partir de esto, las restantes características comunes y representativas de toda practica conceptual, es decir, la desmaterialización del objeto artístico, su rechazo como objeto único no reproducible, la exclusión de los soportes tradicionales, la instauración de la instalación, la acción corporal, la integración de elementos cotidianos y la conjugación interdisciplinar con el texto, la fotografía u otros medios tecnológicos.

Una década después —en los ochenta— resurgirán en Nueva York algunas producciones conceptuales denominadas como neoconceptualismo, por su componente crítico dirigido enfáticamente al consumismo y al materialismo

¹¹⁹ Villarroel, Alicia: “Una construcción desde el lenguaje”, en Oyarzun, Pablo, Richard, Nelly y Zaldívar, Claudia (ed.): *Arte y Política*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2005, p. 295.

urbano, divergente de la orientación del conceptualismo de las décadas anteriores. Sin embargo, paulatinamente, este carácter exhortador va a desvanecerse acorde con la neutralidad propia de la sociedad metropolitana posmoderna y el ineludible ingreso de estas obras al circuito institucional, o al mercado del arte. No obstante, su despliegue en América Latina pese a todo el despojo vanguardista propio de sus inicios, continuará manteniendo hasta la actualidad ese carácter doblemente exhortador, dirigido tanto a la propia naturaleza del arte como a los condicionamientos del contexto. Lo que derivará en una heterogénea producción, ahora, conectada con la realidad a través de un proceso reflexivo, vinculado a una infinidad de imaginarios, contenidos o formas expresivas que van desde lo antropológico, lo autobiográfico, la urbanización, lo cotidiano, los condicionamientos de los *mediass* y el poder contemporáneo, entre muchos otros. Mantiene coherentemente su propio desarrollo en directa interrelación de carácter experiencial con la realidad contextual y desde esta perspectiva diverge una vez más del neoconceptualismo de carácter más analítico o estructuralista de Estados Unidos y Europa.

Por otra parte, como reflexiona el escritor Francisco Villena, *si modernidad y posmodernidad son etapas históricas que pueden convivir, o tal vez, si es posible que Latinoamérica haya llegado a la posmodernidad mediante la lógica capitalista que establece el flujo de capitales de manera global, (...)*¹²⁰. Es evidente que consecuente con las estrategias del capitalismo, secundado por la ubicuidad de las comunicaciones, la proteica dinámica ontológica asume en estos países del sur y centro de América, elementos propios de la contemporaneidad de las grandes metrópolis como son la descentralización del sujeto, la desvalorización de los cánones o la heterogeneidad de los discursos, entre otras cosas, que se reflejan congruentemente en la producción artística. Por esta razón es primordial fortalecer y no obviar los constructos e imaginarios locales, sean estos el resultado de un sincretismo, una hibridez o un ejercicio de *translocalidad*, pudiendo

¹²⁰ Villena, Francisco: "La Posmodernidad como problemática en la teoría cultural Latinoamericana", <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/posmolat.html>, rev. 04/05/2009.

configurarse por medio de estos, un fundamental recurso auto-valorativo a la vez que deshomogeneizante.

En esta dimensión se despliega el eje indagatorio de los Estudios Culturales Latinoamericanos. *Tal vez el reto mayor en estos momentos* —expone Néstor García Canclini— *sea restablecer los diferentes campos de lo social con sus especificidades, y simultáneamente, repensar sus interconexiones, las implicaciones entre lo económico, lo político, lo cultural y lo social*¹²¹. Desde esta perspectiva y con relación a las expresiones artísticas, diversos autores e historiadores concuerdan en que el modelo anglosajón dominante en la historiografía oficial y reafirmada por la institución artística, no ha sido —ni aún es— capaz de fundamentar con una crítica coherente la producción conceptual de los países latinoamericanos —ni tampoco de todas aquellas latitudes determinadas desde la mirada central como periferias—.

Es una de las razones también, de por qué en América Latina se han cuestionado los Estudios Culturales, derivados de un proyecto que surge en el interior de la Academia Universitaria de los Estados Unidos con una estructura de carácter hegemónico, exitosa y rápidamente institucionalizada, que transforma en alguna medida la estereotipada «*diferencia latinoamericana*» —citando a Nelly Richard— *en fetiche romántico-popular de su discurso sobre marginalidad y periferias culturales*¹²². Sin embargo, todo este flujo de polémicas, que simplificado de forma ampliada, desvela el eterno y dicotómico debate entre lo estético y lo ideológico, ha provocado que en América Latina surja la denominada *Crítica Cultural*; se configura como un estudio que intenta articular con una filosofía deconstructiva, desde un lugar intermedio y de forma transversal, la academia y sus prácticas fronterizas en las diferentes disciplinas. *La crítica cultural* —reflexiona Richard— *busca explorar los bordes de mayor disgregación institucional donde se formulan ciertas prácticas y estéticas “menores” (en sentido deleuziano), cuyo registro de lectura –por inestable, por flotante, por desviado– no*

¹²¹ Entrevista a Néstor García Canclini, en *Voces y Culturas, Revista de Comunicación*, num.17, Barcelona, 2001, p145.

¹²² Richard, Nelly: “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, en <http://www.globalcult.org.ve/pub/Clacso1/richard.pdf>, rev. 04/06/2009.

*se aviene bien con las sólidas catalogaciones del saber eficiente que promueve el empirismo de los estudios culturales en su versión de conocimientos aplicados*¹²³.

Es evidente, como expone esta teórica, que el gran reto tanto para los Estudios Culturales como para la Crítica Cultural es sin dudas resolver las tensiones entre trabajo académico y la práctica intelectual; para lo cual también es necesario tener en cuenta, que en América Latina la distancia entre «intelectuales» y «sociedad» ofrece una multiplicidad de articulaciones que como trama discursiva y de trabajo mantiene sus propias características en relación a otras latitudes; ya que los investigadores de América Latina, como expone Canclini, generalmente tienden a conjugar las funciones universitarias con el periodismo, la militancia política y social, o la actividad en instancias públicas, lo que potencia fructíferamente las dinámicas relacionadas con los campos teóricos y de la acción¹²⁴.

La activación de estas dinámicas que intentan revisar las relaciones entre lo pluridisciplinar, es decir, las maleables combinaciones de saberes múltiples, con la apertura de fronteras del conocimiento o transculturalidad, han provocado la visualidad de otras probabilidades de categorías y el dibujo de nuevos esquemas en los proyectos culturales que surgen desde la hegemonía, los cuales no siempre se fundamentan en un real sentido de intercambio. Por esto, pese a la aparente dinámica de una escena artística en busca de producciones que den visibilidad a lo *translocal* —es decir, descubriendo aquellos nexos que interrelacionan a los artistas con sus contextos al interior de la globalidad—, no se debe pasar por alto que la formulación de estas obras, sólo puede ser comprendidas y analizadas con coherencia atendiendo al cruce de los propios imaginarios en los que se encuentra inmerso el artista y con los diversos dominios de la globalidad, sin obviar las estructuras condicionantes que interfieren tanto en —recordando a Bourdieu— el *habitus* como en el *campo* profesional de estos creadores.

La hibridación cultural, tanto de mercado, como de las políticas y de la comunicación a las que hace referencia Canclini, provoca un proceso de aculturación cada vez más veloz, que hace obligatorio, como explica por su parte

¹²³ *Ibidem*, 04/06/2009, p.195.

¹²⁴ Cit. en Richard, Nelly: *Ibidem*, 04/06/2009, p.195.

la historiadora y curadora india Geeta Kapur, que la obra vaya acompañada de información adicional sobre su condición contextual e incluso histórica, es necesario además, evitar la *reificación* de la misma, eludiendo su acomodación y transformación en mercancía —un fenómeno hasta ahora inseparable del arte occidental—, a lo que añade finalmente: *No me parece necesario que la obra tenga que venir a Europa o América, eso implicaría un mayor equilibrio en el intercambio, una nueva forma de internacionalismo*¹²⁵.

Con relación a esto, Bourdieu reflexiona respecto a las instrumentaciones de un arte al servicio de los intereses del mercado, a través de la apropiación de convenciones y códigos trasvertidos en intelectualidad y pertinencia, que produce un abismo interpretativo entre especialistas y profanos¹²⁶. Desde una reflexión aún más drástica, Jaques Derrida postula la deconstrucción del eje vertical que organiza el ejercicio cognoscitivo del pensamiento racional, confrontando a la lógica discursiva su noción de *differance*, propone que el «sentido» de un hecho o una acción, emerge a partir de un ejercicio traducido como una perenne «differance». El sujeto no actúa impulsado por la serie de significados archivados, sino más bien por una interminable búsqueda de esa relación concebida como expresión y significado, nunca desvelada o eternamente diferida¹²⁷, en congruencia con la concepción rizomática del dinamismo existencial que postulara Guilles Deleuze junto a Félix Guattari, desarticulando el eje vertical y el concepto de identidad sobre los que se fundamenta el logocentrismo, reflexiona en torno a una noción de arte, que más que un fin, se postula como medio territorializante¹²⁸.

También, asentado en estos postulados, W.J. Thomas Mitchell, expone la necesidad de que «*La construcción social del campo visual*», *tiene que ser continuamente reeditada como «la construcción visual del campo social*¹²⁹. Al

¹²⁵ Kapur, Geeta: “100 Días - 100 Huéspedes,” en http://www.universes-in-universe.de/doc/opinion/s_kapur.htm, rev. 05/03/2009.

¹²⁶ Bourdieu, Pierre: “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en Silberman, Alphonse y otros autores: *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, p. 47.

¹²⁷ Derrida, Jaques: *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

¹²⁸ *Ibidem*, 2000, pp. 321-331.

¹²⁹ Mitchell, W.J. Thomas: “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual”, en *Estudios Visuales* nº 1, noviembre, 2003, p. 34.

formular la concepción del *giro visual* de la mirada, como un ejercicio crítico hacia los regímenes de representación de la visualidad, sugiere analizar el arte transversalmente y de forma *adisciplinar*, atendiendo sobre todo a las relaciones que conectan los objetos —las obras de arte o los productos artísticos— con las diferentes disciplinas, más que concebirlos como productos tácitamente subsumidos a una especialidad o materia específica. Parece ser —como expone este teórico— que la pregunta es, *¿Qué quieren las imágenes?*, y no *¿Qué significan las imágenes?*.

Pretendemos ser coherentes y objetivos, coincidiendo con el ineludible despliegue mediado por el lenguaje —de hecho este estudio está formulado en función de ese procedimiento lingüístico homogeneizador que ha determinado nuestras formas de ver y producir el arte y la cultura—, creemos sin embargo —en concordancia con Canclini, Richard, Deleuze, Bordieu y otros autores— que, así como es necesario revisar aquellas estructuras que aceptamos como dadas o naturales y que configuran el día a día de nuestro despliegue existencial, es primordial también, interrogarse por las dimensiones y relaciones que se entrecruzan alrededor de las convenciones culturales, incluso más allá de nuestras preferencias, pertinencias o necesidades más cercanas y entre éstas —como artistas— no desatender que la noción de significado en el arte, es algo construido y asumido a través del despliegue conceptual que hemos adquirido, por la lengua y por el contexto.

Es prioritario entonces, al involucrarse en un proceso de discernimiento en torno a los productos artísticos, concentrar la atención en los diferentes estratos o etapas de análisis con los que se aborda una obra; tratando de discernir —según expone el semiólogo argentino Juan Ángel Magariños de Morentín—, entre lo que la imagen —el objeto, o la acción— muestra u *oculta* desde la aprehensión cognoscitiva culturizada y aquella dimensión de lo *no mostrado*, a la que es posible acceder sólo suprimiendo la alienada conducción —culturizada conceptualmente— en la que se apoya la mirada analítica. Lo «oculto» es lo que conduce al observador hacia la búsqueda de la noción tradicional del significado, y permanece en el sujeto culturizadamente. Lo «no mostrado» en cambio, lo es, porque es visible en otra parte o desde otra perspectiva.

Se transforma, de ese modo, el procedimiento interpretativo en una operación de «búsqueda y contraste» motivado por un producto artístico que se

transforma entonces en objeto-documento y no en el análisis confirmativo de un meta-documento.¹³⁰ Lo que se traduce en una interesante estrategia decodificadora de la mirada, vinculada a la noción «*extra-texto*» que postula Derrida, y del mismo modo, trayendo a la memoria el poema de Octavio Paz *Pasado en claro*, donde el poeta expone: *Soy la sombra que arrojan mis palabras*¹³¹, aludiendo a ese lugar existencial que se nos manifiesta más allá de la determinación conceptual que nos define.

Una alternativa de aproximación práctica, propuesta por Magariños, concurre a través de un esquema actualizado de la *tricotomía* postulada por Peirce, articulando un desglose de caracteres jerárquicos —más que de contenidos como discurso— en torno a tres estratos que define cómo: lo «*icónico*» —en tanto forma, color, textura, apariencia e inclusive su aroma entre otras—. Lo «*indicial*» —en el plano de la materialización, pero no del contenido—, es decir, materiales, soporte, huellas físicas o materiales del ejercicio allí operado como actividad más que como significado; así como el contexto físico o material vinculado a su existencia. Y lo «*simbólico*», *lo cual* —expone éste semiólogo— *parece ser el predominante sin que lo sea necesariamente*. Es decir, lo que la obra erige como acontecimiento, reflexión, o emoción, dependiendo de su eficacia simbólica en el contexto en la que se despliega.

De manera que, coincidiendo con el abordaje metodológico que realiza Lluís X. Álvarez — al revisar las definiciones del semiólogo Charles Morris—¹³² y el

¹³⁰ El texto original de Magariños se despliega como una respuesta dada vía e-mail a un internauta el 29/12/1999, en torno a las diferentes formas de abordar una obra de arte; una es la tradicional forma desarrollada en los museos donde la obra es analizada como un meta-documento; la otra forma es abordarla como objeto-documento. Textualmente este semiólogo expone: *Por eso (lo que también es tema muy foucaultiano) no se trata de buscar lo "oculto" en un discurso, sino lo "no dicho", y esto no es un juego de palabras. Lo "oculto" sólo está en la mente de un eventual lector, pero lo "no dicho" en un documento (que ahora dejo como sinónimo de discurso) lo es sólo porque está dicho en otra parte. Entonces, la tarea del investigador es descubrir ese otro lugar en que está dicho lo no dicho o lo dicho de modo diferente a como lo dice el discurso en estudio. No es una interpretación subjetiva, sino como resultado de la búsqueda y el contraste. Porque nada significa, si no es porque se diferencia de lo dicho de otro modo y ese otro decir le confiere sentido.*

www.geocities.com/emuseoros/Docs/sobre_los_documentos.htm, rev.25/10/2006.

¹³¹ Cit. por Fuenmayor, Víctor en *Rev-Lit-Hispanoamérica*, Junio, 2005, nº 50, p. 152.

¹³² Álvarez, Lluís X.: *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*, Anthropos, Barcelona, 1986, pp. 163-182.

esquema estructural que propone el semiólogo argentino, se pueden diferenciar tres fases de aproximación epistemológica a la obra u objeto artístico.

La primera fase vinculada con la *significación estructural*, se atiene específicamente a la estructura de la imagen que comprende los procesos de la semiosis visual, «cómo» y «qué» significan las imágenes; explicados prioritariamente por las teorías semióticas fundamentadas en el signo.

La segunda fase denominada *significación operativa*, se fundamenta a través de la intervención de identificación y reconocimiento que desarrollan los sujetos que experimentan la obra, en tanto actividad operada sobre la misma —denominados por Álvarez como «sujetos fácticos»— y excluyendo los aspectos vinculados a la significación en tanto contenido. Este segundo nivel de descripción es también desarrollado por los sujetos teóricos, como por ejemplo los textos histórico-morfológicos que transcriben y determinan la interpretación del arte.

Al tercer nivel del proceso epistemológico de la significación se le denomina *significación sintomática*, vinculada con la recepción y el uso de las obras como discursos culturales, de acuerdo a sus interrelaciones con las semióticas sociales y contextuales vigentes en el momento. Es decir, las imágenes y los discursos de los sujetos son consecuencia del conjunto de experiencias de una especificidad sociocultural. Son entonces, los discursos los que otorgan la significación a las obras de arte. Este es un campo predominante de críticos y teóricos, aunque también, —expone Álvarez— aquí pueden intervenir algunos espectadores inquietos.

Tanto Magariños como Álvarez concluyen que las imágenes visuales, por sí solas sólo producen un *efecto mostrativo*, al ser la significación el resultado de su interrelación con otras semióticas. De lo que deriva un proceso fundamental —coincidiendo en esto con Mitchell— que tiene que ver con la diferenciación de las otras semióticas y las características de las interrelaciones que suceden entre ellas. Consecuentemente, interroga Magariños *¿qué es entonces lo que necesita un espectador para interpretar una imagen determinada?*, a lo que responde señalando la apertura a un flujo y una necesidad de conocimiento, que no se agota ni en la propia imagen ni en el propio intelecto, sino más bien se articula mediante una trama de cruces e interconexiones que sobrepasan el terreno cognoscitivo y perceptivo dado en términos intelectuales, hacia los aspectos sensitivos,

materiales, físicos, psíquicos, subjetivos, etc., que coyunturalmente pueden interrelacionarse con dicha imagen¹³³. Conectando con la noción de la *visión háptica* deleuziana, la que, más allá de la organización narrativa de las formas, busca esa resonancia que traspasa los contornos de las formas, para derivar a una visión más próxima a lo experiencial que a lo significativo¹³⁴.

Por su parte Ticio Escobar, plantea que las formas alternativas del arte contemporáneo, son aquellas que actuando de manera independiente del lugar topográfico de donde son postuladas, se muestran capaces de ignorar la mercantilización global de la cultura. *Encarar el (no) lugar del enigma y el decir del silencio; hurgar los rebordes del pliegue, sin intentar desdoblarlo; recuperar el espesor de la memoria, sin buscar agotarla* —expone este teórico—; *pueden llegar a constituir gestos más radicales y transgresores que la denuncia o la exposición de la diferencia*¹³⁵.

De una u otra forma, podemos decir en concordancia con Álvarez y Goodman, que el arte se produce a través de un proceso de simbolizaciones, puesto que pone el énfasis en los fenómenos de interacción entre la imagen, los objetos y sus formas de uso; sin desatender, que su producción se cimente sustancialmente en la inquietud concurrente de esa dinámica sensible-corporal, cognoscitiva e intelectual, que conduce a una persona a «hacer» algo. Podríamos decir —aparentemente— sin uso práctico, pero particularmente significativo para sí mismo —en cuanto contenido y estructura, potencialmente interrelacionador—, la que a través de su materialización no solamente se la otorga para sí, sino de forma trascendental a las demás personas que configuran el contexto en el que se desenvuelve y sólo a partir de ahí a su recepción universal.

Nuestro estudio —como ya hemos mencionado antes— se declina por las obras de arte contemporáneas de un sector de Latinoamérica, no sólo por nuestra personal relación y familiaridad con el arte de esta geografía sino también porque

¹³³ Magariños de Morentín, Juan Ángel: “Los 4 signos. Diseño de las operaciones fundamentales en Metodología Semiótica”, <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n38/jmagarinos.html>, rev. 25/10/2006. v.tb.: Magariños de Morentín, Juan Ángel: “La(s) semiótica(s) de la imagen visual”, www.archivo-semiotica.com.ar/vision.html, rev. 06/04/2006.

¹³⁴ *Ibidem*, 2000, p. 501.

¹³⁵ *Ibidem*, 2002, p.105.

nos seduce su carácter anárquico e interdisciplinar así como su interrogación por las complejidades aquí esbozadas, además de corresponder a una producción en plena vigencia. Todos sabemos que la producción artística de los últimos decenios se ha convertido en una actividad continuamente criticada y cuestionada a escala global, catalogada de insustancial y especulativa —y en muchas ocasiones acertadamente— como un arte que actúa a través del simple impacto visual; además, en lo que respecta a Latinoamérica, a modo de un arte hasta hace poco requerido por su adjetivación, equivocadamente, promulgada a manera de «exótica» excentricidad. Sin embargo, como veremos hay artistas contemporáneos que desarrollan interesantes propuestas y, en cierto modo, displicentes con la congruencia o no congruencia de éstas, en relación a la dinámica del mercado y sus demandas, al transgredir, mediante la formulación de alteridades, que tienden a desorientar los significados establecidos y el emplazamiento de lo consensuado. En estas propuestas la retórica se transforma en un estratégico recurso, con el cual interpelan la *folklorización de la diferencia* —parafraseando a Escobar— y *la simplificación de la memoria*¹³⁶ para así manifestar la contingencia de su propia realidad contextual.

Hemos creído necesario desarrollar esta argumentación, con el inicio de aquellas reflexiones que definen actualmente de forma hegemónica, lo que es el arte, esbozando también algunos postulados con los que se ha intentado ampliar su horizonte en tanto experiencia sensible-cognoscitiva, sin pensar en la crítica de lo ya otorgado, ni tampoco con la intención de dar respuestas a las incoherencias de la dinámica actual, sino con el objetivo de acercarnos de modo congruente a través de nuestra propia reflexión, al lugar simbólico, intelectual, vivencial y experiencial desde donde se postulan estas obras que analizamos a continuación.

¹³⁶ *Ibíd.*, 2002, p. 107.



Pablo Cardoso. *18.VI.02.*, 2002
Juan Córdova. *Ruedas de deseo*, 2003
Janneth Méndez. *Miel*, 2002
Juan Pablo Ordóñez. *Grafiar*, 2007

III. CUENCA. LA REFLEXIÓN CON LO ORGÁNICO Y LA NATURALEZA

Cuando en 1989 la I Bienal de Cuenca concede el Premio Colonia Silva a Pablo Cardoso, según expone el poeta y crítico de arte cuencano Cristóbal Zapata, se inaugura una nueva era de la producción artística de esta geografía, no sólo por replantear una relación de carácter más *transversal, orgánica y corporal* —citando las palabras de este poeta— *vinculada al artista y su pintura*, al ser ésta, hasta entonces, la disciplina con mayor fuerza entre las artes visuales cuencanas, con un reconocimiento a nivel nacional, sino también, porque es en este periodo cuando la producción artística abre su horizonte a las prácticas interdisciplinarias, interrelacionadas con la multiplicidad de información derivada de las nuevas tecnologías y el avance de las comunicaciones¹³⁷.

Los artistas emergentes en esta década, inician su paulatino proceso de desprendimiento de la sensibilidad heredada de los años treinta, colofón de la confluencia del realismo, el indigenismo y el expresionismo, para comenzar a formular un trabajo de forma casi autodidacta, distanciándose de las nociones tradicionales de la teoría del arte en búsqueda de nuevas formas de visibilidad, de las relaciones entabladas entre las ideas y los modos de hacer, coincidiendo coherentemente con ese debate que propone Jaques Rancière y que explicita sintéticamente en la frase del título, de su libro *La división de lo sensible*; quien expone más adelante en su desarrollo reflexivo: *Esto significa, en primer lugar, elaborar el sentido mismo que se designa como término estética [...] un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de estas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento*¹³⁸.

A grandes rasgos, podemos afirmar que la producción artística de los últimos diez años en este territorio, situado al sur del cordón andino ecuatoriano —con un exuberante paisaje determinado por cuatro ríos que lo surcan, entre ellos el Tomebamba que divide la ciudad de Cuenca en dos, delimitando el centro histórico y la urbanización posterior—, ha tendido a desdibujar cada vez más las

¹³⁷ Zapata, Cristóbal: “La Edad del Cuerpo. Apuntes sobre la postvanguardia cuencana”, en V.V.A.A.: *Arte cuencano del siglo XX*. Edición Banco Central de Ecuador, Cuenca, 1998, pp. 171-203.

¹³⁸ Rancière, Jaques: *La división de lo sensible. Estética y política*, Consorcio y Salamanca, Salamanca, 2002, p. 12.

relaciones tradicionales del espacio y el tiempo, con una renovada percepción de ese entramado que relaciona a los sujetos, la historia y su contexto; en concordancia con las palabras de Heidegger cuando nos expone: *La trascendencia de los momentos del tiempo funda y compromete a la vez la racionalidad de mi historia*¹³⁹. Una nueva percepción de estos artistas, que se delinea entrelazada, simultáneamente, con una férrea conexión con la naturaleza, lo orgánico y lo cotidiano, así como una tendencia a vincular cada vez más la producción de la obra con el medio y el espacio en la que esta emerge; recurriendo a la propia experiencia y a la vivida en el proceso inherente a la producción de la obra. Fundamentándose en esto, profundizan en busca de nuevas dimensiones más allá de las estructuras del lenguaje academicista y de lo culturalmente logrado.

En cierto modo, el trabajo de estos creadores se introduce en ese espacio que se extiende entre la naturaleza en su estado originario —el territorio geográfico, la luz, la organicidad biológica de los cuerpos— y su reformulación, entretejida por la propia historia del sujeto y por los medios que otorga el mundo tecnológico; es decir, con esa dimensión que surge de lo natural —parafraseando a Marchán Fiz— *históricamente modificado*¹⁴⁰; de modo que sus creaciones traducen o traslapan ineludiblemente la narrativa humana y sus modos de socialización. Si la naturaleza se define como recurso orgánico a través del cual se desenvuelve la existencia humana y su relato; lo orgánico, según describe Antonio Gómez Sal, se concreta como tejido de la naturaleza en el que confluyen y transitan diversas *transferencias* y diferentes *informaciones* que dan coherencia y veracidad al relato humano. Lo orgánico deviene entonces, medio de tránsito presente y contingente, a la vez que signo de actividad pretérita o huella arqueológica¹⁴¹.

Así, la naturaleza aparece en el arte contemporáneo a través de diferentes aproximaciones, desde la documentación del entorno, es decir, la naturaleza transformada en paisaje —encuadre de un espacio, territorio o geografía—, en el

¹³⁹ Heidegger, Martin: *Identidad y diferencia*, ed., bilingüe de Arturo Leyte, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 358.

¹⁴⁰ Marchán Fiz, Simón: “La experiencia estética de la naturaleza y el paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.): *Paisaje y pensamiento*, Abada, Fundación Beulas CDAN, 2006, p. 39.

¹⁴¹ Gómez Sal: “La naturaleza en el paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir): *Ibidem*, 2006, p. 86.

que se nos muestra el producto sociocultural de la actividad humana que confluye con el paisaje natural, traduciendo las relaciones del sujeto actual con la naturaleza en el espacio y el tiempo, hasta las preocupaciones críticas relacionadas con el paisaje urbano, su devenir cotidiano y sus condicionamientos procedentes de las políticas del poder. No olvidemos que el concepto de paisaje es una noción moderna que desvela, como expone Raffaele Milani, *un proceso de descripciones, emociones, sentimientos y representaciones*¹⁴², pero sobre todo, se vincula con la propia aptitud que acompaña la mirada y que tiene que ver con el descubrir, valorar y seleccionar. Es así como el paisaje contemporáneo tiende a ir más allá, superando las nociones de contemplación y belleza inherente a su génesis, para transformarse en la representación conceptual de un escenario en el que confluyen y se interrelacionan organismos y procesos. De esta forma, tanto la tecnología como la producción cultural, junto a la naturaleza y lo orgánico configuran en la actualidad un conglomerado en continua transformación que deviene en sistema, a la vez, que recurso necesario e ineludible para la construcción del paisaje y el hábitat humano, no sólo en lo referente a los aspectos físicos o materiales sino también sociales y psicológicos.

En el paisaje, el espacio desde su topología, según explica Anne Cauquelin, comprende dos aspectos: el lugar concreto y su extensión abstractamente geométrica¹⁴³. Del mismo modo, espacio y tiempo están entramados, tejiendo y destejiendo una dimensión que nunca se diluye del todo, configurando simultáneamente esos lugares concretos denominados *topois* que parecen fijarse eternamente. A través de esta compleja trama que hace posible la existencia perceptiva y por lo tanto cultural, afectiva y social, el hombre indaga sobre sí mismo y sobre aquello que da resonancia, o confirma su existencia. Es lo que

¹⁴² El paisaje como conciencia y revolución de la mirada se comienza a insinuar con Petrarca y Lorenzetti en obras como *Subida al Mont Ventoux* (1336) y *Efectos del buen gobierno en el campo* (1338-1340), respectivamente; pero será recién en el siglo VIII cuando nombres como Rousseau, Sausurre y Ramond al inaugurar el romanticismo, instauren el paisajismo. De igual modo la geografía moderna fundada por Humboldt y Ritter, en directa consonancia con Sausurre, desvela una nueva forma de explicar y comprender el paisaje interrelacionando la historia natural, con la estética, la razón y el sentimiento. (v. Milani, Raffaele: "Estética del paisaje: Formas, cánones, intencionalidad" en Maderuelo, Javier (dir.): *Ibidem*, 2006, p.57; v.t. Ortega Cantero, Nicolás: "Entre la explicación y la comprensión: El concepto del paisaje en la geografía moderna", *Ibidem*, p. 116.

¹⁴³ Cauquelin, Anne: "Paisaje y ciberespacio: una visión perspectiva", en *Ibidem*, 2006, p. 177.

conduce al sujeto a preguntarse, con un sentido heideggeriano, por su existencia y su «ser en el mundo». Por esta vía, emerge en el arte otra aproximación a la naturaleza en tanto sustrato orgánico, formulando propuestas en las que surge significativamente, un introspectivo proceso de aprehensión de la experiencia del mundo; lo que da lugar a un empirismo donde lo orgánico se erige como medio, a la vez, que continente infinito de una variedad de submundos, otorgados a través de la existencia tanto corpórea como subjetiva, desplegadas en una compleja red entretejida por las nociones del espacio y el tiempo.

Otra faceta que no podemos dejar de mencionar, vinculada a esta región de Azuay —de la cual Cuenca es su capital— es el incremento de la masiva migración de los pobladores de la Sierra hacia los Estados Unidos y Europa, especialmente España, observado sobre todo a partir de los noventa. *La emigración ecuatoriana contemporánea* —expone la economista ecuatoriana Jeanneth Sánchez— *tiene mucho que ver con una estrategia económica familiar y, en este sentido, no difiere mucho del comportamiento de la migración interna, la diferencia está en la escala de la movilidad, tanto espacial como económica*¹⁴⁴. Si bien, la actividad migratoria ha acompañado la historia y la evolución del ser humano, en el último siglo el fenómeno ha sido impulsado tanto por el capitalismo como por la tendencia a la globalización, favorece este incremento el avance tecnológico de la informática y las comunicaciones, al facilitar el contacto diario entre los sujetos emigrantes y las familias que quedan en el país. De esta manera, la tecnología logra traspasar los desfases del tiempo y la distancia en un ahora y un aquí virtual, que llegará a ser rutina cotidiana para miles de familias, en busca del sentimiento de cercanía y de diálogo con sus seres queridos. Una latente realidad que impacta visiblemente en la estructura familiar y en los aspectos socioeconómicos de la misma, así como en diferentes aspectos de la sociedad aún no evaluados a fondo, realidad que ineludiblemente algunos artistas no pueden dejar de señalar.

El compromiso de estos artistas por indagar en un renovado giro de la expresión plástica y de la estética, manteniendo un férreo nexo con su entorno contextual, desvela en alguna medida esa necesidad latente en todo individuo de

¹⁴⁴ Sánchez, Jeannette: “La emigración de Ecuador y los retos del desarrollo”, en http://www.uasb.edu.ec/padh/revista12/migracion/ponencias/jeannete_sanchez.htm, rev. 04/06/2009.

explorar las relaciones entre su devenir y el ambiente, pero sobre todo, pone de manifiesto los cambios de valoración y percepción, sentidos y vividos por estos creadores en un medio que enlaza el orden axiológico y material de la creación cultural desarrollada por la *praxis* humana, con un cierto sentido, aún, contemplativo y eterno de la naturaleza.

Sin embargo, el proceso no ha sido fácil; si bien, la Bienal de Cuenca ha cumplido un rol fundamental como plataforma de visibilidad y encuentro, además de detonar las problemáticas vinculadas a las especificidades del arte, así como de los condicionamientos procedentes del *establishment*, fuera de este mega-evento que se realiza desde hace dos décadas, la ciudad carece de espacios e instancias que apoyen de manera continua esta actividad productiva a excepción de la galería *Proceso*, actualmente coordinada por el poeta y escritor Cristóbal Zapata, y de los espacios e instancias alternativas que los propios artistas motivan. Junto a esto es necesario añadir que además de las dificultades económicas, el gran reto de estos creadores es combatir ese lento ritmo del *tempo andino*, del que nos habla Zapata, y en el que se encuentra inmersa la administración gubernamental y la institución pública de esta ciudad¹⁴⁵.

En este capítulo hemos incluido la obra de cuatro artistas:

Pablo Cardoso, un tenaz defensor de la pintura, quien nos introduce con sus inagotables series formuladas a partir del trasvase literal de la imagen fotográfica a la expresión pictórica, en una obra mediada por los artilugios del elemento tecnológico y en una indagación vinculada con la tradicional noción de representación de la pintura. El artista propone simultáneamente una reflexión conceptual con la que busca señalar la inestabilidad y la ambigüedad de algunos conceptos relacionados con la imagen y su formulación artística, a la vez que nos exhibe una multiplicidad de paisajes contemporáneos, en los que aflora tanto la realidad actual del concepto de lo natural de paisaje, como las transformaciones urbanas derivadas de la relación de la naturaleza, el hombre y su cultura.

Juana Córdova, una inquieta recreadora de materiales y formas, nos expone objetos metafóricos y simbólicas instalaciones, que evidencian una enorme aptitud para la factura manual, al construir críticos discursos que se

¹⁴⁵ Entrevista efectuada a Cristóbal Zapata, 19/04/2007.

despliegan desde un horizonte de carácter existencialista —de mayor prevalencia en sus inicios—, hasta las irónicas exhortaciones de sus últimas producciones vinculadas a los condicionamientos socio-culturales de la mujer. Para ello se vale de una diversidad de materiales, con hábiles ensamblajes, como son elementos orgánicos, de desecho, o cotidianos, así como sus propias creaciones formuladas generalmente en metal precioso como el oro y la plata.

Janneth Méndez es una artista que experimenta con materiales orgánicos del cuerpo humano, creando en sus obras una dimensión subjetiva con la que logra articular la noción de existencialidad y de lo corpóreo. Generalmente trabaja obsesivas construcciones con cabellos humanos, o bien, desarrolla proposiciones a modo de textiles formulados a través de la directa impronta corporal, en algunos casos mediante un estratégico tratamiento de los fluidos orgánicos.

Juan Pablo Ordóñez, por su parte, indaga con una renovada y resuelta formulación, conceptos que van desde la confluencia de la naturaleza andina y su memoria histórica en conexión con el sujeto cotidiano actual, hasta sus críticos objetos o acciones con los que alude a los condicionamientos represivos que se ejercen sobre ciertos espacios o lugares urbanos, procedentes de las instancias del poder.

Como veremos, todos estos artistas, desde su heterogeneidad, se conectan con esta noción neo-conceptual que potencia la idea, el proceso y la experiencia, valorando estas etapas de forma transversal al consecuente producto final de las mismas. También, hemos agregado un resumido anexo referente a la Bienal de arte realizada en esta ciudad, la que a pesar de sus inherentes problemáticas, se ha transformado en un detonante local fundamental para la reflexión de los nuevos rumbos del arte de esta región.

Pablo Cardoso (Cuenca, 1965)

La perseverancia, la pasión por el oficio y la consagración absoluta a la actividad creativa, son algunos de los factores que han potenciado visiblemente la coherencia de la propuesta y el reconocimiento de Pablo Cardoso. Con una prolífica obra desarrollada a lo largo de una equilibrada y madura trayectoria de propuestas, que ha expuesto ininterrumpidamente desde 1984. Ha trabajado con la galería de Arte Contemporáneo desde 1991; ganador del Premio Coloma Silva en la II Bienal de pintura de Cuenca (1987), premio que le otorgó el reconocimiento a escala nacional, fue también galardonado con una Mención Honorífica en la VII edición de la misma Bienal (2001-2002), logrando con ello el salto hacia el reconocimiento internacional¹⁴⁶.

En el año 1986 —fecha en que muere su padre— decide asistir como oyente a la que entonces era la Escuela de Bellas Artes de Cuenca. Según él mismo nos explica, a pesar de haber experimentado su primera exposición a los 19 años en 1984 y haberse explayado desde niño entregándose largas horas a la pintura, aún no se sentía absolutamente seguro de dedicarse a ello profesionalmente. Finalmente en 1987 se matricula como alumno académico pero al 3º año se retira decepcionado por la absoluta y exigua calidad de la enseñanza e inicia su desarrollo de manera autodidacta, afianzando su apego por la dedicación, la laboriosidad y la continua experimentación.

Cardoso se considera de la generación de los ochenta, porque es en esa década cuando decide e inicia su trayectoria como artista, se define como un defensor tradicionalista de la pintura, como él mismo expone: *hablemos de la pintura como simplemente un abecedario, es un error pensar que puede morir o desfallecer, es un lenguaje al que se le ven todas las posibilidades de refrescarse,*

¹⁴⁶ Además de obtener un segundo premio en el Salón de Julio (2005) en Guayaquil. El radio expositivo de este artista fuera de su país comprende ciudades como Santiago de Chile, Lima, Puerto Príncipe, Santo Domingo, Tijuana, La Habana, Caracas, Miami, Nueva York, Houston, California, París, Madrid y Bruselas. Ha participado en la 3ª Bienal de Kwangju (2000), en la 26ª Bienal de Sao Paulo (2004) y en la 52ª Bienal de Venecia (2007). Seleccionado en el 2007 por el programa de Comisiones de CIFO¹⁴⁶, expuso uno de sus últimos proyectos este año en CIFO Art Space, Miami, entre otros.

*de encontrar nuevos idiomas, incluso de maneras paralelas, o de maneras subversivas*¹⁴⁷.

Uno de los aspectos que singulariza notoriamente los últimos diez años de su producción, es el uso solapado en sus pinturas del elemento fotográfico, así como la reiteración del desenfoque de la captura que posteriormente traslada de forma literal al lienzo, dando origen a series aditivas y continuadas que se desenvuelven ambiguamente —en términos de percepción— entre la pintura y la fotografía. Este transvase tecnológico y coparticipativo de ambas técnicas, constituye finalmente el *leitmotiv* de su obra.

Como describe el propio Cardoso: *creo que el antecedente más claro de mi obra reciente está en algunos múltiples que realizo hacia el noventa y nueve con obras de Botticelli, donde empiezo a trabajar a partir de fotografías tratadas difusamente, o incluso de fotogramas capturados de la televisión "Teoría para ocupar una vacante", y empleo ya las fotografías desenfocadas como en "Interior verde", "Teoría para que me guste la berenjena" o "Blind (I y II)". Esta idea de la forma en tránsito de conformación o desintegración, de la ambigüedad e hibridez de la imagen, es uno de los móviles más importantes de mi trabajo*¹⁴⁸.

Raza de ingratos (1989)

Es una de sus primeras obras galardonadas con el Premio Coloma Silva en la II Bienal de Cuenca, un aerógrafo, de 73,2 x 98,5 cm, en la que ya vemos de forma evidente la complicidad del lente fotográfico trasvasado al elemento pictórico, pero aún como simple recurso de apoyo figurativo de la estructura y la composición iconográfica. En esta obra Cardoso compone, recortando y reordenando imágenes de trozos fotográficos de su medio cotidiano, en torno a una ficción personal que posteriormente traslada de forma idéntica al lienzo. Obtiene como resultado, una pintura con un hierático realismo, propio de la técnica procedente del uso de la aerografía, con una composición de imágenes

¹⁴⁷ Entrevista realizada a Pablo Cardoso en Cuenca, 24/04/07.

¹⁴⁸ *Cuestión de enfoque*. (Documento escrito y aportado por el artista con motivo de la presentación de su trabajo en Cuenca, diciembre, 2007), p. 1.

que actúan a modo de unidades pictóricas —un torso de mujer repetido desde diferentes ángulos, un gato que camina, manzanas que levitan, parte de una hoja de cuaderno con bocetos de animales, pegada a un muro que chorrea pintura—, organizadas, superpuestas y trabajadas de tal forma que explicitan claramente el *collage* de origen, a partir del cual fue elaborada la obra.

La heurística organización del conjunto, aunada al tratamiento hiperrealista de las figuras y la técnica aerográfica, desplaza cualquier sospecha vinculable a la subjetividad propia del surrealismo, creando más bien un plano enunciativo que parece congelar atemporalmente el movimiento cotidiano, referencialmente representado.

Hemos elegido esta pintura para iniciar la descripción productiva de Cardoso porque es una de las obras que se sitúa en esa —recordando un concepto de Lupe Álvarez— *poética del borde*, de su proceso creativo que dará origen al definitivo giro conceptual de su trabajo; transformando la pintura, como veremos más adelante, en un medio de reflexión sobre la producción y el valor de las imágenes en torno a las intrínsecas nociones de referencialidad y representación.



Raza de ingratos, 1989.

A medida que Cardoso va madurando su trabajo, el uso recurrente de la fotografía sobrepasa su definición como mero instrumento sustentador de la imagen, tal como explica Cristóbal Zapata en uno de sus catálogos, para transformarse a través del azaroso —y cada vez más intencionado— desenfoque en una herramienta otorgadora de reflexión y significación¹⁴⁹. Ahora el lente no sólo registrará la eventualidad contemporánea del instante que captura y transmite, fundamentando una determinada forma u organización en el lienzo, sino que además derivará al artista a sondear nuevos niveles representativos en búsqueda de una mayor complejidad conceptual en sus pinturas, conduciendo simultáneamente al espectador a un obligado análisis entre lo percibido, lo representado, y la vinculación con la imagen referencialmente registrada. De modo que la lente, además de secundar como medio tecnológico la figuración del lienzo, intervendrá actuando como medio significador tanto durante la elaboración como en su producto final.

Si agregamos a lo anterior, la temática que caracteriza el despliegue de su obra conectada a aquellos lugares comunes de desplazamiento de los sujetos, pero formulados, a la vez —mediante la intervención pictórica del artista—, con ambigua cotidianidad; se logra comprender esa co-presencia reiteradamente enunciativa de lo atemporal y lo cotidiano que desprenden las pinturas de este último periodo, como describen Virginia Pérez y Santiago Olmo cuando exponen: *Cardoso se implanta en una experiencia del cotidiano continuo y recurrente, como una forma de capturar el tiempo que transcurre, siempre igual pero siempre otro*¹⁵⁰.

Para responder al interés de ordenar el análisis de las obras que consuman la producción de esta última década, las hemos diferenciado en tres áreas: una obra vinculada al paisaje y al entorno urbano, relacionada con las instantáneas capturadas por el artista en sus desplazamientos y viajes —reales o virtuales a través de Internet—, las que Cardoso tiende a denominar en su conjunto como *caminatas* y *travesías*, y hasta ahora su producción más prolífica. Una segunda

¹⁴⁹ Zapata, Cristóbal, poeta y crítico de arte, es uno de los teóricos que más ha escrito y reflexionado en torno a la obra de Cardoso. V. "Relaciones de viaje". AA.VV., Catálogo Pablo Cardoso, galería dpm Arte contemporáneo, Cuenca, 2004, p. 25.

¹⁵⁰ Pérez-Ratton, Virginia y Olmo, Santiago fueron los curadores de la exposición *Entre Líneas* donde Pablo Cardoso presentó su obra 29.IV.02, en Madrid (Octubre, 2002).

obra que podría vincularse al género del bodegón, en la que registra momentos íntimos y cotidianos de una sobremesa o de las sábanas de su propio lecho; para finalmente detenernos en la faceta de su producción que gira en torno a la figura humana.

En términos de formato y estructura, lo predominante de este periodo es una inagotable proposición de series de pequeñas dimensiones, que traducen una propuesta visual a manera de totalidad múltiple de un determinado tema. El artista traspasa literalmente las capturas fotográficas a los soportes pictóricos, estableciendo en este aspecto una cierta relación con las pinturas del alemán Gerhard Richter desarrolladas durante los años setenta y ochenta. Coinciden ambos en fortalecer los aspectos reflexivos de la pintura más allá de su tradicional significación semántica como imagen representativa de «algo». Sin embargo, la divergencia entre ambos artistas reside en que Cardoso a diferencia de Richter no anula de manera flemática las eventuales conexiones significativas de la pintura, y aún cuando obliga al observador a rectificar su mirada interpretativa de lo «allí representado», le otorga «otra» dimensión desde donde establecer nexos ontológicos con la naturaleza, el paisaje o el devenir; por lo tanto, desde esta reflexión nos atrevemos a decir que Cardoso plantea nuevas relaciones estéticas con los tradicionales géneros de paisaje, el bodegón y la figura humana.

Comenzaremos entonces con una obra estructurada mediante una serie de pequeñas pinturas, basadas en la captura fotográfica de desolados parajes y carreteras procedentes de algunos registros previos realizados por Cardoso, denominada *Geodesia*. Se convierte también en una obra clave en su desarrollo no sólo por haber obtenido una mención de honor en la VII Bienal de Cuenca (2001) sino porque además es la obra con la que inaugura esta nueva etapa productiva.

Geodesia (2001)

En esta propuesta el artista elabora pequeñas pinturas de formato oval en las cuales se vale de los efectos de la veladura, enfatiza el difuminado de la imagen transvasada de fotos de carreteras y paisajes capturados por él mismo en sus viajes. El formato ha sido concebido como explica el propio Cardoso a partir de una estrategia museológica observada en el Museo Thyssen-Bornemisza, en Madrid: *Allí, algunos cuadros de artistas del s. XV como Roger Van Der Weyden,*

Robert Camping o Hans Holbein, habían sido incrustados dentro de unas bases de bronce, a manera de esculturas minimalistas que al encerrar y atesorar las pinturas, las realzan. Recuerdo particularmente la atracción que me provocó una miniatura del pintor flamenco Petrus Christus, "La virgen del árbol seco" (17 x 10 cm), que me hizo pensar en las coronas del argentino Guillermo Kuitka. Así, estas pinturas, muchas veces de género, detentaban una extraña y enigmática actualidad. Quizá desde ese momento adopto el pequeño formato, empiezo a elaborar esta especie de neo-miniaturas que, por otro lado, empataban perfectamente con la idea de fotografía¹⁵¹.



Geodesia, 2001 (detalle).

De este modo, *Geodesia* se traduce en una instalación pictórica que consta de 55 pequeños acrílicos de formato elíptico, 12 x 8 cm, trabajados en blancos y negros con acrílico sobre una superficie de madera. Cada pieza representa diferentes tomas fotográficas de carreteras, dispuestas aditivamente en una línea horizontal sobre el muro a la altura del espectador y con una separación de 4 cm entre cada una. Paralelamente un poco más abajo, a 95 cm del suelo, un pasamano de madera sujeto al muro con estabilizadores de aluminio acompaña el recorrido de las obras en toda su longitud. *Geodesia* —expone

¹⁵¹ *Ibidem*, 12/2007, p.1.

Cardoso— es una suerte de visión o parábola personal sobre ese nuevo transitar, sobre ese nuevo devenir en la era de la globalización. El tratamiento pictórico que he dado al conjunto busca provocar al ojo, activar la mirada, haciendo un uso oblicuo del realismo fotográfico. Las piezas-carreteras no obedecen a una disposición narrativa lineal, de tal modo que cada una conlleva un estado o condición distintos de la idea de tránsito y transición¹⁵².

La figura objetual del pasamano interviene entonces, como un artilugio que refuerza la orientación del enunciado al que quiere conducirnos el artista, como objeto que nos mantiene fijos ante la velocidad de lo incierto y del eterno movimiento que secunda de manera latente la vivencia del viaje. Interpreta así, el sentimiento genérico de tránsito o transición propia del sentir humano, pero también, a través de las diminutas y ambiguas representaciones que a la distancia adquieren la apariencia de pequeñas fotografías, nos deriva a una reflexión en torno a esa dimensión coyuntural de la pintura y su idea de representación.

Se incorpora a ésta articulación la complicidad del título *Geodesia*, que parece sugerirnos una configuración del orbe a través de las innumerables coordenadas de carreteras y autopistas que lo comunican, como si al fijar en la memoria los momentos fugaces del desplazamiento, el ser humano pudiera conformar y aprehender su propio mundo —en términos de Zapata— *su plenitud óptica*¹⁵³, resistiendo de esa forma a la contemporánea velocidad mediática que supera todas las coordenadas imaginables. De esta manera, el artista expone un metafórico fragmento de no-lugares, connotativo de la red orbital que conecta la vida actual, la que con su estratégica multiplicación de caminos y carreteras parece intentar subvertir ese inmanente sentimiento de soledad y transitoriedad del individuo. Tal como reflexiona Marc Augé: *Los espacios de la circulación (autopistas, vías aéreas), del consumo (supermercados) y de la comunicación (teléfonos, fax, televisión, redes de cable) se extienden hoy por toda la Tierra: espacios en los que la gente coexiste o cohabita sin vivir junta, en los que la*

¹⁵² Catálogo, VII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador, Noviembre 2001-Enero 2002. Globalización, Nomadismo, Identidades, Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2002, p.93.

¹⁵³ *Ibidem*, 2004, p. 25.

*condición de consumidor o de pasajero solitario implica una relación contractual con la sociedad*¹⁵⁴.

Tampoco se puede desatender, que el término Geodesia se relaciona con un acontecimiento particularmente significativo para el pueblo ecuatoriano acaecido tres siglos atrás, vinculado a la determinación de los paralelos entre el ecuador terrestre y los polos, suceso a partir del cual este territorio obtuvo su nombre. Nos explica el artista, *Geodesia nombra a esa ya obsoleta ciencia de la Razón y las Luces que tenía por objeto determinar la figura y magnitud del globo terrestre, y la elaboración de los mapas correspondientes, y cuya misión de científicos —como sabemos todos— tuvo una importante y prolongada estadía en nuestro país durante el siglo XVIII. Así, lo que deriva de ese nombre, o mejor lo que aprovecho de él, es por un lado la noción del viaje, del traslado —concomitante a las expediciones científicas—, y por otro la idea del mapa: estas son las dos líneas de fuerza de la serie, y quizá las que sustentan en gran medida mi trabajo desde entonces: cartografías personales fruto de mis expediciones o itinerarios vitales y artísticos. Cuando hablo de cartografías, lo digo, claro está, en un sentido figurado, no me refiero precisamente al arte de trazar cartas geográficas, sino al arte de capturar y transformar la experiencia del viaje, del tránsito, del movimiento*¹⁵⁵.

Sin embargo, aparte de todos los contenidos desplegados de esta obra a través de su interrelación con el contexto y sus connotaciones en términos formales y figurativos, la explícita ambigüedad que exhibe su factura entre lo que es una pintura y una fotografía —junto a la complicidad de su formato— nos conduce a una reflexión en torno a los aspectos conceptuales que tienen que ver con la articulación de la imagen y su representación. Lo que aunado a sus nexos históricos y contextuales procedentes del título de la obra, nos conducen tanto a una revisión en el tiempo, de las dinámicas vinculadas a los condicionamientos y la desmesura del imaginario representativo, como a interrogarnos por el ejercicio reflexivo de la visualidad en nuestra condición de sujetos históricos y sociales.

¹⁵⁴ Augé, Marc. *Hacia una antropología de los Mundos Contemporáneos*, trad. Alberto Luis Bixio, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 148.

¹⁵⁵ *Doc. cit.*, 12/2007, p.1.

29. IV.02 (2002) y 18.VI.02 (2002)

Posteriormente, realiza las series 29.IV.02 y 18.VI.02, títulos que aluden a las fechas recíprocas de los registros fotográficos efectuados por Cardoso en dos caminatas realizadas por su ciudad. En ambas ocasiones, el trayecto se realiza desde la casa del artista situada en la zona moderna de Cuenca, hasta dos puntos diferentes del centro histórico de la ciudad. Con una distancia próxima a un promedio de 4 km de recorrido. Las obras se componen respectivamente de 70 y 159 acrílicos de formato circular, de 12 cm de diámetro, pintados de manera monocromática sobre madera. Comenta Cardoso: *La primera caminata registra el traslado de ida y vuelta que realizo desde mi casa hasta una panadería en el centro de la ciudad, y la otra, igualmente de ida y retorno, entre mi domicilio y la oficina de un banco también en el centro. Aquí el tema del tiempo empieza a ser más nítido, pues a propósito había decidido realizar los recorridos en horarios vespertinos de tal modo que sea visible el paso del atardecer al anochecer, cuando las luces del alumbrado público y de los autos introducen matices y transforman los contornos de la urbe*¹⁵⁶.



29. IV.02, 2002 (detalle).

Colocada también, secuencialmente a la altura del espectador, pero ahora sin ningún elemento objetual que la secunde, esta serie se nos presenta como un recorrido obsesivamente retratado y fascinantemente representado,

¹⁵⁶ *Ibidem*, 12/2007, p. 2.

exponiéndonos un continuo de momentos detenidos, de calles y espacios urbanos, como si Cardoso quisiera patentar cada mirada de su trayecto o como si se tratase de un diario visual que documenta el recorrido del caminante en su peregrinaje.

Nuevamente aquí, surge el procedimiento pictórico con el que el artista trabaja el desenfoque del lente, lo que unido a la supresión del color y al tamaño del lienzo, obliga al espectador a detenerse y aproximarse en una búsqueda por identificar lo que representan aquellos diminutos soportes. Ejercicio especialmente seductor para los observadores que habitan la propia ciudad. Nos dice Zapata, *nos obligan —incluso, o sobre todo, al espectador local— a un arduo y fascinante proceso de reconocimiento, pues la intervención de la mirada del artista al introducir una ligera deformación nos ha redescubierto ese carácter único e irrepetible de estos pasajes, dimensión oculta por los clichés turísticos o por el uso puramente utilitario que damos a estos espacios*¹⁵⁷.



18. VI.02, 2002 (detalle).

Sin embargo, el conjunto expresivo de esta aditiva y continuada composición de diminutos e idénticos formatos —cada uno diferente del otro en términos de imagen o instantánea representada, pero homónimo en cuanto a gesto pictórico, cromatismo, nivel de expresión y enunciado—, en su obsesiva reiteración acaba sobrepasando la temática individual de cada lienzo, excediendo como un todo, el sentido de realidad expuesta —origen y fundamento de la obra— para derivarnos a una expresión de esa «*alucinación estética*» de la hiperrealidad de la vida contemporánea de la que habla Baudrillard¹⁵⁸. El *simulacro* expresivo,

¹⁵⁷ *Ibidem*, 2004, p.29.

¹⁵⁸ Baudrillard, Jean: *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila, Caracas, 1980, p. 87.

derivado del exceso de la documentación y la representación, lo que en alguna medida nos traslada alegóricamente al superávit propio de los contextos posmodernos.

Por otro lado el diminuto formato, la monocromía y la similitud fotográfica, decantan el sentido connotado hacia aquellos lugares pretéritos que a modo de instantáneas se fijan en el recuerdo. Como puntos detenidos por la memoria que con el paso del tiempo se transforman en lugares ontológicamente irreales, a no ser por ese indicio numérico que otorga la fecha de su materialización. Tal como expone Cardoso cuando habla de manifestar: *El paso del tiempo transformando el mundo de las apariencias y las evidencias, de todo aquello que percibimos a través de los sentidos, esta es una de mis más caras obsesiones*¹⁵⁹.

Coordenadas (2003-2006)

Continuando con sus indagaciones propuestas en torno al paisaje, elabora *Coordenadas*, una serie de lienzos de diferentes dimensiones trabajados en acrílico de los cuales se exhiben diversos de forma individual. Cada tela lleva como título las coordenadas geográficas exactas del lugar capturado, durante un recorrido aéreo realizado por el artista sobre el archipiélago de Galápagos¹⁶⁰.

Con un cromatismo más cercano al paisaje natural, sin dejar de hacer sus sutiles intervenciones, en lienzos ahora de mayor formato y elaborados —haciendo honor al título— con una lógica cartesiana, Cardoso nos expone con una aparente anonimidad, implícita también en la pulcritud numérica del título, diversas y estéticas vistas panorámicas: *Aquí nuevamente alterno el uso del enfoque y el desenfoque de modo que muchas veces la naturaleza deviene en un paisaje opacado, velado, brumoso, como si se hallara en proceso de configuración o*

¹⁵⁹ *Ibidem*, 12/2007, p.2.

¹⁶⁰ Las Islas Galápagos se encuentran en el Océano Pacífico a casi a mil kilómetros de distancia del continente -Latitud: 1° N a 2° S, Longitud: 89° W a 92°W-, está conformada por trece islas principales y numerosos islotes. Es reconocida por su rica vegetación y fauna endémicas con algunas especies únicas en el planeta, siendo la contaminación proveniente de la explotación turística uno de sus principales problemas.

*desintegración, acentuando su "irrealidad"*¹⁶¹, concordante con las «impresiones del trayecto» de las que nos habla Lupe Álvarez en uno de los catálogos: *ese manifestarse del movimiento en la imagen, que condensa la visión vaga y fugaz, previa al discernimiento*¹⁶². Panorámicas coherentes con la mirada aleatoria de los parajes desconocidos, lugares —como menciona Kronfle en el mismo documento—¹⁶³ sin contenido simbólico, que pueden corresponder a cualquier otro punto de coordenadas casuales de un trayecto.



00°02'.64'S – 90°11.27'W, 2003.

De este modo, el artista nos descubre tanto en el plano expresivo como en lo semántico, otra forma de percibir el acostumbrado género del paisaje, con una visualidad que en su formulación sobrepasa el referente real y lo simplemente pictórico para introducirnos en el misterio del concepto y en la ambigüedad del dónde.

En una de sus coordenadas *00°58'83"S 90°62'55"W*, de 80 x 150 cm, galardonada con el 2º premio en el Salón de Julio 2003, vemos un paisaje aéreo que se corresponde con un sector de la ribera del litoral continental ecuatoriano,

¹⁶¹ *Ibidem.*, 12/2007, p.3.

¹⁶² Álvarez, Lupe: "Impresiones de un trayecto", *Ibidem.*, 2004, p.43.

¹⁶³ Kronfle, Rodolfo: "Tierra Liminar", *Ibidem.*, 2004, p.7.

mirado desde las Islas Galápagos. Lo primero que nos sorprende es el perfecto acabado del desenfoque del paisaje en un formato de estas dimensiones, sólo alcanzable con laboriosidad y muchas horas de trabajo, simultáneamente se descubre la riqueza estética que proyecta la pintura procedente de una armoniosa combinación cromática así como el brillo y los exquisitos tonos azules que dominan la composición. Vemos un difuso horizonte marino en una distante y anónima panorámica —resultado de la deformidad derivada del desenfoque y la complicidad de la perspectiva aérea— se manifiesta casi como un oxímoron: impetuosamente insólito y extraño a la vez que satisfactoriamente estético y cotidiano.



00°58'83"S 90°62'55"W, 2003.

Una neo-interpretación del paisaje que el artista explica citando las palabras de Zapata: *ante el retiro de la naturaleza que marca el fin de la modernidad, y la sucesiva transformación de la cultura en "segunda naturaleza", que señala el inicio de la posmodernidad, estos cuadros replantean desde la pintura nuestra visión y relación con el paisaje, postulan la posibilidad de su existencia a través del filtro o el dato cultural*¹⁶⁴.

¹⁶⁴ *Ibidem*, 12/2007, p.3.

Esa distancia de la nueva relación con el paisaje que configura el artista a través de la mediación tecnológica y que en cierto modo deviene «natural» y cotidiana, se mantiene indemne en estos parajes que Cardoso nos expone a pesar de la esteticidad que surge en la primera visión de estos impresionantes lienzos, que manifiestan en cierta medida un renovado gesto «ilusionista» que revelan en términos de factura un conseguido equilibrio de pertinencia, entre la instantánea de la que se vale el artista y la dimensión plástica a la que es trasvasada. A esto se acompaña el componente conceptual, configurado por la complicidad alusiva e interdisciplinar en la que se fundamenta cada pintura y perspicazmente secundado por el hierático título.



04°18.32'S – 78°39.25', 2006.

Analizadas desde el fundamento geográfico al que se hace referencia, estas obras traducen una renovada y silenciosa expresión del litoral, como estrategia retórica que deviene en «otra» nueva mirada no sólo como paisaje contemplativo sino también, en los aspectos reflexivos contextuales y socio-históricos de estas singulares islas; desde esta perspectiva, de acuerdo con el crítico de arte colombiano Jaime Cerón, estas pinturas configuran una crítica a la sub—o sobre— valoración que se le ha dado a estas islas, especialmente desde el propio contexto ecuatoriano, que las estigmatizaba por su exotización y la

consecuente explotación turística desarrollada en ellas¹⁶⁵. *La naturaleza* —expone por su parte José Luis Molinuevo— *no es término de contemplación sino principio de acción. La naturaleza es un medio, no un fin en sí misma*¹⁶⁶.

Lejos-cerca-lejos (2004)

Lejos-cerca-lejos es otra de sus características y obsesivas series realizada para la 26ª Bienal de São Paulo (2004), donde nos muestra *una secreta poética de los pasajes, los pasillos, las carreteras y los andenes*¹⁶⁷, que registra secuencialmente en 320 acrílicos sobre madera, es su propio desplazamiento desde Cuenca a São Paulo, cuyo el recorrido fotográfico comienza en el umbral de su casa y lo finaliza en el umbral de la sede de la Bienal paulista en Ibirapuera.

Un registro secuencial del itinerario en pequeño formato rectangular, 10 x 15 cm, cada lienzo, también monocromático, donde la imagen se enuncia como esa mirada antojadiza, reiterativa y documental inherente a los lugares de tránsito. Ahora este prolífico y heterogéneo registro de los interminables desplazamientos de la mirada, capturados y manifiestos en una diversidad de momentos, rincones, objetos, lugares, personas, etc., que exhibe Cardoso, nos hablan sobre todo de esa obsesión por el presente continuo que esconde la ubicuidad posmoderna.

La reflexión en torno a la imagen —en cierto modo ineludible en las obras anteriores— aquí se transforma en un simple acto reflejo de reconocimiento de la imagen noticia. La imagen ya no requiere ser vinculada a un referente real, su

¹⁶⁵ Jaime Cerón, crítico colombiano, comenta en relación a la obra 00°58'83"S 90°62'55"W de Cardoso, ganadora del 2º premio en el Salón de Julio 2003: *las Galápagos fueron durante la modernidad uno de los emblemas de la exotización de las realidades culturales latinoamericanas que demandaron o al menos desearon los centros artísticos hegemónicos. La adopción de tales emblemas, por parte de algunos de los artistas de nuestro continente, implicó una actitud pasiva -en términos políticos- y poco crítica frente a las formas de representación que nos convertían en el "otro ideal" del campo artístico y cultural hegemónico.* Una otredad expresada en esa sugerente anonimidad que proyectan las pinturas de este artista. Catálogo *Salón de Julio 2003*, Municipalidad de Guayaquil, Guayaquil, 2006, p. s/n.

¹⁶⁶ Molinuevo, José Luis. "Entre la tecnoilustración y el tecnoromanticismo", en Hernández Sánchez, Domingo (ed.) *Arte, Cuerpo, Tecnología*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, p. 44.

¹⁶⁷ Zapata, Cristóbal, "Travesías". Catálogo *Pablo Cardoso*, Pablo Cardoso, Cuenca, 2006, p. s/n.

simulacro ahora se torna en esa realidad anónima de los no lugares, que el artista pone de manifiesto cuando habla de su anhelo por *aprehender el espíritu de las cosas, y esa atmósfera característica de los no lugares; es decir, esos sitios de paso, usados pero jamás apropiados ni vividos. Lugares que se han multiplicado precipitadamente en el mundo contemporáneo. [...] Espacios reales o virtudes, concebidos para acoger sólo lo transitorio: un ir de rostros sin nombre, los cruces de miradas o las conversaciones apresuradas, la comunicación práctica y elemental*¹⁶⁸. De esta forma, la pintura deviene en simple medio conductor del ejercicio de una lente y sus incidentes casuales de una instantánea no programada, reflejo de la mirada consumista de visualidades, inherente al sujeto de hoy, tal como plantea Álvarez cuando dice, es como si el artista quisiera decirnos *todo esto existe para mí*¹⁶⁹.



Lejos-cerca-lejos, 2004 (detalles).

Los centenares de pequeños lienzos dispuestos ahora como si configuraran una ordenada trama rectangular, derivan al observador hacia una atención general y aleatoria orientada por la redundancia expositiva, representativa de una isotopía cromática y expresiva, solidaria con la reiteración

¹⁶⁸ Cit. de Kronfle, Rodolfo, *Ibidem*, p.11.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.43.

del contenido enunciado. Una retórica compositiva que aparenta un patrón de orden, fijación y reconocimiento de aquellos instantes «reales», pero que sin embargo, respaldándose en el homónimo gesto pictórico predominante en el conjunto, termina manifestándose finalmente con su propio idiolecto. Prevalece ese sentido de indefinición, tránsito, «no lugar», o *dejà-vu* —al que hace referencia Zapata—, sobre el acontecimiento empírico expuesto, transformándose desde esta perspectiva en una radical alegoría del simulacro del exceso contextual y de cómo éste es percibido por los sujetos.



Lejos-cerca-lejos, 2004 (detalles).

Por otra parte, al analizar esta obra como un conjunto transvasado de esos momentos empíricos, derivados de un proceso de desplazamiento «cultural» de un territorio a otro, en tanto Cardoso instaura su acción productiva como un proceso inherente a un trayecto, en algún modo determinado y condicionado por una dinámica de carácter exclusivamente cultural, al trasladarse desde Cuenca —una ciudad periférica— a São Paulo —uno de los centros culturales más desarrollados en América del Sur—, permite que afloren de forma palpable aquellos mecanismos que articulan y supeditan la movilización de la cultura desde una frontera a otra. Desde esta perspectiva el crítico ecuatoriano Rodolfo Kronfle descubre en ella: *un cuestionamiento al engranaje mismo que mecaniza los circuitos del arte contemporáneo en el mundo y que necesariamente rigen además*

*sus traslados y su circulación. Cuestionamiento que contradice las aparentes eficacias globalizadoras (y que muestra sus cínicos propósitos), al otorgar visas expeditas al intercambio de productos, al tiempo que mezquina salvoconductos para las personas y para los intercambios culturales a través de las fronteras*¹⁷⁰.

Desde esta reflexión, Cardoso además de hacer evidente la fantasmagoría de la representación a través del símil fotográfico en el que instaura sus pinturas, pone también de manifiesto la realidad fantasmagórica de la experiencia vivida, subordinada como expone Paul Virilio, a la instrumentación maquínica del capitalismo. *Todo el problema de la realidad virtual es esencialmente «negar el hit et hum», negar el «aquí» en beneficio del “ahora”*¹⁷¹.

Abismo-Desierto-Mar (2006)

Abismo-Desierto-Mar, es otra de sus reseñas secuenciales en la que nos expone 50 diminutos acrílicos, de 10 x 15 cm cada uno¹⁷², donde registra el trayecto realizado desde su casa a tres lugares cercanos y en diferentes espacios temporales. El trayecto intencionado del centro a la periferia, ahora nos revela los cambios acaecidos desde un paisaje urbano, cotidianamente reconocible, y su transfiguración paulatina, hasta configurarse en un registro de carácter anónimo y exclusivamente representativo de la naturaleza. Las diminutas pinturas expuestas sistemáticamente según la continuidad temporal del trayecto, parece que quiera ratificar el postulado Leibniziano que propone: *El principio de continuidad como garantía del orden y regularidad de la naturaleza*¹⁷³. Por su parte nos dice Cardoso: *la imagen inicial es el umbral de mi domicilio —tan familiar y reconocible para mí—, y a medida que avanzo en el viaje las particularidades orográficas y*

¹⁷⁰ Doc. cit., 12/2007, p. 3.

¹⁷¹ Virilio, Paul: *El cibermundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 46.

¹⁷² En el texto original, las medidas están expresadas en pulgadas según el sistema anglosajón: 3,93” x 5,90”, *Ibidem*, 2006, p. s/n.

¹⁷³ Ferrater Mora, José (1962): *Diccionario de Filosofía abreviado*, Sudamericana, Barcelona, 1976, p. 74.

*culturales se desvanecen en paisajes que pueden encontrarse en cualquier lugar, y en los que cualquiera podría reconocerse*¹⁷⁴.

Una secuencia de traslados y traspasos, de lugares y no lugares que Zapata ingeniosamente designa como *road-pictures*, introducen un neologismo afín con el *road-movie* del género cinematográfico, por su equivalencia procedente con este permanente rastreo en el tiempo, y del registro de las diferentes fases relacionadas a los cambios atmosféricos y climáticos acaecidos en el lugar.



Desierto, 2006.

Zapata encuentra en algunas de estas pequeñas pinturas reminiscencias de *los paisajes abisales y melancólicos* del romanticismo¹⁷⁵, particularmente en relación con algunos acantilados y vistas marinas de Caspar David Friedrich, algo que no es del todo fortuito —como reconoce además el propio artista— sobre todo si se tiene en cuenta la imperiosa necesidad de aprehender en su obra ese nexo vital que relaciona al hombre con su tiempo y sus contextos. Expone Molinuevo respecto al paisaje de Friedrich, citando las palabras de Novalis: (...) *es la pintura del paisaje que ve el ojo interior de esa mónada abrumadora del infinito que es el*

¹⁷⁴ *Ibidem*, 12/2007, p. 4.

¹⁷⁵ *Ibidem*, 2006, p. s/n.

hombre. El arte como modelo del pensamiento (lo mismo que en Cézanne, en Rilke) ya no pinta lo que ve sino que, en palabras de Jean Paul «pinta para ver»¹⁷⁶.

El pintor romántico buscaba proyectar estados de subjetividad en sus representaciones de la naturaleza, enfatizando el efecto poético evocador o remitiendo alegóricamente a una confrontación sensible del observador con la misma. Cardoso por su parte, busca significar a través del paisaje, el dialogo del hombre contemporáneo consigo mismo, lo que intensifica racionalmente el gesto pictórico, no en función de la naturaleza en sí, sino en función de la relación cognoscitiva del hombre con ésta. Nos traslada así a una experiencia preceptivamente distante y contemporánea, al tiempo que humanizada; a un neoplanteamiento del género del paisaje enunciado no sólo en matices figurativos y conceptuales, sino también existenciales y ontológicos, y recuerda además, el poder mediador que ejerce el arte entre el romanticismo y las nuevas tecnologías, (...) *algo que le costó aceptar al siglo XX —reflexiona Molinuevo— que no hemos dejado de ser románticos y que somos también seres tecnológicos. La convivencia no es difícil*¹⁷⁷.



Mar, 2006 (detalle).

Esta nueva conquista que logra el artista del plano expresivo y que se torna distintiva en su pintura, proviene de la hábil resolución técnica con la que resuelve ese *espacio incierto* del que habla Kronfle en su catálogo, esa dimensión

¹⁷⁶ *Ibidem*, 2003, p. 38.

¹⁷⁷ *Ibidem*, 2003, p. 34.

expresiva en la que comulgan y se entrecruzan de manera interdisciplinaria ambas técnicas, la fotografía y la pintura se traducen, tanto en términos plásticos como semánticos, en una franca y emancipada ambigüedad. Una pintura que actúa como simulacro de la fotografía, pero que al mismo tiempo se auto sustenta soberanamente en su condición pictórica.

6:00 AM (2006)

De manera similar, realizará *6:00 AM*, resultado del registro diario durante un mes y a la misma hora de un sector específico de la Cordillera de El Cajas, capturado por el artista desde una de las ventanas de su casa. Retiene y reproduce agudamente, gracias a la lente digital, las tenues variaciones orográficas del relieve o la superficie montañosa y los sutiles cambios atmosféricos del cielo, ocurridos por el natural transcurrir climático. Nos dice Cardoso: *Dentro de las múltiples lecturas que pueda suscitar este horizonte repetido y al mismo tiempo siempre cambiante, me interesó una en particular, y es la idea de encontrarme en esta imagen tan sencilla con una elocuente descripción del tiempo: la coexistencia de lo eterno y lo efímero en permanente dialogo e interacción*¹⁷⁸. Detenido en un punto geográfico, el recorrido es ahora estrictamente en el tiempo, a través de un «trayecto» donde solamente la luz y los cambios naturales del devenir climático asumirán la tarea de evidenciar lo transcurrido.

Transvases secundados en los elementos tecnológicos, pero fundamentados en un razonamiento impresionista relacionado con el deseo de capturar y representar las variaciones de la luz sobre la naturaleza en un determinado tiempo, vinculándose, ahora, de este modo, con el paisaje del impresionismo francés de fines del siglo XIX, a partir de lo cual Kronfle se atreve incluso a plantear un símil entre estas pinturas de la Cordillera de El Cajas y las *Catedrales de Rouen* de Monet, se vale —además— de las agregadas connotaciones religiosas contenidas en El Cajas para los habitantes de la ciudad cuencana¹⁷⁹.

¹⁷⁸ *Ibidem*, 12/2007, p. 5.

¹⁷⁹ En el pensamiento colectivo del Ecuador, La cordillera de El Cajas evoca los masivos peregrinajes que se realizaron en los años ochenta para presenciar manifestaciones de la Virgen María por intermedio de una vidente. *Las connotaciones religiosas que conlleva la cordillera El Cajas, podrían hacer ver las montañas de 6:00 AM como unas nuevas “catedrales”, las cuales al ser pintadas en un ejercicio de*

Ahora Cardoso, parece derivarnos a una nueva interpretación del acto que dio fundamento al impresionismo, como una nueva expresión no sólo conseguida a través de la lograda ambigüedad interdisciplinar de la que ya hemos hablado sino también, por medio de ese idiolecto implícito en su acostumbrada retórica expositiva de carácter acumulativo y secuencial de la que se vale. Nos expone de este modo y de forma casi antinómica a lo esperado en una obra de carácter impresionista, un ordenado conjunto, de aditivos formatos con un reducido y «controlado» cromatismo que en lugar de impactarnos por su fuerza cromática manifestadora de la luz, se nos muestran extrañamente distantes y difusos como —citando las palabras del artista— *paisajes de la otredad* [donde] *dialogamos con lo otro: la nada, la muerte, o la transmutación*.

AM-PM (2007)

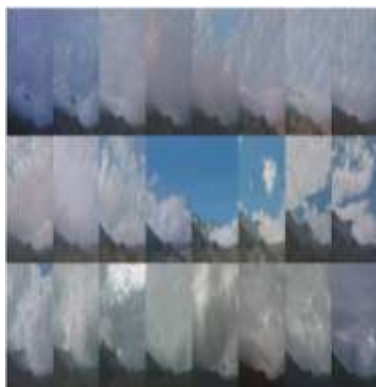
Sin embargo, es en *AM-PM*, donde realmente el artista interpreta el pensamiento que impulsó a los pintores impresionistas —así como a otros pintores contemporáneos— a intentar capturar las variaciones cromáticas del paisaje derivadas del transcurrir temporal de la luz durante el día. Si bien Cardoso no traduce la inaprensible variación lumínica, como tampoco lo ha conseguido hasta ahora ningún artista¹⁸⁰—, con su parodia tecnológica del prolífico y fragmentado gesto cromático e ilusionista del impresionismo, lo que el artista estratégicamente subvierte exponiendo una multiversión cromática de un mismo punto focal, logra interpretar coherentemente y de forma contemporánea esa ficticia ilusión procedente de la imagen virtual que atrapa y consume la mirada del sujeto actual.

En esta obra, Cardoso introduce tres cambios. Uno vinculado al momento temporal del registro: aquí las capturas del punto geográfico —el mismo fotografiado en *6:00 AM*— son realizadas a lo largo del transcurrir de un mismo día

disciplina interior podrían verse a la luz de lo realizado por Monet con la Catedral de Rouen (más de treinta cuadros del mismo sujeto bajo la luz de distintas horas del día) dándole un grosor contemporáneo a aquel gesto relacionado, web cit. 21/11/2007.

¹⁸⁰ En el film *El sol del Membrillo* (1992) de Víctor Erice, vemos una filmación que acompaña en directo al pintor español Antonio López quien durante el otoño de 1990 decide capturar con sus pinceles el efecto cromático de la luz sobre el árbol del membrillo. Finalmente, después 20 ininterrumpidos días de trabajo, consciente de su fracaso, opta por abandonar el lienzo y comenzar simplemente un exhaustivo dibujo del árbol y de sus frutos.

a partir de las 6:00 AM —desde donde surge el título—. Otra diferencia es la intervención digital intencionada de la fotografía que el artista realiza en la imagen registrada para acentuar el color y los efectos atmosféricos. Finalmente la tercera variación se relaciona con el montaje de la obra: ahora se exponen todos los pequeños lienzos unidos y sin espacio de separación entre ellos, configurando una aparente totalidad como continente de una suma de reiteraciones.



AM-PM, 2007 (detalle).



6:00 AM, 2006.

El resultado es un repertorio seriado y aditivo, de colores y formas casi abstractas de paisajes con algunas variaciones formales y cromáticas entre sí, que puede percibirse como una totalidad pictórica a modo de un sólo plano, o en detalle uno a uno, y *de tal modo* —explica Cardoso— *que un día de luz pueda ser percibido tanto en su sucesión cronológica, como en su totalidad*¹⁸¹.

Allende (2007)

Allende, es la obra realizada por el artista para la 52ª Bienal de Venecia (2007) configura ahora un conjunto de 70 lienzos, de 36 x 60 cm, cada uno. Difiere

¹⁸¹ *Ibidem*, 12/2007, p. 5.

de las anteriores series de paisajes, en que aquí el registro fotográfico procedente de un sector específico de Venecia se realiza por un sujeto del propio lugar con el que el artista se comunica por Internet. Primero, para buscar el espacio adecuado como explica Cardoso: *porque quería que fuera simplemente una imagen visible en su cotidianidad, ya sea porque lo viera desde su dormitorio, o por ejemplo porque estuviera en el camino a su casa desde el trabajo, pero que además no mantuviera ningún tipo de connotación idílica o bucólica.*

A partir de ese momento, el artista mantiene una continua comunicación con su intermediario virtual quien día a día le envía el correspondiente registro fotográfico; al respecto nos dice Cardoso: *son fotos muy amateur, posteriormente yo, las proceso digitalmente, las altero, les doy un cierto toque irreal, para luego pintarlas*¹⁸².



Allende, 2007.

El artista intenta concretizar en el plano del contenido lo que el título de la obra significa como término conceptual, «de la parte de allá» y que de alguna manera traduce ese proceso de correlación de experiencias y tiempos distintos, a la vez, que distantes, sincronizan simultáneamente las dos dimensiones

¹⁸² Nuestro trabajo de campo desarrollado en Cuenca coincidió con el periodo de esta obra.

constitutivas de la obra: la virtual y la real. Para ello organiza un extenso plano expresivo en el que nos muestra una reiterada continuidad de horizontes lejanos y atmosféricos próximos al terreno de la abstracción, derivados en parte por las intervenciones realizadas digitalmente en la fotografía previa al trasvase pictórico, pero sobre todo, por la riqueza con que el artista aplica el difuminado y la veladura, suavizando el cromatismo ahora más cercano al natural. Lo que en términos perceptivos nos deriva a una aditiva secuencia de abisales vistas panorámicas a modo de fugaces y estéticos horizontes, retenidos y sugeridos desde allende, por la mirada de ese —inadvertido— co-narrador y silente partícipe del contenido de la obra.

Esta es, tal vez, una de las series más «pictóricas» del artista ya que al manifiesto gesto cromático propio de la pintura, se añade el formato rectangular y de mayor dimensión que las series anteriores. El carácter documental de estos devenires atmosféricos se enfatiza cuando la totalidad de los planos se observan desde la distancia, emergiendo esa expresión de lo lejano e inaprensible, intrínseco al dispositivo virtual a través del cual se conjuga lo distante y el aquí junto al desplazamiento temporal con el ahora.

Como es de suponer, al acercarnos cobra más fuerza la dimensión pictórica y el interés por cada pintura en particular, pero la expresión de alteridad que proyectan estos lienzos permanece inalterable, es como si la —condicionada— mirada buscará inútilmente el esperado «mensaje» semántico que le permite relacionar aquello con el mundo; finalmente, suspensa la visión, se ve obligada a replantear la forma de abordar aquellos mudos y suspendidos parajes. Desde esta perspectiva, estas pinturas nos recuerdan ese necesario sentido de *objeto documento* que debiera adquirir la obra de arte que propone Magariños y que Mitchell por su parte, denomina como el efecto de *demonstración*, coincidiendo además, con ese escepticismo implícito en la mirada intelectual, propia de la deconstrucción contemporánea.

Nowhere (2008)

Nowhere es el proyecto que el artista desarrolla para el Programa de Becas CIFO. Cardoso propone una obra que actúa como medio de confrontación —tanto en términos de representación como de contenido— entre el trayecto

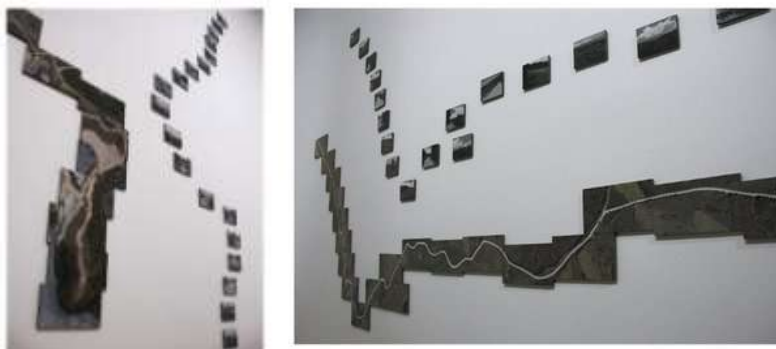
virtual y la travesía real, y para ello introduce un grupo de caminos de tercer orden. Primero selecciona y registra a través de *Google Earth* diferentes puntos de la geografía ecuatoriana, que elige guiándose simplemente por razones formales o estéticas, ajeno a cualquier simbolismo o significado. A continuación viaja a esos lugares para —como ya es habitual en él— reconocerlos y fotografiarlos desde la perspectiva del transeúnte. Después del trasvase literal del registro fotográfico al medio pictórico de ambas travesías —la virtual y la real—, expone un plano organizado en sus acostumbrados formatos de pequeña dimensión, contrastando ambos grupos de pinturas, —como el propio artista explica— *por un lado se observa el trazado de las vías visto por la cámara satelital, y por otro, un grupo de imágenes que contienen los detalles, los paisajes, la atmósfera, la luz, en otras palabras, la fisonomía del camino percibida desde una mirada individual y subjetiva*¹⁸³.

Es evidente que de una u otra forma, a través de sus paisajes Cardoso procura plantear el discernimiento de la mirada a partir de ese espacio coyuntural, anónimo e inmaterial que en el mundo de hoy vincula lo virtual con la realidad, el documento con la ficción, lo que potencia incrementando la propia ambigüedad de la ficción pictórica, en función de la distancia y la mirada del —eventual— observador. De esta manera, el artista busca manifestar la diferencia entre el trayecto en tiempo presente y real con el trayecto en el tiempo global y virtual, para de este modo, volver a situar al eventual observador en el espacio y en la perspectiva concreta de la realidad. Ese *espacio* —del que nos habla Virilio— *gracias al cual me sitúo con relación a quien está a mi lado, a quien me toca en el sentido físico y no en el sentido de los captores*¹⁸⁴.

Desde esta perspectiva y como ya hemos reiterado anteriormente, la pintura de este artista pierde su tradicional función meta-pictórica para transformarse en medio conductor de una reflexión en torno a la visualidad y la representación, que no es sólo de carácter disciplinar sino que involucra la relación temporal del sujeto con la naturaleza y su entorno.

¹⁸³ “Pablo Cardoso-Nowhere-CIFO, Miami”, www.cifo.org/interrogatings-systems-p23.html, rev. 04/09/2008.

¹⁸⁴ Virilio, Paul: *El ciber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 84.



Nowhere, 2008 (detalle).

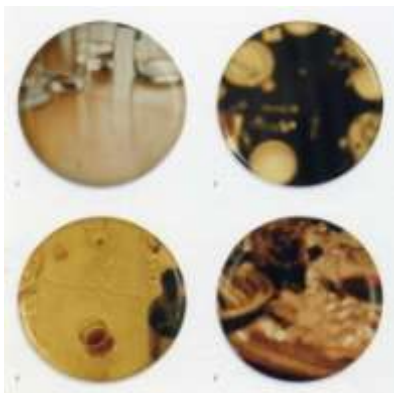
Como el propio Cardoso reconoce, estos trayectos que como vía de experimentación propone el artista, se transforman también en *metáforas de un tránsito interior que se acciona en el gesto de copiar a mano lo que la cámara ha capturado*¹⁸⁵. Sobre todo teniendo en cuenta la propia aventura que significa plantearse una obra de esta envergadura como instancia creativa mediada por el tiempo que demora en pintar por ejemplo, desde la foto nº1 hasta la nº320, como es el caso de los ocho meses que tardó en finalizar *Lejos-Cerca-Lejos*.

Al conversar con Cardoso y al conocer su obra *in situ*, da la impresión que es un artista que se ha ejercitado en el orden cotidiano de su trabajo, ha aprendido a convivir con el tiempo —no apremiado, ni retardado sino simultáneo a la temporalidad de sus circunstancias—, constante, intrínseco y laborioso, como si su labor creativa fuera una personal forma de resistir la intrascendente agitación de la sociedad actual, tal vez por eso algunos de sus parajes detienen la mirada y por momentos se manifiestan como lugares extrañamente interiores, territorios donde en términos significativos nada parece suceder, se transforman en paisajes sustancialmente reveladores de una enigmática y esencial otredad que deviene sinonimia de su propia otredad.

¹⁸⁵ Web *Ibidem*, rev. 04/09/2008.

Bodegón: *Mesas y Sábanas*.

De su producción vinculada al bodegón mencionaremos *Mesas consumidas* (2001) y posteriormente *Mesas* (2003), propuestas donde el artista expone, generalmente en minúsculos formatos diferentes momentos de una sobremesa en los instantes posteriores al banquete. También nos detendremos en su serie *Sábanas* (2006).



Mesas, 2003.

Algunas de estas miniaturas pictóricas, de las *Mesas* de Cardoso, se presentan insertas en volúmenes de metal, hierro o aluminio, componiendo una obra de carácter escultórico. Configuran así un novedoso planteamiento tridimensional donde se suscitan sugerentes asociaciones procedentes de la íntima interacción de los diferentes medios. Una *interpretación adherente* de materiales de distinto valor estético donde sin embargo a pesar de la autonomía enunciativa del conjunto, ninguno de ellos —ni la pintura, ni el metal— pierden su potencial de expresión individual. Un formato derivado de una interpretación realizada por el propio artista, de aquellas miniaturas pintadas que decoraban joyas y relojes a fines del siglo XVI: *Esta idea de la obra portátil utilizada como obsequio o presente me atrajo poderosamente: mis cartas de navegación, mis postales de viaje, las*

*miniaturas de Mesas Consumidas dialogan entonces con las cartas geográficas de los geodésicos y con las cartas de baraja pintadas por los miniaturistas*¹⁸⁶.

En estos minúsculos lienzos, Cardoso expone primeros planos de copas, platos, y utensilios registrados en esos instantes posteriores a la comida y que generalmente se traduce en el momento más grato e íntimo de la plática en torno a una mesa. Su peculiar presentación como diminutas pinturas empotradas en pulidos volúmenes de metal, nos dirigen metonímicamente a la cualidad expresiva de algo valioso e íntimo. Si en sus obras vinculadas al paisaje, el artista hace uso del «exceso» a través de una obsesiva reiteración de planos, aquí el elemento retórico actúa de forma contraria, nos expone litotes pictóricas de dimensiones mínimas pero exquisitamente elaboradas tanto en su detalle plástico como en el aspecto cromático.

El valor adquirido por estas miniaturas al exceder notoriamente la regularidad de la dimensión esperada, es doblemente reforzado por los pulcros y minimalistas volúmenes de metal en los que esas pinturas han sido incrustadas. Realiza así, una lograda traducción metafórica de ese íntimo anhelo del artista de *aprehender, abrazar y comprender* la dimensión temporal de aquellos significativos y «preciosos» momentos cotidianos interpretados en esas «joyas» de carácter pictórico.

Zapata expande aún más el significado de estas miniaturas, relacionándolas alegóricamente a las naturalezas muertas de carácter moralista pintadas durante el Renacimiento, elaboradas como alegorías de lo pasajero de la vida y la vanidad de la existencia: *joyas, monedas e instrumentos musicales son algunos de los objetos que personificaban la variedad de los placeres, mientras que esqueletos, relojes de arena y velas apagadas constituían el «momento mori» como recordatorio de la muerte*¹⁸⁷.

Si tenemos en cuenta que la fotografía surgida a mediados del siglo XIX fue en gran medida la responsable de la desaparición de las miniaturas pictóricas tan apreciadas en su época, aflora la significativa connotación que adquiere en estas obras la complicidad fotográfica que secunda las pinturas. Al respecto

¹⁸⁶ *Ibidem*, 12/2007, p.2.

¹⁸⁷ *Ibidem*, 12/2007, p. 2.

Cardoso expone: *Me gustaría pensar que mis pequeños cuadros reconcilian estos dos géneros dispares, correspondiéndose a dos tiempos tan distintos, y de este modo reanudan el dialogo con la tradición*¹⁸⁸.



Mesa, 2003.



Mesas consumidas, 2001.

Sábanas (2006)

En *Sábanas*, Cardoso elabora un políptico de pequeños lienzos, 13 x 18 cm¹⁸⁹, en los que trasvasa el contenido obsesivo de un recorrido de pliegues de sábanas, cuyo efecto acentúa enfatizando los claroscuros provenientes de una toma a contraluz, a lo que suma el gesto pictórico con el que define los contornos hasta acercarse a formas casi volumétricas. Al aproximarnos, se descubren pequeños insectos invertebrados, una araña, un cien pies o un gusano que pintados entre los pliegues parecen sugerir al espectador su propio y azaroso recorrido entre aquellos diminutos y simulados volúmenes.

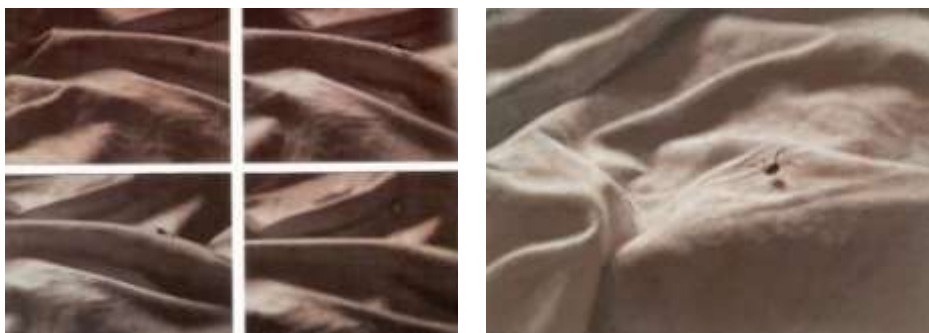
Una serie que según la crítica chilena Daniela Rosenfeld proyecta una sensación de *dejà-vu* de la imagen, connotando lecturas vinculadas a los miedos de la cotidianidad, miedos íntimos que permanecen provocadores de una latente

¹⁸⁸ *Ibidem*, 12/2007, pp. 1-2.

¹⁸⁹ Medidas originales en pulgadas: 5,11" x 7,08", *Ibidem*, 2006, p. s/n.

desconfianza: *lo meritorio de "Sábanas" es el eco que produce en la memoria y su ilimitada capacidad de gatillar en el pensamiento*¹⁹⁰.

De manera similar, la interpretación de Zapata nos traslada a vinculaciones con el barroco, la decadencia y la muerte: *si "Coordenadas" va de la natura a la cultura, del paisaje a su fantasma, "Sábanas", hace el camino inverso, va del fantasma al paisaje*¹⁹¹ nos dice este poeta refiriéndose a las vinculaciones topográfica y orográfica que connotan aquellos intencionados relieves. Como si el artista desde la intimidad del lecho evocara la maltratada y replegada naturaleza que le retorna así su probidad ontológica. Volúmenes vinculados en alguna medida a ese pliegue infinito procedente del barroco de Deleuze, según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: *los repliegues de la materia y los pliegues en el alma*¹⁹².



Sábanas, 2006 (detalle).

Pliegues terrenales y celestiales exquisitamente metaforizados en los laboriosos repliegues, pintados en vestimentas de santos y santas por Zurbarán y

¹⁹⁰ Rosenfeld, Daniela, *"La mancha oscura entre los pliegues de las sábanas termina siendo un insecto. Obra de Cardoso"*. El mercurio, 12/VI/2005, en relación a la exposición *Sábanas* (1-25 junio, 2005), Galería Animal de Santiago de Chile. www.galeriaanimal.com.

¹⁹¹ *Ibidem*, 2006, p. s/n.

¹⁹² *Ibidem*, 2006, p. s/n. (Deleuze, Guilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p.11.

otros pintores durante el siglo XVII y que ahora a pesar de su contemporánea expresión, comparten tanto la voluptuosidad mórbida como la intencionada escena lumínica a contraluz, con el arte de aquellos tiempos.

Sin embargo, la sistematización cromática y el ordenado montaje de estas pequeñas pinturas, transforma la percepción de estos lienzos en una continuidad de paisajes desolados, aditivos de una infinidad de dunas donde la forma del diminuto invertebrado —figura única de algunos lienzos, pero diversificado en el plano de conjunto— emerge como personaje narrador, extraño y fantasmagórico a la vez que cotidiano. Nos recuerda metafóricamente a *Bichito*, el personaje que surge también inesperado y extraño en la novela de Enrique Adoum *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976). Señalado en notas mínimas en los márgenes de algunas páginas *Bichito* representa, como expone el propio Adoum, al *personaje que no está, presencia feroz de la ausencia*¹⁹³. Tal vez esta soledad espectral que transfigura el artista en imágenes a niveles límites —como expone Zapata— *de indefinición, y hacia ciertas zonas de indecibilidad*, a la que nos transportan estas pinturas, es a lo que se refiere Rosenfeld cuando habla de esa sensación de *dejà-vu* que desprenden estas obras.

También este insecto como caminante descriptivo de un determinado trayecto connota los reiterados conceptos de viaje, traslado o travesía en los que el artista fundamenta su obra, nos deriva a un sinfín de horizontes alusivos —continuando con Zapata— *el viaje de la araña o de la cochinilla puede ser un viaje fantástico, una parábola, una fábula, una ficción poética o filosófica, una gran alegoría moral en pequeño formato. [...] y cada pliegue es a su vez la trampa y la trama del viaje*¹⁹⁴.

¹⁹³ Adoum, Enrique (Ambato, Ecuador 1926), publica *Entre Marx y una mujer desnuda* en 1976. Una obra de fuertes connotaciones políticas cuya narrativa experimental se desenvuelve entre el ensayo y la novela. En palabras del propio Adoum y tal como lo define en el subtítulo, un *texto con personajes* en el que se intercalan párrafos poéticos. (v. la entrevista realizada por Aida Toledo para la Revista Tatuana, Universidad de Alabama <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/entrevadoum.pdf>).

Enrique Adoum fue director de Ediciones de la Casa e la Cultura Ecuatoriana y después funcionario de las Naciones Unidas y de la Unesco. Las preocupaciones sociales estuvieron muy presentes en su primer poemario, *Ecuador amargo* (1949); secretario personal de Pablo Neruda durante algún tiempo. Con una serie de publicaciones a su haber fue galardonado en 1960 con el premio Casa de las Américas por su poemario *Dios trajo la sombra*.

¹⁹⁴ *Ibidem*, 12/2007, p. 4.

Figura Humana: *FF* (2006)

FF, se corresponde con cuatro series continuadas de ocho tablillas, de 22 x 8,5 cm¹⁹⁵ en las cuales Cardoso introduce la figura humana, llegando así al tercer grupo de obras según la sistematización que hemos planteado al inicio. El título procede del nombre que se da a la opción de control remoto utilizada para adelantar las secuencias en un aparato de vídeo o audio, nos deriva significativamente por antonomasia a la acción del registro del tiempo de desplazamiento de algo o alguien en el espacio. En este caso la captura instantánea de personajes anónimos que se desplazan en actitud de correr.



FF nº 3, 2006 (detalle).

La manipulación que realiza el artista en cada cuadro, con el ampliado desenfoque de la toma fotográfica, sumado al orden perpendicular que da a la figura humana al ordenar compositivamente las diminutas pinturas —propias de las secuencias del registro de un modelo en movimiento— convierte a esta obra en un aparente simulacro del fotograma cinematográfico. El recorte de medio cuerpo que otorga al personaje lo aproximan medianamente al observador —lo que en un fotograma se considera entre un segundo y tercer plano— logra concentrar la totalidad enunciativa en cada uno de los recuadros, lo que es doblemente reforzado por la reiteración de los planos.

¹⁹⁵ Medidas originales en pulgadas: 8,42" x 3,35", *Ibidem*, 2006, p. s/n.

Es como si cada sujeto representado connotara la urgencia de su propia aventura interior. Personajes desenfocados en un contexto desenfocado, tal vez huyendo de la incoherencia de sus propias historias. Sin embargo, si nos atenemos estrictamente a la manifestación del plano expresivo, las figuras, contrariamente, no proyectan el sentido de desplazamiento desde un punto a otro sino más bien, su obra se visualiza como instantáneas —formulando un oxímoron— de un movimiento detenido. Lo que, a pesar de la aparente contradicción, interpreta de forma alegórica esa cierta petrificación existencial del sujeto contemporáneo, devenida de la urgencia y la velocidad de la tecnología de la vida actual.

Por otra parte la elección de blancos y negros, lo que cromáticamente distancia la imagen del relato real, nos deriva al simulacro de la documentación, advirtiéndonos una vez más ese apremiante anhelo que sostiene la obra de este artista, de *aprehender y comprender* —antes en sus bodegones y paisajes, ahora a través de la figura humana—, el transcurrir de la existencialidad en su relación con el tiempo y el espacio. De esta manera, Cardoso nos expone una fragmentación de ese frenesí que acompaña al hombre, buscando ralentizar el movimiento temporal y su fugacidad en el contexto, como si el artista intentara —citando a Kronfle— *que nuestra propia digestión visual sea más lenta [...], donde si bien los sujetos retratados corren con aparente frenesí, la misma acción —que no puede durar más de un par de segundos— es retratada en un conjunto de pausas, haciendo lento lo que va rápido*¹⁹⁶.

Cardoso consigue solventar una vez más ese espacio inaprensible, si antes era entre la fotografía y la pintura, ahora es —dice Zapata— entre el documento y la ficción, lo evidente y la invención¹⁹⁷. Nos expone la representación de un «otro» que invita a sentirnos personificados al mismo tiempo que observados. Un cruce de medios que involucra, connotativamente, una diversidad de sujetos: el que captura la imagen, el sujeto pintor, el sujeto registrado y el representado, además del propio espectador.

¹⁹⁶ *Ibidem*, 12/2007, p.3.

¹⁹⁷ *Ibidem*, 2006, p. s/n.



FF, 2006.

Traduce de igual modo, la conjugación interdisciplinar de la imagen fotográfica, del cine y la pintura. Una interesante e intencionada recreación de sujetos y medios, tras el anhelo de documentar el movimiento y la fugacidad del tiempo, como si quisiera retener cada momento del desplazamiento. Nos dice Virilio: *El trayecto al igual que el tiempo, tiene tres dimensiones. El pasado, el presente y el futuro; la salida, el viaje y la llegada. No se puede privar al hombre de estas tres dimensiones, (...)*¹⁹⁸.

Concluyendo, en esta reflexión que desarrolla Cardoso en torno al trayecto en su relación con el tiempo y el espacio, junto a la noción de fugacidad de la visualidad contemporánea; el principal componente que potencia la consistencia y la novedad de su obra está en el pensamiento y el gesto técnico con el que moviliza y articula el fundamento fotográfico y el componente pictórico, lo que otorga a sus acrílicos además de un contenido, una dimensión alegórica y una densidad significativa: *la ruptura de los límites entre la pintura y la fotografía está en el centro de mi obra; ya que, por principio, [...] pone en entredicho las fronteras entre uno y otro lenguaje*¹⁹⁹.

Por otra parte, la obsesiva reiteración aditiva de sus pequeños formatos, asume ese valor documental con el que nos introduce en el reconocimiento de la coexistencia simultánea de lo permanente y lo transitorio, implícitos en el devenir existencial. Pero sobre todo, desarrolla una reinterpretación del campo discursivo

¹⁹⁸ Virilio, Paul: *El ciber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 81.

¹⁹⁹ *Ibidem*, 12/2007, p. 3.

que emerge entre la tradicional representación semántica inherente a la pintura y la referencialidad objetual de la imagen mediática. Un factor que en términos de estructura se secunda en la lucidez técnica con que aborda el traspaso literal a modo de *copia textual y meticulosa* del desacierto y el desenfoque, azaroso e intencionado; es decir, de la dimensión tecnológica a la plástica.

De modo que, llanamente sin un propósito de impostura y *sin pretensiones* —parafraseando a Kronfle— *de imponerse*, la obra de este artista actúa introduciéndose y manteniéndose en un territorio connotativamente ambiguo entre lo conceptual y lo perceptivo, sin la necesidad de resolver selectivamente tal disyunción; es en esto, justamente donde radica su autonomía: la visible naturalidad con que expone y representa una consistente y dirigida imprecisión. Como el propio artista menciona: *pero también es atisbar a la ambigüedad e indefinición de las cosas, y a la inestabilidad de los conceptos: fotografía o pintura que no son lo que parecen; lugares o tiempos reales o inexistentes, fugacidad o lentitud, identidad o anonimato, automatismo o conciencia, cercanía o distancia, trascendencia o intrascendencia, un ir y venir en un ciclo interminable*²⁰⁰. Así, su pintura logra introducirse en otros códigos y en una nueva traducción de los paradigmas estéticos vinculados a lo pictórico y a la fotografía, secundada por ese particular hacer que le singulariza y con el que pone de manifiesto tanto la planificación y elaboración de sus proyectos, la voluntad formal con la que encauza su creación, como el hábil uso de los artilugios técnicos y tecnológicos de los que se vale para la realización de su obra.

²⁰⁰ Cit. de Kronfle, Rodolfo, *Ibidem*, 2004, p. 9.

Juana Córdova (Cuenca, 1974)

Esta artista realizó los estudios e inició la trayectoria artística en su ciudad natal, pero actualmente vive y trabaja en Quito. Su fructífera labor profesional iniciada en 1997 se define específicamente a través del trabajo experimental, según ella misma nos comenta: *me interesan las instalaciones, el vídeo-arte y el objeto artístico, más que la escultura como tal; siempre jugando con símbolos, si es posible escogiendo materiales simbólicos, y armando a partir de ahí estructuras y cosas*²⁰¹. Ha mantenido una producción muy diversa debido a que constantemente va cambiando de materiales, sin embargo se evidencian algunos recursos constantes en su quehacer como son: una tendencia a construir mediante la repetición aditiva de la unidad, un hábil uso del recurso manual, una particular forma de conjugar lo bidimensional con lo tridimensional, una tendencia a representar conceptos vinculados a metáforas del lenguaje cotidiano, además de un cierto matiz intimista en el plano expresivo de sus obras.

Los elementos con los que trabaja en muchas ocasiones actúan como unidades modulares que por adición van estructurando un plano o un objeto, con un sentido de reiteración o de interpenetración constructiva, que utiliza cantidades de una misma unidad que se corresponden generalmente con materiales de uso cotidiano. De modo que la mayoría de sus creaciones caracterizadas por un minucioso procedimiento de ensamblaje, están realizadas con una laboriosidad de orfebre —en sus propios términos— *tremendamente obsesiva, pero también muy femenina* poniendo de manifiesto la gran vocación manual que la singulariza²⁰².

Mediante una manufacturación que propicia los entrecruzamientos alusivos y las connotaciones inherentes al proceso de resignificación de los materiales, nos conduce a una obra que se percibe estética y eficazmente resuelta, tanto en lo técnico como en lo conceptual, y en la que vincula logradamente el arte con la artesanía, tal como expone Zapata: *reciclando y re-significando objetos encontrados, desechos orgánicos, diseñando y elaborando sus propias piezas,*

²⁰¹ Entrevista a Juana Córdova, en Cuenca, 25/04/2007.

²⁰² Córdova se desempeña también como joyera, una habilidad heredada de su ciudad natal, que aflorará enriqueciendo la composición y la retórica de sus propuestas. Cuenca es conocida desde la época colonial por su producción de joyas, orfebrería y platería.

*Córdova es la que cocina y cose los significados*²⁰³. Cuyos títulos —sobre todo en sus últimas creaciones— actúan como particulares referentes, al colaborar con los críticos discursos a los que apuntan sus creaciones neo conceptuales.

En sus inicios hace uso de materiales que busca en los anticuarios como antenas de televisión, trozos de plotter, madera, llaves, además de vestigios o residuos que recolecta entre sus amistades, a los cuales en algunos casos agrega pequeñas figuras que ella misma diseña en papel maché²⁰⁴. De esta forma, re-contextualizados y re-conceptualizados mediante insospechables e ingeniosas asociaciones, estos elementos se transforman en poéticas piezas a modo de objetos extrañamente connotativos.

Los ensamblajes (1997-2000)

Por lo tanto, las primeras obras que inauguran su trayectoria profesional se identifican directamente con el denominado *objeto escultórico* vinculados a lo cotidiano y popular, con un trasfondo conceptual relacionado con los sentimientos y las actitudes humanas, entre estas propuestas encontramos: *Sin título* (1997), *Naturaleza I*, *Naturaleza II* (1997)²⁰⁵, *Almohada* (1999), *Lentes* (1999)²⁰⁶, y *Ser-balanza* (2000), esta última una elaboración premiada por la Alianza Francesa de Cuenca, con características de objeto móvil y con el cual hace referencia a los conceptos del bien y del mal inherentes al cristianismo²⁰⁷. Todos en el ámbito relacionados al ensamblaje, es decir, formulaciones logradas mediante la asociación de objetos prefabricados comunes y de uso cotidiano —con una resonancia simbólica que generalmente no va más allá del uso utilitario y por lo

²⁰³ Zapata, Cristóbal, “Conjuros y conjuras”, catálogo *Las maños en la mesa*, Fundación El Comercio, Quito, 2006, p. 17.

²⁰⁴ El uso del papel maché también forma parte de la tradición ecuatoriana, utilizado entre otras cosas para confeccionar máscaras alegóricas en las fiestas de Noche Vieja.

²⁰⁵ *Naturaleza I* y *Naturaleza II* expuestas en *El objeto escultórico en el Ecuador 1939-1998* (1998), curada por Juan Castro y Rodolfo Kronfle, Museo Municipal de Guayaquil.

²⁰⁶ *Lentes* fue creada para la exposición *En la palma de la mano* (1999), curada por Juan Castro, Casa de la Cultura, Núcleos de Azuay.

²⁰⁷ *Ser-balanza*, Premio Especial del jurado en el Prix de París (2002), Alianza Francesa, Cuenca.

tanto, ajenos al terreno de la plástica— pero que al interior del artífice ensamblaje, resemantizados y descontextualizados se asumen como —y a través de— una «otra» totalidad expresiva, generadora de nuevos significados²⁰⁸.



Sin título, 1997. *Naturaleza II*, 1997. *Almohada*, 1999. *Lentes*, 1999.

Estas elaboraciones que constituyeron en cierto modo el laboratorio experimental y germinador de la posterior poética que desarrollará Córdova, se presentan aquí como objetos cargadamente subjetivos que —como expone Zapata— *traducen las latencias y apetencias profundas de la artista*, con una expresividad vinculada a lo onírico y lo inconsciente propia del surrealismo; como interpreta Octavio Paz en uno de sus escritos y que acertadamente cita Zapata en el catálogo: *Arrasado por el humor y recreado por la imaginación, el mundo no se presenta ya como un horizonte de utensilios sino como un campo magnético*²⁰⁹.

Alimento (2001)

²⁰⁸ El objeto escultórico, definido según exponen Kronfle y Castro, citando a Berta Schwarzcstein, como *un objeto que no es una escultura pero es tridimensional* se le reconoce como tal en Ecuador a partir de las «caricaturas escultóricas» hechas en madera por el grabador y pintor Galo Galecio (1906-1993), presentadas por primera vez en 1982 en una retrospectiva en Quito titulada *Los orígenes del grabado en el Ecuador 1932-1982*. Ese mismo año la artista y pintora Judith Gutiérrez sorprende exponiendo en Guayaquil, también por primera vez, sus singulares ensamblajes que inspirarán a futuros artistas. (v. Catálogo: *El objeto escultórico en el Ecuador* curada por Rodolfo Kronfle y Juan Castro, Museo Municipal de Guayaquil/Fundación Artes Espacio, Guayaquil, 1998).

En la historia del arte ecuatoriano el ensamblaje objetual no tiene una marcada tradición en relación a los otros géneros artísticos. Sin embargo todos los artistas que mencionamos en éste estudio han elaborado en algún momento de su trayectoria, interesantes propuestas de objetos estructurados a partir de componentes ensamblados.

²⁰⁹ Octavio Paz, "El surrealismo", en *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 141.

Alimento, es la primera obra que Córdova realiza con carácter de instalación presentada el mismo año en el Museo de arte moderno de Cuenca. Ésta se configura mediante la organización de cuarenta cortes de plotter en madera, de 10 cm cada uno, colocados sobre el muro, donde cada uno de forma reiterada representa el dibujo simplificado de una cabeza humana de frente o de perfil, conteniendo de manera insertada un número variable de antenas de radio, de 70 cm de longitud. Estas «cabezas con antenas» interactúan con una mano de madera colocada a ras de suelo de similares características formales, en la que también se han insertado desplegadas en toda la base y de la misma manera otro grupo de antenas.



Alimento, 2001.

La obra se expresa como un enunciado metafórico de las energías interactivas en el proceso de comunicación y su relación con las señales electromagnéticas, connotan un discurso conectado a la necesidad de reciprocidad del necesario proceso comunicativo, en palabras de Zapata: *inédito tropo visual, para referir al magnetismo y la candente energía que gobierna nuestro encuentro con lo otro y los otros*²¹⁰. Como una interpretación metafórica de esa necesaria interrelación que actúa como soporte entre los seres humanos, pero también de la energía que sustenta al propio individuo a través de los diferentes sentidos.

En términos de estructura, esta primera instalación de la artista pone de manifiesto los elementos que caracterizan su obra posterior: la simplicidad de la

²¹⁰ *Ibidem*, 2006, p. 29.

composición y la forma, la construcción serial y aditiva, junto a la complicidad metafórica del título.

Es un trabajo que en alguna medida cierra su primera etapa de carácter más alegórico y articula una nueva fase en la que el objeto ensamblado se transformará en una proposición estructural definida, generalmente de líneas formalmente simplificadas y se identifica cada vez más con la instalación y el volumen, acompañado también de un renovado y progresivo pensamiento conceptual que paulatinamente irá eliminando las expresiones o connotaciones surrealistas anteriores.

Te quiero pero con hueso (2002-2003)

A continuación Córdova desarrolla una serie de elaboraciones a partir de materiales orgánicos como huesos y plumas de aves, o huesos de pescados, que en conjunto denominará *Te quiero pero con hueso*. Este grupo de obras revela un carácter intimista en la que se descubren sutiles connotaciones arqueológicas donde la carga simbólica implícita en el material usado intervendrá inevitablemente en la composición final, no sólo como elemento o unidad aditiva, sino como elemento signifiante, motivando en algunos casos —y dirigiendo en otros— las ambiguas lecturas. Estos trabajos serán construcciones que irá estructurando con una adición repetitiva y constructiva de un mismo elemento —un mismo tipo de hueso— y una configuración de pulcros ensamblajes de características minimalistas, que Zapata relaciona con *ideogramas* o *caligramas*, donde el título en algunos casos colaborará condensando la lectura final de la obra.

Comienza sus elaboraciones óseas con *Mantel*, una trama de huesos de pollo unida por hilo, donde la propia forma del hueso actúa como motivo diseñador de la figura que de forma modular se reitera aditivamente al interior de la urdimbre ósea. Con ésta estructura tridimensional presentada sin embargo en un plano bidimensional y de formato cuadrangular, de 85 x 85 cm, Córdova nos expone un tejido con el que articula un nuevo diálogo tridimensional entre el objeto y el dibujo. Asume el «trazo lineal», el rasgo corpóreo procedente de este singular soma que lo constituye y por lo tanto, trasciende en su diseño la inconsciente matriz estética inherente a la naturaleza y a lo orgánico de su

materia, enlazándose en términos semánticos por su aditiva forma estructural con el concepto del rizoma, vinculado al modo de especialización de Gilles Deleuze y Félix Guattari, equivalente a esa dimensión sin jerarquizaciones donde la multiplicación y el desarrollo de la forma se da por medio de líneas ramificadas en todas direcciones²¹¹.



Mantel, 2002.

Columna, 2002.

Pañuelo, 2002.

Columna, se corresponde de una red ósea de figuras romboidales —creada mediante la reiterada adición de un mismo tipo de huesos de pavo— con la que da configuración a un objeto volumétrico en forma de un «etéreo» cilindro, de 230 x 40 cm. Otra paradójica estructura donde se enlaza el sentido de dureza ósea al concepto de columna pero configurada contradictoriamente mediante una sutil red tubular que nos permite ver el espacio interior, de aspecto frágil y de carácter móvil, la forma se despliega desde el techo hasta el suelo como un largo móvil colgante. Más cercana a la instalación, esta forma secundada por algunos matices arqueológicos nos evoca ciertas imágenes totémicas veneradas por las comunidades tribales, trasladándonos a esa dimensión primaria de la cultura vinculada a los ritos, donde se fusiona la creación artística con lo orgánico y lo espiritual.

²¹¹ Deleuze, Guilles y Guattari, Félix (1980): *Las mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, tr. de Brian Marsummi, Pre-textos, Valencia, 2000, pp. 474-501.

De forma similar elaborará *Pañuelo*, una estructura, de 45 x 30 cm, construida a partir de láminas de vértebras de pescado, cortadas en diferentes diámetros y unidas con pegamento, se otorga de este modo a la estructura, a diferencia de las anteriores, una rigidez volumétrica con la que expresa —a modo de oxímoron— una simulada manifestación de movimiento ondular, lo que finalmente la torna en términos denotativos más cercana a la escultura. Se exhibe de este modo un estético volumen que por su carácter de rigidez se configura como una antítesis al concepto implícito en el título.

Ruedas de deseo (2003).

Continuando su trabajo con el componente óseo al año siguiente realizará la obra conceptualmente más interesante de esta serie denominada *Ruedas de deseo*, una instalación que consta de 38 figuras rígidas de formato radial semejante a hélices rodantes y de aproximadamente 15 cm de diámetro cada una, estructuradas a partir de huesos de pollo, con el eje figurado mediante vértebras de pescado; entre las singulares estructuras encontramos dos moldes idénticos de las mismas realizadas en plata, que interactúan retóricamente como elemento de *repetición-variación* en el interior del conjunto.



Ruedas de deseo, 2003, (detalle).

Con este grupo de formas helicoidales, Córdova consigue configurar una lograda referencia al infinito rodar del proceso evolutivo y de la existencia, que secundada por el título nos deriva a la pulsión motor del mismo: *el deseo*.

Aludiendo al concepto evolutivo de la vida a través de diferentes elementos: por una parte, la formulación rodante y por otra, el material orgánico —degradable y transmutable a través del tiempo— con el que están contruidos los cuerpos helicoidales, realizando también un alegórico enunciado del movimiento expresado a través de la forma helicoidal y la repetición de las mismas; sobresalen y se diferencian retóricamente en la composición, las dos figuras variantes elaboradas en metal precioso; constituyéndose así un tropo de *repetición-variación* representativo de la dinámica de transformación, a esto se suman finalmente, las propiedades inherentes al metal que lo transforman en un significativo metafórico de riqueza y de materia transformable sólo a «muy altas temperaturas».

Resonancia de esa pasión inmanente en el *deseo* precursor de los fenómenos de cambio y que en el ámbito existencial hace posible el desarrollo evolutivo. Nos dice Hobbes: *el objeto de los deseos humanos no es gozar una vez solamente y por un instante, sino asegurar para siempre la vía del deseo futuro*²¹². Así, el deseo de eternidad de estas frágiles estructuras helicoidales, sólo posible mediante la renovación del fenómeno, es acertadamente enunciado con el modelo en plata de *repetición-variación*. Tropo frecuente de la praxis cultural con el que se intenta interpretar metafóricamente —según nos exponen Carrere y Saborit— [como] *la cultura evoluciona desde un proceso en el que se repiten o desechan códigos, para coexistir, ser renovados o sustituidos por otros nuevos, sucesivamente*²¹³. De forma que el sentido de finura y delicadeza que proyecta el conjunto derivado de la factura y el material, reforzado por la presencia del metal precioso, consiguen traducir en términos conceptuales y formales ese proceso renovador de la vida, el entorno y la cultura, sostenido en la perenne dimensión del deseo operante en la rueda del devenir, al que alude acertadamente el título.

Nudo (2003).

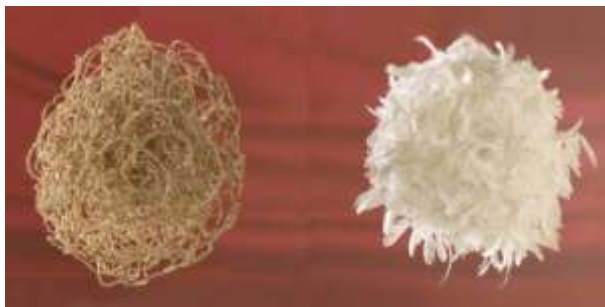
Nudo, es otra de sus logradas creaciones galardonada con el Primer premio en el Salón Nacional de la VII Bienal de Cuenca y con la que cierra esta

²¹² Hobbes, Thomas, *Leviatán*, Alianza, Madrid, 1993, p. 86.

²¹³ *Ibidem*, 2006, p. 237.

serie de *Te quiero pero con huesos*. Una elaboración que reúne perfectamente la tecnología digital con el laborioso trabajo manual.

La instalación consta de un fondo plano de formato rectangular y de color rojo sanguíneo, trabajado digitalmente y adherido al muro a la altura de la mirada. Sobre este soporte se han colocado paralelamente dos grandes ovillos, con un diámetro aproximado de 40 cm cada uno, uno realizado con un hilado de diminutos huesos de pollo y el otro con un entramado de plumas. Nos expone una metáfora enriquecida por la antítesis binaria y derivándonos de este modo a la oposición semántica entre los dos cúmulos de la composición: consistencia ósea *versus* levedad de la pluma.



Nudo, 2003.

Nuevamente la introducción del título como elemento colaborador del enunciado, nos orienta hacia los posibles contenidos de la obra. Como explica Zapata, una elaboración figurada de la frase “*nudo en la garganta*” o “*nudo en el estómago*”; expresiones que metafóricamente remiten al sentimiento de malestar o agobio inherentes a la sensación de opresión o dificultad para tragar ya sea por causa física o emocional y que —según esta interpretación— la artista parece exponer equidistantemente como forma «sólida» y forma «frágil». Sin embargo, esta síntesis formal también nos abre el horizonte connotativo más allá del concepto figurado, hacia los dos momentos implícitos en el suceso: la angustia inherente al nudo y el alivio posterior, sobre todo si nos apoyamos en el título expresado en forma singular y no plural. No olvidemos que en el antiguo Egipto,

los nudos representaban al mismo tiempo la unión y la liberación. De igual modo, los laberínticos nudos celtas se configuran mediante una línea continuada sin principio ni fin, interpretándose de manera similar que el místico nudo budista, representativo del interminable ciclo de nacimiento y muerte²¹⁴.

Zapata vincula esta etapa creativa de Córdova con aquellas expresiones de las tribus y comunidades indígenas observadas desde tiempos arcaicos relacionadas a la resurrección, la transformación y la inmortalidad. La artista —explica el poeta— recolecta los componentes orgánicos de desecho, los purifica sumergiéndolos en agua a altas temperaturas para despojarlos de cualquier vestigio, les otorga ascéticamente una nueva funcionalidad como medio de expresión. Como una acción contemporáneamente *conjuradora*, con la que hábilmente recrea significantes manifestaciones de la inmortalidad hace referencia a nuestro caudal antropológico y primigenio. De esta forma Córdova con sus recreaciones óseas se introduce en las formas arquetípicas procedentes de ese residuo cultural y existencial sedimentado en la memoria, interpretando en alguna medida esa vertiente inconsciente, inherente al proceso creativo del que habla Fuenmayor: así *como el arte es lo más cerca que tenemos del cuerpo y de lo orgánico, no existe otra manera de investigar la naturaleza intrínseca de lo humano más que en los procesos creativos de sincronización y construcción, individual y cultural, de objetos artísticos cuyas matrices biológicas se encuentran de manera implícita e inconsciente en la creación y desarrollo de los lenguajes artísticos, sean verbales o no verbales*²¹⁵.

En síntesis, podemos definir la producción de este periodo como una obra de carácter objetual con una cierta convergencia minimalistas e intimistas que traduce la mitología individual de la propia artista, pero que sin embargo a pesar de su esteticidad expresiva y su subordinación al material orgánico en el que se fundamenta opera perfectamente al interior de los signos simbólicos

²¹⁴ Shepherd, Rowena y Shepherd, Rupert, *100 Símbolos. Lo que significan las formas en el arte y el mito*, Círculo de lectores, Barcelona, 2002, p. 309.

²¹⁵ Fuenmayor, Víctor: "Investigar la sombra para pasarla en claro", *Revista de Literatura Hispanoamericana*, junio 2005, n° 50, p. 151-165. Víctor Fuenmayor (Maracaibo, 1940), es escritor, Licenciado en letras y ciencias jurídicas. Doctorado en el Instituto de Estudios Hispánicos de las Universidades de París, y en semiología en la Universidad de Sorbonne. Condecorado por el gobierno francés con la Orden Caballero de las Artes (2007). Ejerce como docente en la Universidad del Zulia, Venezuela.

socializados, con un planteamiento que involucra no sólo la coherente noción de Marchán Fis de, *la praxis del ser humano como ser histórico* en términos intelectivos sino también como ser antropológico²¹⁶.

En el mismo año Córdova realizará un nuevo giro vinculado tanto a los materiales que utilizara como al planteamiento de sus propuestas. Traslada, poco a poco, *in crescendo*, su introspección mística hacia enunciados volcados en las circunstancias de la realidad exterior y del medio en el que se desenvuelve, con una organización compositiva y expresiva también cada vez más identificada con lo conceptual.

La artista continuará exponiendo objetos artísticos elaborados manualmente pero ahora con un nexo conceptual evidenciado en la exteriorización de una determinada acción llevada a cabo por ella misma a modo de «happening íntimo» vinculado al objeto. Acción que manifestará a través de un registro fotográfico o incluirá a modo de indicio objetual, configurador de la obra.

Recuerdo (2003).

Recuerdo, es una instalación de carácter autobiográfico, en la que observamos —adossada al muro— una maqueta diseñada con largas cerillas figurando una casa, realizada a escala y en formato tridimensional. Al lado del objeto, una secuencia fotográfica intervenida digitalmente en la que vemos a la artista elaborando dicha estructura y cuya imagen se desfigura y se desvanece poco a poco²¹⁷.

En esta obra, vinculada a su propio cambio de residencia desde Cuenca a Quito llevado a cabo ese año, Córdova nos expone una construcción en torno a la memoria y sus particulares tránsitos de remembranza, alude a la fragilidad de aquellos espacios físicos, esenciales en su momento pero que inevitablemente terminan por diluirse en el recuerdo como producto del transcurrir vivencial y temporal.

²¹⁶ Marchán Fis, Simón: *Del Arte objetual al Arte del concepto: Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, 8ª Edición, Akal, 2001, p. 23.

²¹⁷ *Recuerdo* fue expuesta en *Iconofilia* (2003), curada por Carlos Rojas, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay.

Las características de ligereza y evanescencia inherentes a la forma de la cerilla, figura además metonímica del fuego y connotadora, por lo tanto, de los rituales en los que interviene este elemento como metáfora supresora de recuerdos y sentimientos, aunado a la reiteración de la imagen fotográfica en progresivo desdibujamiento, actúan como estrategias discursivas esenciales para la lectura final.



Recuerdo, 2003.

Por otra parte, con el registro fotográfico del ejercicio formulador de la obra, Córdova transforma la acción creadora en acción performativa, configurando un guiño alusivo que apunta al horizonte de la conjunción arte-vida donde no sólo el resultado final, el objeto, se transforma en obra sino también su proceso de ejecución. De manera que la relación arte-vida queda doblemente referenciada, tanto en lo semántico y connotativo como en la fabricación del objeto, denotada visualmente.

Llueve sobre mi corazón (2003).

Llueve sobre mi corazón, es una elaboración que también incluye un componente performativo pero esta vez, dialogando con la vertiente del *Body Art* de los setenta, vinculada a lo espiritual y al sufrimiento del cuerpo. Una obra realizada con motivo del lanzamiento del libro *Sierra Songs* de Galo Alfredo

Torres²¹⁸, en cuya ocasión Córdova se extrajo sangre y la vertió en un pequeño recipiente, colocando a continuación sobre ella una gota de plata. Configura así, una delicada y significativa formulación de carácter efímero, por el componente orgánico sanguíneo susceptible de secarse con el tiempo, con la que la artista logra traducir los términos connotativos del poema de Torres. Primero, en una expresión física de carácter alegórico y posteriormente, en una creación objetual, derivada de dicha acción; cuyos principales componentes, la sangre, metonimia del corazón y la figurada lágrima de plata se transforman en metáforas reiterativas del dolor. Citando algunos versos del poema: *Llueve sobre mi corazón: hay días, semanas y meses / en que el corazón cae del corazón, / y lo único que la sangre quiere, es dormir en sangre*²¹⁹.



Llueve sobre mi corazón, 2003.

Donación y Pig Bone Mask (2004).

Continuando con esta paulatina apertura de lo propiamente introspectivo, que va manifestando la artista paulatinamente a través de su trayectoria creativa, surgirá su primera propuesta conectada a la crítica social, exponiendo al año siguiente *Donación y Pig Bone Mask*. Una Instalación, compuesta y de carácter

²¹⁸ Torres, Galo Alfredo (Cuenca, 1962), formó parte del Taller de Literatura del Banco Central de Cuenca. Ha traducido varias obras importantes del francés al español como *Elogio de la nada* del poeta Christian Bobin. Con el poemario *Cuadernos de Sonajerías*, obtiene el Segundo Premio en el Concurso Nacional de Poesía César Dávila Andrade, Cuenca (1996). *Escribe* en el boletín de cine Ochoymedio de Quito. <http://www.literaturaecuatorialiana.com/paginas/galfreto.htm>, 19/11/2007.

²¹⁹ Cit., por Zapata, *Ibidem*, 2006, p. 68.

conceptual en la que retóricamente vuelve a introducir junto al objeto expuesto, un indicio concreto de la acción performativa, que completa la obra. Formulada para el Salón Mariano Aguilera bajo el tema de convocatoria *Reciclaje y ready-made: la fascinación de la cotidianidad*” (2004) y galardonada con una Mención de Honor, con esta propuesta Córdova elabora una crítica al concurso de Miss Universo realizado ese año en Quito, coincidiendo con la fecha del *Salón Mariano Aguilera*.

Donación, se corresponde con un sutil objeto diseñado como una parodia de corona, elaborada con cerillas y simulando la forma de las coronas usadas en este tipo de concurso, la que de manera similar a como se lleva en estos eventos expone sobre un orlado y elegante cojín azul. El irónico objeto se acompaña de un documento notarial, en el que se inscribe sarcásticamente el precario valor de las diademas de cerilla, haciendo constar su donación a quien resulte elegida Miss Universo.

Con esta parodia de carácter irónico, la artista nos dirige a una crítica vinculada al contenido connotativo implícito en la figura de la corona como símbolo de riqueza y de poder, diseñando una reproducción antagónica de su estructura mediante un material frágil, desechable y de exiguo valor, presentada, sin embargo, simbólicamente sobre el elegante cojín de terciopelo azul. La ironía se refuerza con la acción performativa del trámite notarial y el documento escriturado, que irrisoriamente valora el objeto en USD \$ 0,80. Por otra parte, el concepto de donación —de donde proviene el título de la obra— de esta ínfima cantidad a la ganadora del concurso y adscrito en el documento notarial, interpela sagaz e irónicamente ese trasfondo que involucra el poder económico que moviliza y condiciona este tipo de eventos.

En la otra obra que completa la instalación: *Pig Bone Mask*, la artista presenta una mascarilla de belleza facial acompañada de su respectivo *kit* publicitario. Una complementaria ironía estructurada nuevamente mediante una parodia, pero ahora vinculada al consumismo exacerbado de productos estéticos por parte de las mujeres, la que simultáneamente nos conduce —por el contexto publicitario del concurso Miss Universo— a una reflexión vinculada a la sobrevaloración, ya no de la mujer en particular sino de la sociedad en general, de un prototipo de belleza condicional con la publicidad comercial y este tipo de eventos. El valor de esta obra se refuerza con la elipsis enunciativa de la acción

vinculada a la elaboración de la mascarilla facial realizada por la propia artista: un licuado de huesos de cerdo al que ha añadido colágeno y arcilla; se subraya la ironía a través de las inherentes connotaciones vinculadas al componente porcino, implícito y dado a conocer eufemísticamente por medio de la sinécdoque figurativa del elemento óseo en el kit publicitario que le acompaña. Se enriquece de este modo el contenido global de la propuesta, sobre todo si se considera la verosimilitud de la parodia cosmética y su publicidad.



Donación y Pig Bone Mask, 2004.

De manera que, el conjunto *Donación y Pig Bone Mask* se transforma en una crítica acertadamente irónica y connotativamente condensada a los tres ejes centrales en los que se fundamenta la puesta en escena de este tipo de concursos: el poder económico, la subordinación a un determinado concepto de belleza, y los condicionamientos procedentes de los medios publicitarios y de comunicación.

Último aliento (2004).

Último aliento, es una obra que tuvo en un principio una versión original que Córdova expuso en calidad de invitada en la VIII Bienal de Cuenca²²⁰, pero que

²²⁰ La obra presentada en la Bienal consistía en un largo y angosto panel de 5 x 1 m., sobre el que se exponía una obsesiva repetición aditiva de 800 formas labiales realizadas en silicona, resaltando

finalmente la propia artista decidió redimensionar compositivamente, manteniendo esta última como la versión definitiva y correspondiente con la que explicamos a continuación.

La propuesta se compone de nueve formas labiales alineadas horizontalmente y realizadas en plata — elaboradas en silicona a partir de moldes de los labios de la propia artista—. Traduciéndose en nueve formas que fijando los puntos de articulación de las vocales, los mismos que las personas sordomudas utilizan para realizar la lectura de los labios, modulan la frase *último aliento*.



Último aliento, 2004.

Esta elaboración según explica Córdova surge a partir de una reflexión personal en torno al lenguaje verbal y las ambigüedades implícitas en el proceso de comunicación: *Si bien el lenguaje oral es la herramienta más importante de las que disponemos para relacionarnos entre las personas, creo que un porcentaje muy bajo de los juicios que emitimos son realmente valiosos, y si lo son ¿son eficazmente comprendidos por el receptor? Adicionalmente los distintos idiomas con sus trampas lingüísticas han sido motivo de confusiones y conflictos*²²¹.

De manera que, la artista expone una formulación en la que vincula dos dimensiones, el sentido lingüístico y metafórico de la expresión *último aliento* en confluencia con una alegoría crítica en torno al lenguaje verbal, valiéndose de una reiteración de isotopías labiales diseñadas en metal precioso —cuya frase implícita

horizontalmente a mitad del plano, nueve formas diseñadas en plata. Finalmente decide redimensionar la obra limitándola a las escasas formas elaboradas en metal precioso. Una acertada reformulación que va desde lo monumental a la litote, con la que consigue, en lugar de reducir, condensar la atención del observador e intensificar el contenido enunciativo de la propuesta.

²²¹ Catálogo VII Biental Internacional de Pintura de Cuenca. Iconofilia Abril - Junio 2004, Centro de documentación Biental Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2004, p. 210.

solo pueden leer las personas sordomudas— y secundada además por el rico contenido semántico inherente a este material.

En concordancia con esto, Zapata alude a la figura metafórica referente al *cordón de plata*²²² utilizada significativamente en alquimia como medio instaurador de la vida, lo que mediante la complicidad del título logra conectar el discurso connotado a ese momento de finitud o expiración final. Una lectura solapada para el observador no sordomudo y doblemente enfatizada en términos metonímicos para el espectador que sí lo es.

Desde otra perspectiva de análisis, con esta diminuta instalación instaurada en el plano mediante la organización aditiva de nueve «mudas» replicas labiales, sinonimias formales y metonimias del habla, la artista nos expone una composición a modo de litote expresiva, tropo contrario al monumentalismo o a la narración desbordada y, representativa por lo tanto de la discreción, la supresión o la ausencia; con la que consigue aludir metafóricamente a la riqueza implícita en la moderación verbal, incrementándola incluso hasta el silencio, en concordancia con lo que expone el Grupo μ al referirse a la expresión incrementada de la litote, la que en su acentuación *desemboca en el «silencio», pues a veces la mejor manera de decir menos es no decir nada*²²³.

De este modo, Córdova de modo coherente, consigue formular una estética y lograda «joya expresiva», como crítica retórica dirigida a la locuacidad y nos invita, en cierto modo a descubrir la «riqueza» implícita en la medida verbal o incluso en el significativo silencio.

A partir del 2005 la artista realizará una inflexión de sus elaboraciones críticas, indagando ahora, en las idiosincrasias de la vida promovida en la sociedad contemporánea del contexto local. Algunas de sus propuestas estarán enriquecidas con el uso interdisciplinar de diferentes medios, manteniendo sin embargo intacta su poética expresiva. También enfatizará en el uso de algunos términos procedentes de la jerga popular que incluirá en los títulos de las obras, los cuales serán una deducción casi literal de los componentes y significantes retóricos de sus elaboraciones, como veremos en las siguientes propuestas.

²²² *Ibidem*, 25/04/2007.

²²³ *Ibidem*, 2000, p. 453.

Prueba tu suerte (2005).

Prueba tu suerte, es el primer proyecto en el que la artista utiliza los recursos multimedia, nos expone hábiles enlaces entre el performance, el vídeo y su habitual minuciosidad manual, y enlaza de manera conjugada cuatro obras que en términos interpretativos, pueden también funcionar perfectamente de manera individual: *Dados*, *Prueba tu suerte*, *Cobertor* y *Recorrido*.

Dados, se corresponde con un montaje del producto fotográfico, derivado del resultado de algunas acciones que realiza la propia artista, conectadas con el Body Art de los noventa. Córdova utiliza su cuerpo como medio configurador para recrear sobre sí misma un despliegue de autorretratos. Nos expone seis diferentes simulacros a modo de fórmulas de imagen identitaria, simuladas paródicamente en su propia persona y obtenidas mediante la modificación del peinado, el maquillaje y el vestuario. El resultado fotográfico finalmente es expuesto en los planos de un dado, de tal forma que cada autorretrato —con el encuadre típico de las células de identidad— se expone como imagen correspondiente a una de las caras del dado abierto.

Una acción, según nos expone la artista, en la que se confronta a sí misma no sólo en calidad de cuerpo, imagen o soporte físico, sino también como persona con singulares y subjetivos rasgos de carácter: *Soy una persona bastante tímida, enfrentarme así a la cámara y cambiar rápidamente de una forma a otra fue además una experiencia muy interesante*²²⁴. Desde ésta perspectiva, la artista se constituye en sujeto y objeto experiencial de su propio trabajo conectándose con la noción arte-vida. Cuerpo como lugar de experimentación y de interpretación, con una acción en la que confluyen la expresión estructuralista y la formulación esencialista, se derivan a la paradójica interpretación de que un rostro particular pueda aludir por antonomasia a diferentes prototipos de mujeres contemporáneas. De este modo Córdova se establece en soporte de apropiación, simulador de estos patrones que surgen en la cotidianidad posmoderna a modo de identidades «naturalmente» transmutadas.

²²⁴ *Ibidem*, 25/04/2007.



Dadas, 2005.

Con relación a esto, la propuesta, según expone Zapata, dialoga conceptualmente con los *film stills* de Cindy Sherman, los travestismos de Yasumasa Morimura o las transformaciones digitales de Mónica Castillo, motivan una lectura en torno a la frivolidad hedónica que trasciende entre el sujeto y su manifestación como modelo —citando a Lipovetsky— *performativo, neonarcisista y desubstancializado* e inherente al sujeto contemporáneo²²⁵.

Un discurso, además, enfatizado a través del formato y la composición, donde los encuadres de las imágenes fotografiadas, de 50 x 50 cm, logran un singular estilo expresivo entre el *imaginario cool, retro y pop*. De este modo ambas dimensiones vinculadas al estilo y formato, tanto denotativa como connotativamente, acentúan ese sentido frívolo y teatral de la impostura identitaria que busca manifestar la artista. Se resalta, también intencionadamente, el nexo imagen-identidad con el plano fotográfico símil al retrato usado en las células de identidad. De este manera, la artista sugiere una invitación crítica al colectivo femenino a reconocerse en esa actitud de «tirar el dado y decidir con qué imagen salgo hoy» e indagar los significados existenciales o vacuidades que puedan entretejerse bajo estas —o ciertas— imposturas de la imagen posmoderna, las que en algunos casos también pueden llegar a constituirse o asumirse como naturales y reales manifestaciones identificativas.

²²⁵ Cit. por Zapata, *Ibidem*, 2006, p.93, (Lipovetsky, Guilles, *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 49-78).

En la siguiente obra, un vídeo titulado *Prueba tu suerte*, de 00:03:02 de duración, vemos el rostro de un hombre que de forma compulsiva e insaciable ingiere dados de queso, elaborados por la propia Córdova, hasta llegar al vómito. Una performance en este caso realizado por un amigo de la artista, cuyo registro pone en evidencia el desenfreno y la ansiedad que acompaña al insustancial consumismo posmoderno y que en este caso Córdova relaciona con el apremio coercitivo que suele acompañar a los juegos de azar. Un deseo de «comerse incluso hasta la propia suerte», con una enajenación que sobrepasa como explica Belén Moncayo, *la dicotomía existencial entre la superstición y la lógica*²²⁶. Fetichismo y compulsión, dos fenómenos que generalmente se interrelacionan poniendo de manifiesto las imperiosas y frívolas estructuras mediáticas y sociales en las que se desenvuelve la vida contemporánea, pero también, desde una mirada contextual, una parodia de la voracidad innata a la implacable corrupción del contexto ecuatoriano.

Cobertor, es la tercera pieza que forma parte de este conjunto, se configura en un objeto que nos devuelve a la laboriosidad manual que caracteriza a la artista. Córdova en esta ocasión realiza un cobertor de cama ensamblando pacientemente centenares de dados con mullos e hilos, que construyen de este modo un objeto metafórico con el que materializa figurativamente el reconocido refrán “que la suerte me acompañe” en un “que la suerte me cubra”.

Nos exhibe una estética y laboriosa construcción que ironiza denotativa y connotativamente el fetichismo del ser humano relativo al azar, configurando un ejemplo metafórico de una de las tantas formulaciones de como este concepto e imaginario fetiche, se trasvasa a las circunstancias cotidianas de los sujetos.

Un discurso que Córdova reforzará al vincular al objeto una acción performativa, en la cual, el objeto-fetiche acompañara el desplazamiento de un sujeto durante una jornada completa de un día. La acción es realizada por un amigo de la artista en un barrio de Quito llamado Guapulo y registrada fotográficamente, dando origen de este modo a la cuarta elaboración titulada *Recorrido* y con la que se cierra esta propuesta.

²²⁶ Moncayo, María Belén, “Robando el fuego de los Dioses”, *Archivo Escoria nuevos medios Ecuador*, p. 9, www.experimentosculturales.com 23/05/2007.



Prueba tu suerte, 2005 (detalle).



Cobertor, 2005.

Recorrido, entonces se corresponde con una serie fotográfica donde se registran diferentes acciones performativas realizadas durante un periodo de 10 horas. El sujeto de la acción interactúa con el *cobertor* de dados y el espacio público, recorriendo diferentes lugares de Guápulo: acostándose sobre la manta de dados, cubriéndose con ella, camina, ora, la exhibe a los transeúntes o a los conductores de coches, cubriendo monumentos o lugares marginales, en ruinas, etc., intenta involucrar a las personas y al contexto en la acción performativa; como una parodia irónica de “cubrirse con la suerte”, “caminar con la suerte”, “dar suerte”, “regalar suerte”, etc.

El registro refuerza el contenido discursivo del happening a través del *quid* propio de la toma fotográfica patentadora de la imagen, congela el momento y en este caso precisa además las hora exacta del suceso; un recurso que retóricamente alegoriza esa noción de aprehensión que generalmente suele acompañar a la idea de «suerte», derivado del inherente sentido de lo casual y azaroso que se le ha adjudicado a este concepto, ya sea en el juego o en las coyunturas de la vida. Nos expone Zapata, *en tanto se propone una indagación lúdica sobre la identidad —disfrazada de un juego de azar— Prueba tu suerte revela su linaje surrealista. Recordemos que el surrealismo postuló la tesis del azar objetivo (el momento privilegiado donde se cruzan ciertos acontecimientos independientes entre sí), y la abolición del yo monádico, indivisible, en beneficio de un yo plural*²²⁷.

²²⁷ *Ibidem*, 2006, p. 92.

Con este impresionante despliegue metafórico, la artista construye un retórico discurso en torno a la frivolidad, inherente a la conducta del individuo contemporáneo, enfatiza esa escisión de la función especular de la que habla Zapata, ligada al acto del *autorretrato/autorretrato* como ejercicio óptico que permite al sujeto profundizar en sí mismo más allá de la mera imagen externa, y cuya desatención lo deriva ineludiblemente a un intrascendente fetichismo.



Recorrido, 2005.



Prueba tu suerte, 2005 (detalle).

Deviene así, en esa obsesiva búsqueda por aprehender en las cosas externas aquello que interiormente se ha perdido. Nos dice Pablo Oyarzún en sus reflexiones en torno a la transformación, receptiva y expresiva del concepto de belleza, derivada según este filósofo de un fenómeno de desvinculación del hombre y la naturaleza, conectado íntimamente con el creciente vacío existencial: *equivale precisamente a la constitución del sujeto moderno como tal, que no está en condiciones de acreditar la presencia de lo que no es él a partir del mismo acto por el cual él acredita su propia presencia. Separado del mundo, el sujeto se instala en su finitud: la afirma o la padece*²²⁸. Por lo tanto Córdova conduce al espectador a reconstruir lúdicamente los diferentes discursos a los que lo derivan los objetos y

²²⁸ Oyarzún, Pablo: "Anotaciones al Edipo", en V.V.A.A, *Revista Teoría del Arte*, N° 4, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Dolmen Ediciones, Santiago, 2001, pp. 120-121.

Pablo Oyarzún, es filósofo, subdirector de la Revista Teoría del Arte y, profesor de Teoría de las Artes en la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad de Chile.

referentes expuestos, a modo de irónicas formulaciones, de carácter al mismo tiempo existencialista, que ineludiblemente lo trasladan a la identificación con las diversas situaciones parodiadas.

Amasando fortuna (2006) y *Rico pan* (2006).

Amasando fortuna y *Rico pan*, corresponden respectivamente a una acción de carácter performativo registrada en vídeo y el objeto obtenido como producto de la misma.

En *Amasando fortuna*, de 00:04:00 de duración, vemos mediante la formulación de una sinécdoque, la figura de un hombre con un encuadre de medio cuerpo al que no se le ve el rostro, pero en la que se deduce por la metonimia de su vestimenta —pantalón de sastre, camisa y corbata— su correspondencia con un personaje de perfil ejecutivo de clase alta. El sujeto en cuestión reúne los ingredientes necesarios para elaborar una masa a la que añade un puñado de monedas y comienza a amasar reiterada y ansiosamente con exagerados ademanes poniendo en evidencia su aprehensivo anhelo de posesión. El enfoque de la cámara parodia el tipo de encuadre de los programas televisivos de cocina, alterna planos cenitales y frontales para atraer la atención del espectador al área específica de la acción, colabora así con el performance, representativo de la conocida metáfora lingüística de uso cotidiano: “amasando fortuna”; se configura de esta manera y por antonomasia —según los elementos metonímicos implícitos en la sinécdoque— una asertiva crítica a una clase o prototipo de individuo determinado.

Vemos como la ausencia del rostro, una magnitud cuya presencia se traduce en metáfora representativa del nombre propio y de la identidad, vuelve a señalar esa escisión del yo a la que se refería Córdova anteriormente en *Prueba tu suerte*. En este caso, una fractura del yo tras ese afán de poder que va generalmente unido a la ambición del estatus económico. *La ausencia del rostro en el retrato [...]* —nos dicen Carrere y Saborit— *metaforiza la crisis del sujeto*

*cartesiano (homogéneo, estable y coherente), una ruptura radical que reviene complejidad y descentramiento antonomástico*²²⁹.



Amasando fortuna. Rico pan, 2006.

De este modo, se nos muestra un prototipo del nuevo burgués con una búsqueda de identidad cimentada en la riqueza material, lo que generalmente en el contexto ecuatoriano va unido a la idea de corrupción e inherente en muchos casos al estrato político y gubernamental; cuya interpretación videográfica la artista nos describe así: *él prepara pan, un pan muy bien hecho, amasa y se obsesiona con la idea de ese pan metiendo las monedas. Tiene sus ritmos interesantes, tiene música también compuesta para el vídeo y entra en unos momentos de una expresividad brutal, puede ser porque se enloquece con la fortuna y al final acaba todo limpio y...amasando fortuna*²³⁰.

Esta escena de pulcritud con la que finaliza el vídeo se puede interpretar de dos maneras, según el contexto ecuatoriano: por una parte, como recurso retórico de antítesis irónica al concepto de suciedad implícito en el de corrupción, o bien, como metáfora a esa aséptica —o anónima— distancia de los hechos que proyectan aquellos que se enriquecen ilícitamente, manifestada en términos verbales como un “aquí no ha pasado nada”, expresión, por lo demás, bastante común en la jerga política ecuatoriana.

²²⁹ *Ibidem*, 2000, p. 396.

²³⁰ Entrevista cit. 22/04/2007.

Rico pan, es el título de la obra correspondiente con el objeto derivado de la performativa parodia culinaria —y su correspondiente horneado— de la acción recién descrita. La palabra *rico pan*, es un término utilizado habitualmente en los carteles del comercio para denominar las panaderías u hornos, pero también para mencionar un tipo o calidad de «sabroso» pan. De esta forma, la artista elabora perspicazmente una formulación, a modo de sinonimia literal, connotativa del significado de riqueza monetaria denotado en las monedas añadidas como ingrediente de la masa.

El pan como sabemos es un alimento de reconocida calidad metafórica, sustento que mitiga el hambre, que en este caso viene a reforzar la noción de apetito voraz, connotada en la representación metonímica del sujeto en cuestión y potenciada por la expresión apremiante con que es ejecutado el acto de amasar. En síntesis, una elaboración cuyo discurso *deviene [en] un autentico estímulo —recordando a Marchán Fiz— para la conciencia del espectador*²³¹ Finalmente, el carácter orgánico de su formulación se conecta al concepto contemporáneo de *obra efímera*, permaneciendo únicamente el registro documentado de la misma.

Dosis diaria (2005).

Dosis diaria, es una obra de carácter instalativo y con algunos matices *retro* en la que Córdova reúne perfectamente, una vez más, el dibujo bidimensional con el objeto tridimensional. Se vale de un cliché o dibujo-transfer empleado en los planos arquitectónicos, diseña directamente sobre el muro con una escala algo mayor que la natural, la silueta de un cuerpo entero de mujer. Sobre el brazo silueteado de la mujer, vemos un bolso de piel de formato tridimensional intervenido con un pequeño dispositivo iluminado de forma circular a modo de pastillero, en el cual destacan cinco medicamentos de diferentes formatos —una cápsula, dos pastillas y una gragea—, también en un tamaño levemente mayor que el natural y elaborados en oro blanco, amarillo y rojo.

Con esta minimalista propuesta, la artista vuelve a interpelar llanamente los condicionamientos de la vida contemporánea, esta vez exponiendo la

²³¹ *Ibidem*, 2001, p. 223.

farmacodependencia de las mujeres de clase media y alta —en concordancia con el contexto ecuatoriano—, representada por una figura cuya expresión nos traslada por antonomasia a una estilosa mujer anónima a la que no se le ve el rostro, erguida, sostiene con elegancia el bolso. Una sencilla y estética elaboración en la que la artista logra enlazar certeramente, el ensamblaje del dibujo con el objeto, añadiendo su inherente vocación de joyera que hábilmente integra a la poética conceptual.



Dosis diaria (2005).

Otra representación sin rostro que nos deriva a la compleja división —ahora—, del yo identificativo de la mujer y su consecuente desmembramiento psíquico y emocional, hábilmente significado en ese conjunto de pastilla elaboradas en el «preciado metal»: medicamentos para ese «dolor del alma» que día a día emerge de las inevitables escisiones de la vida contemporánea. De esta forma, Córdova nos deriva a una reflexión conectada a la dimensión de lo femenino en su relación íntima con el entorno y donde sobrepasando la ironía implícita del conjunto, nos transporta a una problemática de carácter prácticamente universal, procedente de las exigencias de la vida contemporánea relacionadas con la salud y la estética de la mujer.

Objetos del deseo (2007).

Continuando con esta temática vinculada a los condicionamientos, procedentes de las exigencias traslapadas en el concepto de femineidad, la artista realizará un conjunto de obras denominado *Objetos del deseo*, que elabora ahora un mordaz discurso relacionado con la solicitada cirugía de senos y los implantes de siliconas.

Siliconas, es una composición, de 145 x 32 cm, en la que Córdova superpone tres pares de implantes de silicona sobre cuatro radiografías de mujeres con cáncer de tórax, colocando paródicamente las formas de silicona en la zona donde se sitúan los senos. Una explícita formulación de connotaciones «clínicas» que nos deriva a los problemas de salud procedentes de este tipo de intervención.



Siliconas, 2007.

Secunda a esta propuesta *Urna*, una caja de metacrilato pintada de blanco, de forma alargada, de 34 x 17 cm, y con un implante de silicona en su interior propuesto irónicamente como mercancía. La caja por un lado tiene una ranura que permite colocar monedas; en la otra cara, una serie de enumeradas instrucciones y, en la parte superior, una abertura circular que permite introducir la mano, para una vez pagado el precio —tal como se lee en las instrucciones— se pueda «tocar, presionar y manipular el implante como el usuario lo prefiera». Una sardónica construcción que pone en evidencia el concepto de cuerpo femenino como objeto del deseo masculino y simultáneamente como objeto de mercancía. Donde además y desde otra perspectiva, tal como explica Zapata, la resonancia significativa del título *urna* como término referencial de lo funerario, dialoga con la

representación de enfermedad metonímicamente aludida en la obra anterior, *Siliconas*. Buscando derivar de este modo, al observador hacia una lectura que reúna, relacionando, los «males» procedentes de *la vanidad y la banalidad contemporáneas de la fugacidad y frugalidad de sus placeres y de su fuerte sustento mercantil*²³².

La tercera obra que cierra este conjunto es una «exquisita» elaboración titulada *Golosinas*, la que se corresponde con una instalación de ocho pares de senos elaborados meticulosamente por la propia artista con una receta industrial y con los ingredientes propios de golosinas como: chocolates, Marshmallow, gomitas de distintos sabores y con un tratamiento efectuado sobre la base de saborizantes, colorantes y preservantes. Se configura en términos de forma y dimensión, 35 x 20 x 8 cm, en símiles réplicas del tamaño real de los senos de la mujer.



Urna, 2007. *Golosinas*, 2007 (detalle).

Ahora Córdoba, articula algunos conceptos vinculados al cuerpo femenino y su nexos con el deseo masculino, elabora tal como ella expone *una golosina para los hombres*, metafóricamente explicitadas en estas estéticas y paradójales sinécdoques corporales que Zapata describe de la siguiente manera: *en su enconfitada envoltura, es su inofensiva apariencia [...] estos fascinantes y respingados senos de dulce nos revelan la trampa mortal de su belleza artificial —siempre más engañosa y perecedera que la belleza natural—, condenada a*

²³² Documentación enviada por Córdoba vía e-mail, 25/03/2008.

*diluirse como los caramelos en la boca*²³³. Una exquisita construcción de «objetos» artísticos que por sinestesia nos deriva a los sentidos de la vista, gusto y tacto con la que la artista refuerza el concepto enunciado del deseo físico o corporal. Sin embargo, sobrepasan la ironía implícita en esta primera observación, con este grupo de alusiones y réplicas corporales la artista busca interpelar roles y conductas culturalmente establecidos, interrogando tanto al hombre como a la mujer por las motivaciones que conducen a la adopción de ciertas actitudes en lo referente al cuerpo, su expresión y manifestación, relacionadas con este tipo de cambios estéticos y corporales.

Lugar protegido (2007).

Este mismo año alejándose de la crítica volcada a los condicionamientos existenciales y de género, realizará *Lugar protegido*. Una propuesta elaborada —y seleccionada— para la XI edición del salón *Fundación el Comercio* llevado a cabo en noviembre del 2007. En esta ocasión y con una estructura formal que nos recuerda su obra anterior *Dosis diaria*, Córdova realiza una interpretación crítica del contexto artístico local, valiéndose de la creencia y costumbre popular ecuatoriana —universalmente extendida— de colocar una rama a modo de talismán sobre la puerta de la entrada principal de la casa.

La obra se corresponde con un dibujo bidimensional en la gama de blancos y negros, trabajado directamente sobre el muro de la sala, donde con la sutil y minimalista poética que la caracteriza diseña una puerta entreabierta en tamaño natural, 2m x 80 cm, sobre la cual pende a modo de talismán un volumen representativo de una rama de Sábila, diseñada en plata y de dimensiones también aproximadas a lo real, de 40 x 25 x 18 cm. Según la creencia popular la planta de Sábila funciona como un poderoso amuleto en contra de las malas energías. Una arraigada función simbólica que aquí es expuesta alegóricamente como objeto mítico, al interior de un evento y un espacio de arte de reconocido prestigio al interior de Ecuador, con la que Córdova pretende alegorizar la realidad artística en el contexto ecuatoriano, según nos explica la propia artista: *hago*

²³³ *Ibidem*, 25/03/2008.

referencia al hecho de necesitar fuerzas superiores para sobrellevar la situación del arte en este país²³⁴.



Lugar protegido, 2007.

Respecto al símbolo, nos dice Nelson Goodman: *Un símbolo puede denotar metafóricamente lo que no denota literalmente. [...] La metáfora se produce al transferir un esquema de etiquetas para clasificar un universo [...] dado, para la clasificación de otro universo (o bien el mismo universo de modo diferente) bajo la guía, influencia o sugerencias de la clasificación primitiva. La nueva clasificación se hace eco de la antigua y aparece como legítima, como «objetiva», aunque sea diferente*²³⁵.

De manera que con esta sugerente propuesta, Córdova nos expone una nueva recreación de lo bidimensional con el objeto tridimensional, de carácter intimista y minimalista, cuyo discurso crítico, simbólico y metafórico, se centra en una realidad y un contexto específico que sólo puede ser significado por los

²³⁴ *Ibidem*, 25/03/2008.

²³⁵ Goodman, Nelson, *De la mente y otras materias*, La balsa de la Medusa. Visor, Madrid, 1995, p. 103.

observadores conectados a dicho contexto. Para el espectador ajeno, nos expone una enigmática y minimalista instalación, donde la puerta entreabierta invita a introducirse a la intimidad desconocida pero sin temores, ya que de antemano sabemos —por la presencia de la Sábila en su entrada— que es un lugar protegido.

Pasa la bola (2008).

Es una obra que Córdova realizó durante su participación en el proyecto de residencia para artistas *Solo con natura* (2008), desarrollado por segunda vez y llevado a cabo este año en un pueblo de una de las zonas postergadas de la provincia de Guayas, llamado Limoncito²³⁶.

En esta ocasión, Córdova se vale de las hojas y desechos procedentes de la cosecha del maíz —principal producto agrícola de la zona—, los que va día a día uniendo pacientemente hasta configurar una enorme esfera de carácter orgánico, que una vez concluida coloca en lo alto de uno de los cerros situados en el perímetro del pueblo a modo de monumento visible para los pobladores a la distancia.

Con esta sencilla, metafórica y efímera estructura, cuyo título alude a un reconocido juego popular, la artista concreta la connotación valorativa que tiene para los habitantes del lugar tanto el trabajo agrícola en sí como la importancia de su producto, configurado como el principal sustento alimenticio de los pobladores; connotando además el carácter comunitario de la actividad rural allí desarrollada, transformando la pesada carga del trabajo en una actividad socializadora e interpretándose como un necesario, a la vez, que lúdico y proceso de la vida.

²³⁶ *Solo con natura* es una residencia para artistas que se desarrolla una vez al año en las Islas Galápagos impulsada por la artista Larisa Marangoni. El proyecto engloba dos objetivos, por una parte reivindicar la relación de hábitat de sus habitantes con el lugar, y por otra incrementar la relación del arte con la vida en la cotidianidad. Esta vez, la segunda residencia que se lleva cabo, tuvo una duración de ocho días, con la participación de once artistas en total entre ecuatorianos y extranjeros. Hablaremos del proyecto con más detalle en el capítulo correspondiente a Larissa Marangoni.



Pasa la bola, 2008.

En términos generales, la obra de Córdova se puede sintetizar como una apuesta por el discurso simbólicamente alusivo y generalmente crítico, fundamentado en una laboriosa y pertinente relación constructiva entre materiales y símbolos, connotaciones y tropos, apoyándose para su formulación en el reconocimiento convencional de la metáfora verbal y en una sutil esteticidad con la que logra retener la mirada del observador.

La obsesión constructiva y aditiva implícita en las elaboraciones de esta incansable artista, evidencian la gran habilidad manual en la que fundamenta su obra, lo que junto al pulcro y cuidadoso acabado ponen de manifiesto la vocación de orfebre que también la individualiza, sumándose a ello una singular poética de carácter intimista que colabora con la exquisita esteticidad que sustenta toda su producción.

Janneth Méndez (Cuenca, 1976)

Esta artista comienza a experimentar con materiales basados en desechos corporales y fluidos orgánicos humanos, a partir del proyecto de graduación al finalizar la carrera de Artes Visuales en la facultad de Bellas Artes de Cuenca. Único lapso de toda la formación académica, según nos comenta, en el que se le permite plantear sin restricciones su personal proposición creativa, *siempre me ha interesado lo relacionado al cuerpo y lo biológico por todos los significados simbólicos que conllevan estos materiales y que le otorgan una enorme variedad de lecturas; para mí es muy importante el hecho de que estos materiales salen del organismo y todo lo que eso implica*²³⁷.

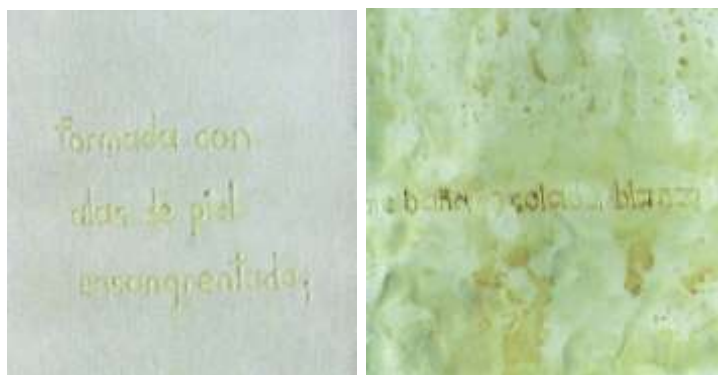
Méndez crea en sus propuestas un lenguaje de vestigios corporales utilizando cabellos, semen, leche, epitelios descamados o en algunos casos, recurriendo a la impresión de zonas íntimas del cuerpo, con los que configura extrañas formulaciones de contenido existencial que en ocasiones impresionan como estéticos espectros minimalistas consumidores de cotidiana humanidad. Su obra surge como una construcción de otredades, tanto en los aspectos compositivos como en sus derivaciones semánticas, en las cuales decanta libremente sus propias asociaciones del imaginario subconsciente, enlazándolas con otras dimensiones procedentes de su propia realidad cotidiana y de su contexto.

De este modo, nos presenta una obra íntima, femenina y peculiar que nos proyecta a una existencialidad de carácter psíquico, con nociones auto-referenciales, pero totalmente distante del relato sensible o emocional. Se distingue en ella además del singular material orgánico, algunas constantes como son: una re-creación figurativa de carácter minimalista, una adecuación de soportes obtenidos a partir de elementos de uso doméstico, la integración de palabras o textos lingüísticos y el uso de la huella o impronta como marca corporal o referencial, del fundamental componente humano que decisivamente secunda la producción de su trabajo; con una producción a veces efímera por las propiedades orgánicas de sus componentes, o bien por un tipo de elaboración *site specific* que dificulta su permanencia en el tiempo.

²³⁷ Entrevista realizada a Janneth Méndez el 23/04/2007.

Escritura orgánica (2001).

Escritura orgánica es el título correspondiente a una serie de lienzos con los que la artista inicia su personal experimentación con propuestas como *Formada con alas de piel ensangrentada* y *Me baña en colada blanca* —dos obras presentadas en el proyecto de fin de carrera—. Méndez impregna pequeños lienzos con parafina, de 26 x 24 cm y 32 x 26 cm respectivamente, en los que escribe algunos fragmentos de textos que interpretan episodios personales, utilizando leche, semen y cera de abeja.. De forma similar realiza *Me babea*, su primera obra expuesta al público en uno de los salones de la VII Bienal internacional de pintura de Cuenca (2001).



Formada con alas de piel ensangrentada, Me baña en colada blanca, 2001.

La impregnación con el elemento orgánico de estos lienzos actúa, casi como un componente impresionista, configurando la expresión de un plano que simultáneamente se constituye, en presencia y referencia de una actividad pretérita que sin embargo, se actualiza e individualiza de forma autorreferencial por la explícita narrativa textual —en la que se apoya el discurso y el contenido temático de estas elaboraciones—. De esta manera Méndez nos introduce sutilmente en una noción de composición de carácter más atributivo que representativo, coincidiendo con las palabras de Martin Heidegger, cuando este filósofo expone: *reina en [su con-posición] un extraño modo de dar o atribuir la*

*propiedad [como] juego de apropiación en el que el hombre y el ser se transpropian recíprocamente*²³⁸. Entendido como *ser el Dasein* es decir ese ser-en-el-mundo como totalidad —o unidad— de una presencia previa a la existencia ontológica y tangible del sujeto y donde lo presente entonces —*el ente* heideggeriano— se transforma en corporeidad, evento, suceso y huella.

De esta forma, Méndez expone ante el observador una subjetiva construcción con la que interpreta ambiguamente algunos acontecimientos o sucesos inherentes a su transcurrir, como huella orgánica de su propia existencia y como relato tangible de su historia corpórea, aproximándose desde esta lógica a la definición de obra de arte que desarrolla Theodor Adorno, como transcripción condensada de las experiencias del tiempo histórico del hombre, que expone una manifestación transitoria de lo que se sabe preceder²³⁹ pero al mismo tiempo, como ya hemos dicho, connotan y confrontan ineludiblemente esa dimensión del *Dasein* heideggeriano.



Me babea, 2001.

De aquí en adelante Méndez comenzará sus pacientes y largas elaboraciones con cabellos humanos, siendo necesario para comprender su obra tener en cuenta el tiempo que tarda en recolectar y preparar el cabello hasta transformarlo en un material apto para sus posteriores elaboraciones, algunas de

²³⁸ Heidegger, Martin: *Identidad y diferencia*, ed. bilingüe de Arturo Leyte, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Anthropos, Barcelona, 1990, p.85.

²³⁹ Adorno, Theodor: *Teoría Estética*, Taurus S.A., Madrid, 1986, p.18.

ellas de dimensiones casi hiperbólicas. Como veremos sus primeras obras nos desvelan una cierta obsesión por dibujar el diseño gráfico que determinan los movimientos corporales en el transcurrir de lo cotidiano.

Libreta telefónica (2001).

Libreta telefónica es un políptico de figuras geométricas dibujadas con cabello sobre 49 servilletas de mesa, con una dimensión total de 224 x 224 cm. En este caso como en la mayoría de sus obras de similar características, la artista corta el cabello en dimensiones milimétricas *como si fuera polvo*, según nos explica, para luego pegarlo sobre hilo de vinilo con el que finalmente configura el dibujo de sus diseños. En este caso las diferentes geometrías representan las direcciones del movimiento que hace la mano al marcar un número telefónico; de este modo, el políptico expone el registro de 49 marcaciones de su teléfono dibujadas cada una sobre una servilleta, las que posteriormente la artista ha organizado en un plano cuadrangular.

Esta singular propuesta nos revela sobre todo, una cierta intención de materializar esas conexiones de la presencia no visible provenientes de la sutil dimensión subjetiva e inherente al tangible desplazamiento, a modo de referencias que en este caso afloran como concreciones residuales del ineludible y fundamental tránsito corporal que secunda la cotidianidad del día a día. Se constituye así el conjunto, en una trama que traduce una re-construcción arqueológica de la experiencia vital; donde cada forma conjuga una doble dimensión de presencias concurrente en un mismo signo; el que desde esta perspectiva podría plantearse como signo doblemente metonímico: por una parte, la presencia del movimiento de la mano de la propia artista —al marcar el número de teléfono—, indiscernible pero figurado a modo de gráfico y por otra, a través del material orgánico corporal, el cabello —sinécdoques de la presencia de otros sujetos— con el que se ha patentado dicho movimiento; registrándose de este modo el indicio visible del consumado contenido vivencial a través del cual se perfila su obra.



Libreta telefónica, 2001.

Desde su formulación estructural, el hieratismo que se desprende del rígido y geométrico dibujo que registra cada gráfica, es en alguna medida mermado por el carácter artesanal que le otorga tanto la implícita manualidad como el aspecto frágil y cotidiano de las cuadrículas de tela que hacen de soporte —las servilletas de mesa—. Finalmente el conjunto deriva en la expresión de un extraño y hermético jeroglífico sustentador de su propio, ambiguo y subjetivo relato. Recordando una frase escrita por Schiller en uno de sus ensayos: *“hoy la naturaleza ha desaparecido de nuestra humanidad, y sólo fuera de ella, en el reino de lo inerte, volvemos a encontrarla en su pureza”*²⁴⁰. Lo que pertinazmente podría en este caso traducirse como: *hoy la existencia ha desaparecido de nuestra humanidad, y sólo fuera de ella, en el reino de lo inerte, volvemos a encontrarla en su pureza.*

Yo soy mi amo I Y II (2001).

Con el mismo interés de registrar y retener las directrices del movimiento corporal y con similar técnica, Méndez formulará *Yo soy mi amo I y II*, un díptico, de 177 x 344 cm, en el que dibuja sobre dos sábanas de formato cuadrangular las

²⁴⁰ Cit. por Jiménez, José: Catálogo *Jannis Kounellis 19 de noviembre de 1996 - 19 de febrero de 1997*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, pp. 135-165. www.ffil.uam.es/jjimenez/textos.htm, rev. 06/07/2008.

direcciones del movimiento de su propio cuerpo, se obtiene como resultado una obra con una gráfica comparable a un croquis de una constelación de estrellas con la que nos transporta a una poética y metafórica vinculación entre el movimiento corporal y el movimiento estelar; y donde el título casi paradójico al plano expresivo, nos deriva a esa ambivalente noción existencial de nuestro cuerpo que emerge como un todo pero al mismo tiempo extrañamente sometido a su inmanente dualidad.

Con ese signo de neutralizadas dimensiones metonímicas que ha creado la artista, mediante un dibujo de un punto y una línea de inerte materia orgánica, da forma en este caso, a su propia fantasmagoría corporal, exponiéndonos una materialización «cósmica» de su intrínseco despliegue físico, como si quisiera hacer visible la ausencia de esa desplazada subjetividad que sin embargo, nutre cada momento —y cada milímetro— del movimiento corpóreo de nuestra existencia, como *remisiones de huellas* —parafraseando a Derrida— o [...] *huellas de remisiones [que] no tienen la estructura de representantes o de representaciones, ni de significantes, ni de símbolos, ni de metáforas, ni de metonímias, etc.*²⁴¹

Méndez construye una grafía de su propia intimidad, con huellas orgánicas que patentan la presencia material del sujeto en un mundo subordinado al inalterable orden del *Dasein* heideggeriano y que solo la muerte puede alterar, pero también da forma a una estructura cuya organización en el discurso enunciado —secundado por el título— parece querer reunir la intrínseca dualidad del sujeto, el ser y el ente, lo interior y lo exterior, lo íntimo y lo público, al dibujar y manifestar el sustrato abstracto de ese eco que despliega la subjetividad inmanente a la materialidad corporal de los sujetos.

En esta elaboración, el dibujo adquiere a diferencia de la obra anterior un carácter más etéreo y atemporal, acentuado por la maleabilidad de la sábana que hace de soporte y reafirma de este modo esa noción de alteridad que proyecta la obra. Al ser el título en este caso el que drásticamente nos traslada a la presencia de un cuerpo físico, supeditado a las formas, a las cosas y a los impulsos devenidos de su tangible condición corpórea.

²⁴¹ Derrida, Jaques, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Introducción de Patricio Peñalver, Paidós, Barcelona, 1999, p. 121.



Yo soy mi amo I y II, 2001.

Desde esta perspectiva, podemos plantear que el ritual que conllevan estas obras, en lo concerniente a la inagotable recolección del cabello y su laboriosa preparación hasta dejarlo apto para la manualidad, así como la meticulosa atención implícita en la observación y detención del movimiento, agregando a esto, además, la propia elaboración de la obra, se transforma en un místico ritual reivindicador de esa sutil e inaprensible dimensión de subjetiva alteridad, generalmente relegada u obviada en la frenética vida contemporánea pero sin embargo, inmanente en la conciencia de corporeidad y su devenir.

Manera de mover la sopa (2001).

En esta ocasión y de manera similar, ahora sobre un mantel, diseñará *Manera de mover la sopa*. Buscando la connotación irónica Méndez dibuja con este elaborado hilo de cabellos, el sentido giratorio que se efectúa con la cuchara al mover la sopa en el plato. Un diseño minimalista y al mismo tiempo hiperbólico por sus dimensiones, 200 x 260 cm, mediante el cual intenta conducirnos a la asociación conceptual y sinestésica de desazón que conlleva la unión de un componente orgánico como es el cabello con los alimentos o utensilios culinarios,

si te pones a pensar —nos dice la artista— en el pelo, el mantel, el pelo en la sopa, o simplemente el pelo en el mantel²⁴².



Manera de mover la sopa, 2001.

Sin embargo, la preparación manual del cabello para adecuarlo a la intención diseñadora, en alguna medida logra desvirtuar en el plano expresivo las denotaciones propias del elemento constitutivo y su función, afectando tanto los aspectos figurativos como semánticos lo que e incrementa de este modo la ambigüedad expresiva de las propuestas. De manera que, el irónico y figurado movimiento de la sopa, secundado por el monumental tamaño nos traslada nuevamente a ese perenne giro elipsoidal de la energía cósmica. Vemos entonces, como de una u otra forma, estas formulaciones orgánicas interpretativas de acciones cotidianas, se transforman inevitablemente en caligramas evocadores de esa trama universal que emerge inmanente y, a la vez, simultánea al individuo, otorgando un cierto sentido de alteridad a la figuración de los sencillos diseños minimalistas.

Por otra parte, las sábanas, servilletas o manteles se transforman, sobrepasando la atribución cotidiana y su función de soporte, en sudarios

²⁴² *Ibidem*, 23/04/2007.

domésticos contenedores no solo de un diseño interpretativo, sino también de una caligrafía corpórea de la existencialidad universal, orgánicamente evocada. *Estos espacios interiores que trae a la memoria —nos dice Zapata— donde el cuerpo se extiende, se distiende y consagra (el cuarto propio, el comedor, la mesa eucarística) redundan en la orientación sensual y ritual de su obra, en su religiosidad erótica*²⁴³.

Carta (2007).

Posteriormente, para la convocatoria de *Curare-Quito* (2007) realizada en la ciudad de Quito, Méndez retomará esta particular forma de diseñar metonimias corporales y elaborará *Carta*. Esta vez transfiere los movimientos que hace con sus dedos en el teclado del ordenador al reproducir la carta de convocatoria recibida por internet a un rectángulo de masilla elastomérica, de 400 x 400 cm, configurando la forma y la impresión de una enorme lápida fúnebre. De este modo, la artista busca interpretar el componente fantasmagórico vinculado al imaginario del museo donde se desarrolla el evento —un antiguo y emblemático edificio que en la antigüedad albergaba al Hospital San Juan de Dios de Quito—, mediante una hiperbólica a la vez que ambigua y «silenciosa» obra, a modo de *blanco sobre blanco*, con la que busca formular el enigmático y mudo indicio de un pasado espectral, configurado y actualizado en la dinámica contemporánea²⁴⁴. En concordancia con ese sentido de espacialidad que provoca esa doble marca, *en el hueco de la cual un blanco se pliega*, como expone Derrida en su reflexión en torno a la poesía de Stéphane Mallarmé: *si todos los «blancos» se añaden, el blanco como espaciamento de la escritura, los «blancos» que asumen importancia, es siempre mediante el relevo significativo de la tela o de la vela blanca, tejido plegado y pespunteado, superficie de aplicación de toda marca, página de papel en*

²⁴³ Zapata, Cristóbal: Catálogo: *Janneth Méndez. Escultura orgánica*, Galería Proceso, Casa de la Cultura, Núcleo de Azuay, Cuenca, 2007, p. 5.

²⁴⁴ En Enero del año 2007 el *Colectivo Artes No Decorativas S.A.* dirigido por la artista ecuatoriana Manuela Ribadeneira, junto a la dirección del *Museo de la Ciudad* de Quito, concretaron el proyecto denominado *Curare-Quito*. Un taller residencia que congregó a diez artistas -cinco ecuatorianos y cinco europeos-, quienes en un período de 13 días debían realizar una obra *in situ* tomando como eje temático el espacio histórico y arquitectónico del Museo de la Ciudad -antiguo hospital San Juan de Dios y el primer centro de salud construido en Quito-, contando además con la presencia de Cecilia Canziani, curadora independiente, residente en Roma y Vicente Honoré, curador asistente de la Tate Modern de Londres.

que se propaga la pluma o el ala («nuestro tan antiguo retazo triunfal del libro secreto,/jeroglífico cuyo millar se exalta/Para propagar con el ala un estremecimiento familiar»)²⁴⁵.



Carta, 2007.

De modo que con esta gráfica casi imperceptible, dibujada sobre la enorme superficie blanca, la artista nos traslada a la dolorosa escisión existencial del sujeto, la muerte. *Sólo ante la muerte nuestra vida es vida*. Nos dice Octavio Paz²⁴⁶. De esta manera, la forma que ahora dibuja el movimiento actualizado, de una acción pretérita, deviene signo de la perene *differance* derridiana, un signo que no emerge de la fijación de un contenido sino de las relaciones y cruces confluyentes en la inalcanzable búsqueda de su contenido; somos y existimos sin comprender lo que somos, conformando una historia de fragmentos, improntas, temporalidades e interinidades que se configuran trazos de la existencialidad

²⁴⁵ Derrida, Jaques, *La Diseminación*, (7ª ed.), Fundamentos, Madrid, 1997, p. 391.

²⁴⁶ Paz, Octavio: *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral S.A., Barcelona, 1990, p.221.

universal. *La esencia de la identidad* —dice Heidegger— es una propiedad del acontecimiento de transpropiación²⁴⁷.

Punto (2002).

Continuando con sus elaboraciones basado en cabello cortado milimétricamente, pero ahora al distanciarse de su obsesión de fijar el movimiento corporal, Méndez propone esta obra a modo de *site specific*, la que finalmente obtuvo el Primer Premio en el *VIII Salón Nacional de Arte Contemporáneo de la Fundación El Comercio* (2002). La artista formula una expresión hiperbolizada de un punto, de 160 cm de diámetro, que cubre la superficie del monumental círculo colocando el pelo —cortado milimétricamente— directamente sobre el muro y concediendo al plano una visualidad extrañamente aterciopelada procedente del brillo y la textura del cabello. Paradójicamente la obra se constituyó en una elaboración efímera al no poder permanecer de forma imperecedera en la pared de la sala de exposiciones.

La fuerza de esta formulación radica por una parte, en la extrema síntesis de un dibujo de gran escala y por otra, en el carácter maleable que le otorga tanto el componente orgánico como el trabajo manual de su factura. La extraña ambigüedad que le concede la presencia del oscuro material orgánico a la austeridad de la estructura formal del dibujo, configura una alteridad expresiva manifestadora de ese algo inaprensible que se conjuga a través del ineludible campo de tensión entre el dibujo y la materia, se potencia y traslapa al mismo tiempo.

Una *gigantesca neutralidad semántica* —parafraseando a Pere Salabert— impensable sinsentido que se erige como *acto de terrorismo estético*, [...] donde *lo real y lo simbólico comparten el mismo espacio mental y tienen el mismo cuerpo. Lo impensable está en lo pensable, el vacío de la inimagen en la misma imagen y lo inundo en el mundo cuyo reverso lo anuncia para la intuición*²⁴⁸. Tomando las palabras de este catedrático surge una interesante metáfora si consideramos que

²⁴⁷ *Ibidem*, 1990, p.91.

²⁴⁸ Salabert, Pere: *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Laertes, Barcelona, 2003, p. 325.

esta obra se ha construido directamente en el muro de uno de los salones más reconocidos de arte contemporáneo de Ecuador, connotando un sinfín de relaciones vinculadas al concepto de arte y obra en cuanto estructura, contenido y expresión.



Punto, 2002.

Pero también Méndez con esta forma delimita un perímetro de no lugar en cuyo interior nada parece significar, trasladada al observador con sutileza y estética a esa enigmática oquedad del agujero negro, pero no sólo cósmico sino también, al inexplicable e inherente vacío existencial que acompaña a todo sujeto.

Miel (2002).

Miel, es una propuesta que la artista expone ese mismo año en la Alianza Francesa de Cuenca, con una formulación que se traduce como una poética instalación sobre el muro donde pequeñas esferas de cabello, de entre 4 y 5 cm de diámetro, se ordenan alineadas hasta conformar la palabra *Miel*, con una dimensión final de 70 x 470 x 6 cm, realizada con una laboriosidad extrema, que separa incluso el color del cabello negro, rubio o pelirrojo en esferas diferentes. En alguna medida esta propuesta se transforma en una sutil expresión de sensualidad

tanto en el plano formal, como en el del contenido aproximándose a la construcción figurativa y objetual de una *poesía visual*.



Miel, 2002.

En términos de estructura, se diferencia de la obra anterior, en que aquí la materia expresa abiertamente su componente tridimensional, se constituye en un volumen configurado por la adición de centenares de bolitas de pelo que dibujan o escriben la palabra miel. «*Cuando escribo mi nombre dibujo*» decía Beuys²⁴⁹, refiriéndose al concepto plástico que se inicia en la palabra y se traduce mediante la acción en producto; de similar forma en esta obra el componente orgánico traslapado en la fórmula volumétrica, parece sobrepasar la noción lingüística de la palabra miel en una expresión que deviene más *mostrativa* que significativa.

Anillo (2002).

Anillo, se corresponde con una diminuta obra, de 1,6 cm x 0,3 mm de diámetro, realizada para la exposición *Los 10 Novísimos* convocada por la Casa de la Cultura de Cuenca y comisariada por Cristóbal Zapata²⁵⁰. Aquí Méndez desarrolla una estratégica y solapada incursión entre sus compañeros expositores,

²⁴⁹ Cit., de Rebazas Romero, Antonio: "Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. El modelo de Beuys", en *Arte, Individuo y Sociedad*, 12, 2000, pp. 185-227.

²⁵⁰ La exposición convocó a los jóvenes artistas contemporáneos de la provincia, realizada en el *Salón del pueblo* de la Casa de la Cultura de Cuenca (XI-XII/2002) y en Guayaquil en la Galería *Madeleine Hollaender* (III-IV/2003). Los artistas expositores fueron: Catalina Carrasco, Carlos Carrión, Juana Córdova, Fernando Falconí, Pablo Lazzarini, Janneth Méndez, Juan Pablo Ordóñez, Hernán Pacurucu, Edgar Segarra y Adrián Washco.

recolectando secretamente un cabello de cada uno y lo configura en comparación con el conocido perseguidor de fragancias Patrick Suskind, en una *Grenouille de cabellos*²⁵¹. Con este mínimo material reunido, a modo de sinécdoques corporales, la artista diseña una argolla de diámetro similar a su dedo anular, estructura una litote figurativa de purista síntesis formal, pero al mismo tiempo contenedora metonímicamente de clandestinas connotaciones anímicas y vivenciales.



Anillo, 2002.

Sin embargo, ateniéndonos estrictamente a la dimensión expresiva en términos de estructura estética, la silenciosa presencia de esta argolla de tamaño natural e instalada sobre un hilo metálico para su exhibición, configura una expresión que por su economía de recursos termina finalmente instaurándose en términos ambiguos como una hiperbólica alteridad, ya que desplaza la mirada del observador de su propio y condicionado ámbito relacionado con la visualidad del diminuto y reconocido objeto en su condición simbólica y cotidiana, como de las características orgánicas y metonímicas de la propia proposición como obra de arte.

En alguna medida este pequeño objeto, nos recuerda el *grado cero* de las obras de Marcel Broodthaes, en el sentido de que su eficacia como objeto artístico no reside en su significado ni en su apariencia convencional de argolla, sino en su capacidad muda de desplazar dichas convenciones y obligar al observador a

²⁵¹ Referencia de Cristóbal Zapata en Catálogo *Los Novísimos*, s/p.

reestructurar su significado; tal como expone Moraza cuando al referirse al arte contemporáneo nos dice que su originalidad proviene del (...) *hecho de que la obra se hace consciente de sí misma. (y decimos la obra, no el artista). Se hace consciente de su propia finitud, en una suerte de expresión del paraíso de la inconsciencia (de la continuidad, del ambiente), consciente de su diferencia*²⁵². Dilema de la propia forma objetual que se transforma y sobrepasa tanto el cuerpo interpretado metonímicamente, como el objeto-cuerpo metafórico de la expresión.

Slip para Caridad, slip para Gabriela y slip para Juana (2003).

Con un similar ejercicio de recopilación, de existencialidades corpóreas y de connotaciones *voyeur*, la artista realizará *Slip para Caridad, slip para Gabriela y slip para Juana*; una formulación con características antonomásticas, donde elabora tres prendas íntimas, dedicadas respectivamente a cada una de sus compañeras —artistas y amigas— de la exposición *Café Siete* (2003)²⁵³: Caridad Ochoa, Gabriela Andrade y Juana Córdova. Méndez ahora nos expone tres bragas dispuestas directamente sobre el muro, confeccionadas con diferentes materiales: la primera uniendo los hilos de cabello con agujones, directamente sobre el muro, la siguiente elaborada con cabellos tejidos a crochet y la tercera realizada con papel artesanal. Muestran al espectador su propia e íntima concepción de la personalidad de sus amigas, traducida metonímicamente en el material y la confección de la singular lencería.

Al analizar estas dos últimas propuestas, en lo concerniente al proceso previo a la confección y exhibición de sus formulaciones objetuales, es decir, el necesario ejercicio indagatorio que ha tenido que realizar Méndez para estructurar la idea y conseguir el material orgánico, alusivo y metonímico, se puede establecer una relación con las indagaciones y exposiciones íntimas de las series fotográficas de Sophie Calle.

²⁵² Moraza, Juan Luis: *Seis sexos de la diferencia. Estructuras y límites, realidad y demonismo*, Diputación Foral de Guipuzkoa, Denostia: Arteleku, 1990, p. 25.

²⁵³ Exposición organizada por el artista Patricio Palomeque en Cuenca.

Por el contrario, al pensar estas obras desde el plano de su percepción; ambas emergen de forma casi confrontativa: la primera, *Anillo* contenedora de un hermético mutismo obliga al observador a desplazar la mirada más allá de su forma y estructura, como ya hemos mencionado antes y en cambio la segunda *Slip para Caridad, slip para Gabriela y slip para Juana*, retiene y potencia la mirada voyeur en el propio objeto expuesto. *Nuestra percepción del cuerpo ajeno* —dice Salabert—, *en especial cuando tiene un componente erótico, es fragmentaria, por zonas de interés*²⁵⁴.



Slip para Caridad, slip para Gabriela y slip para Juana, 2003.

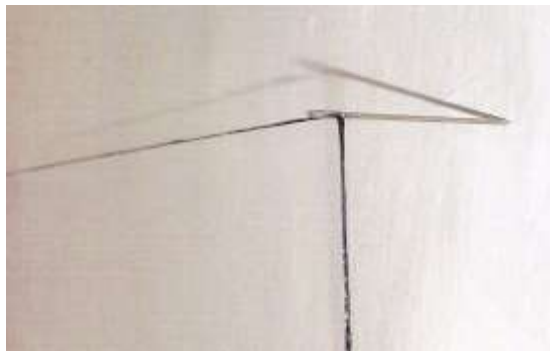
Pero Méndez elabora esta íntima y sugerente indumentaria, sin posturas críticas y sin tragedia, sin involucrar en ella un exacerbado erotismo, sino más bien simplemente recrea una personal síntesis de simbolismos y antonomasias conectadas a la personalidad de sus amigas; al distanciarse completamente de las elaboraciones radicalmente más drásticas en su connotación, como son las indumentarias orgánicas formuladas por artistas como Maribel Doménech o Atsuko Tanaka.

Línea (2002).

Línea es otra de sus creaciones de minimalista síntesis formal, expresada paradójicamente en una sola línea de cabello, de 3600 m de longitud, que recorre

²⁵⁴ *Ibidem*, 2003, p.279.

de un lado a otro los muros, umbrales y dinteles de cinco salas de exposición de la Casa de la Cultura de Cuenca. Adherida al muro mediante simples agujones que la fijan desde los vértices de cada ángulo recto, esta línea orgánica dibuja silenciosamente el ininterrumpido recorrido arquitectónico que realiza de habitación en habitación, hasta volver al punto inicial.



Línea, 2002.

Con esta tenue y minimalista forma de intervenir el espacio arquitectónico, Méndez nos expone ahora, una evidente contención de la representatividad con una radical elipsis de recursos expresivos y donde la silenciosa extensión que abarca el hilo se manifiesta a modo de un hiperbólico mutismo. Nos comenta la artista: *cuando la gente entraba a las salas, preguntaba ¿dónde está la exposición?*²⁵⁵ Desde esta interrogación, Méndez nos deriva a una de sus elaboraciones más interesantes, ya que con extrema sutileza y una máxima elipsis expresiva dirige al espectador hacia los propios condicionamientos y códigos en torno a los conceptos conectados a la experiencia estética, la expresión y la representación, coincidiendo en esto con la anterior propuesta *Anillo* (2002).

²⁵⁵ *Ibidem*, 23/04/2007.

Sin título (2005).

Para la VIII Bienal internacional de pintura de Cuenca (2005), formula su obra *Sin título*, una propuesta en la que envuelve con cabello humano cinco escaleras, de 450 x 50 x 8 cm, como construcción metafórica de los interminables peldaños que configuran el subjetivo y obsesivo universo de esta artista. *Soy habitante* —expone Méndez— *de un cuerpo que limita lo terrenal con lo celestial, el mundo visible con el invisible, lo alto con lo bajo, lo carnal con lo espiritual*²⁵⁶. Una reflexión que es secundada por las características del cabello que utiliza como inerte materia orgánica, pero al mismo tiempo componente perpetuo y perdurable de la expresión corpórea de quien proviene, transfigurándose en metonimia orgánica y existencial, conjugando simbólica y simultáneamente lo efímero y lo eterno, lo terrenal y lo existencial.

Tubo (2006).

Posteriormente, con una técnica comparable a la usada en los tejidos a ganchillo y bordados domésticos utilizando el propio cabello como si fuera hilo, Méndez realizará *Tubo* y tal como lo enuncia el título construye un tubo, tejido a crochet —aplanado debido al efecto de la gravedad sobre la urdimbre de cabello colgado en el muro—, de alrededor de 7 cm de diámetro y de 21 m de longitud. La artista pacientemente ha anudado uno a uno el cabello, ovillándolo para posteriormente tejerlo. Una obra que ha sido expuesta en Chile y Argentina, entre otros países del continente americano formando parte de la exposición itinerante *Neologismo* (2006-2009) organizada por los artistas chilenos Hugo Bravo y Claudia Kemper.

Con la instalación de este tubo, nos exhibe un estilizado puente colgante, *metáfora* —como expone Zapata—, *del secreto lazo umbilical* con el que la artista, tal vez inconscientemente intenta saldar su propio e intrínseco vacío derivado de la temprana muerte de su madre. *De un punto a otro del espacio plástico o museográfico* —continúa este poeta, conciudadano y amigo de la artista— *lo que Méndez hará con frecuencia es urdir (bajo el disfraz metafórico de escaleras,*

²⁵⁶ Documentación enviada por la artista vía e-mail. 02/02/2008.

constelaciones, números telefónicos, ovillos líneas, tubos y letras de pelos) un nuevo, secreto lazo umbilical, tender puentes que le permitan suturar simbólicamente ese vacío, esa carencia; sostener, en definitiva un vínculo y diálogo imaginarios con el fantasma de la madre. Pero se trata siempre de un viaje de ida y vuelta, hacia atrás y hacia adelante: en su obra todo retorno al espectro fundante, cada reterritorialización importa también una desterritorialización, la liberación de ese espectro. Como Ariadna, Méndez confecciona un hilo para transitar y escapar de su propio laberinto²⁵⁷.



Sin título, 2005.



Tubo, 2006.

Una liberación que se hace evidente, en esa tendencia de conjugación y reconfiguración de lo efímero y lo eterno que proyectan sus obras. Méndez en lugar de trasladarnos a la tortuosidad irracional del crudo desmembramiento y de la fragmentación a la que suelen conducirnos las creaciones carmáticas, también generalmente inclusivas de materiales orgánicos de artistas como Magdalena Abakanowicz, Kiki Smith, o Louise Bourgeois, nos deriva más bien a una reconstrucción de la experiencia escindida, donde los fragmentos a modo de entrelazadas sinécdoques o metonimias, reconfiguran nuevos y estéticos universos

²⁵⁷ *Ibidem*, 2007, p.3.

como si fueran pulcras otredades existenciales, símbolos de reconstrucción de esa dimensión coyuntural y confluyente, del cuerpo físico con el ser-en-el-mundo.

Sin título (2006).

Esta obra, también denominada *Sin título*, corresponde a una serie aún en realización —a la fecha conclusiva de esta tesis—, proyectada como un hiperbólico conjunto aditivo de 1000 diseños de dibujos bordados con cabellos sobre pequeños óvalos de papel de arroz de alrededor de 2 cm de diámetro. A modo de eventuales y antojadizos bocetos, como si fueran el resultado de una cotidiana labor de croquis no planificados. Sintéticos diseños que perfilan o interpretan delicadas e íntimas formas sugestivamente corporales a modo de silenciosas figuras orgánicas que reinventan con sutileza el cuerpo, desde su denotación estructural y desde la connotación experiencial.



Sin título, 2006.

La acumulativa reiteración de estos disímiles y diminutos óvalos nos evidencian una vez más la irrefrenable obsesión que secunda la actividad creativa de esta artista: una alucinante fascinación por la urdimbre y la repetición que nos conduce al fenómeno sobre-reiterado de la experiencia cognitiva, el que más que metáfora del empirismo cotidiano, revela una obsesión por aprehender y fijar en cada gesto y acto de labor, en cada diminuta forma orgánica, ese nexo sensible y cognitivo que articula lo subjetivo de la existencialidad con la realidad vital de la corporeidad.

Adobe (2006).

Ese año también realizará *Adobe*, un objeto a modo de volumen que en su contexto expositivo incluye el registro fotográfico de su ejecución. Exhibida en la exposición *Liquid* (2007) realizada en la casa de la cultura de Cuenca, la propuesta se fundamenta en la elaboración de un adoquín realizado con arcilla, agua y cabello, de 10 x 32 x 18 cm, que nos remite sinecdóquicamente al material con que están hechas las casas patrimoniales de la ciudad, pero que al tener incorporado el elemento orgánico —en este caso el cabello donado por el artista Juan Pablo Ordóñez—, nos traslada a un concepto de patrimonio como herencia orgánica constitutiva y compartida con la naturaleza y la comunidad, pero no sólo de carácter humano y existencial, sino a modo de una antonomasia *vossiana*. De acuerdo a esto, el rostro del artista presente en el primer plano de las fotografías en las que vemos como Méndez le corta el pelo, y lo integra a la masa de adobe, nos señala un sentido de prevalencia de la condición de artista como cualidad configuradora e inherente en la identidad cuencana.



Adobe, 2006.

Méndez también ha experimentado con restos de piel reseca y desprendida, así formula la obra *Sin título* (2004), diez pequeños discos —de alrededor de 5 cm de diámetro— que la artista expone en cajas de madera acristaladas y de manera individual, que logran una expresión figurativa de

minúsculos mundos, a modo de diminutos complejos celulares que impresionan en proceso de orogénesis; metáforas de la inevitable transmutación universal de los elementos orgánicos, connotando tanto hacia los infinitos procesos de conversión y metamorfosis de la materia y la energía, como a las dimensiones del mundo cósmico o existencial.

1000 poros (2005).

Estas «alteridades» expresivas, la artista también las ha trasladado al medio pictórico, exponiendo al observador propuestas neo-conceptuales que lo obligan a replantear algunas convenciones implícitas en la mirada, que tienen que ver con la tradicional y codificada función representativa de la pintura, como, por ejemplo, su díptico *1000 poros* expuesto en el *45º Salón de Julio* (2005) de Guayaquil.

En esta obra, de 140 x 320 cm, realizada en acrílico sobre lienzo, nos expone dos abstractos planos que representan una ficticia e hiperbolizada dermis, en la que vemos una casi imperceptible y sutil trama de poros obsesivamente enumerada. El lienzo se acompaña de un texto escrito con el que secunda y orienta la interpretación de la propuesta, y con el que en alguna medida nos introduce una vez más en esa particular condición obsesiva que fundamenta su producción.

En el escrito expone Méndez:

El siguiente testimonio de Bruno, personaje imaginario, dio génesis a esta obra:

“Desde niño, para entender mi mundo, pasaba las horas contando todo lo que fuera contable; clavos del entablado, ladridos de perros, mujeres con la cartera a la derecha o a la izquierda, etc., y anotaba la cuenta diaria en la pared del cuarto. Esta obsesión preocupó a mis padres, quienes no tardaron en llevarme de visita a los doctores. Me hicieron preguntas y preguntas. Tantas preguntas tontas e incontestables que preferí más bien callar. Callar y contar. Contar siempre, y silenciar al ruido de fuera. Y anotar todo en las paredes.

Hoy ya no soy niño, pero sigo contando, y sigo añorando mis cuentas. Cuando dejé la casa donde nací casi todo quedó cubierto con números. Los

domingos era costumbre de mamá pintar las paredes, lijar los muebles o restregar el piso, esfuerzos que a la postre resultaron inútiles, pues yo siempre le llevaba ventaja. Conté y anoté todo: las bocanadas de humo de papá, en la pared junto a la escalera; huecos de polillas, en la cortina de la ducha; todos los pasos que di en una semana, debajo de la mesa del comedor.



1000 poros, 2005.

Hace poco, sintiéndome algo aburrido de repetir cuentas que ya había hecho descubrí una veta fascinante; los poros de mi piel. Empecé a contar los de mi pulgar izquierdo, y a medida que progresaba, todo lo demás, cualquier otra cuenta, me supo insulsa y trivial. Al cabo de un día de conteo la pared junto a mi cama quedó cubierta. Cinco días después el piso, los muros y el tumbado de esta pequeña pieza ya no dieron abasto. Los poros del antebrazo desbordaron hacia el corredor de afuera, y aunque los vecinos ya han dado señas de inquietarse no pienso detenerme. No podría. No ahora, que apenas voy llegando al hombro. Y si todas las paredes del condominio no son suficientes, pues hay bastante lugar afuera²⁵⁸.

Esta minimalista formulación conceptual puede interpretarse tanto, como una reflexión en torno a la contención de la infinitud en nuestra propia

²⁵⁸ Catálogo *Salón de Julio 2005*, Museo Municipal de Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil, Guayaquil, 2005, p.40.

corporeidad y las inherentes restricciones a las que esto nos conlleva o bien, —considerando esa cierta expresión maniaca del relato—, hacia una indagación sobre las obsesiones implícitas en la psique humana, generalmente solapadas y aparentemente neutralizadas o reprimidas, por la contenedora barrera en la que en alguna medida se transforma nuestra superficie corporal, no sólo para protegernos de lo exterior sino también de nuestro propio mundo interior.

Sin título (2004).

Otra obra con la que obtuvo el 2º premio en el *44º Salón de Julio* 2004 es *Sin título*, es un *patchwork* de 238 impresiones públicas, plasmadas directamente con tinta china sobre pequeños trozos de tela blanca, que la artista posteriormente unió. Formula un sugerente plano, de 300 x 429 cm, en el que nos exhibe una reiterada cuadrícula dibujada por la unión de los múltiples recortes de telas figurativas de diferentes impresiones obtenidas mediante la colaboración de sus amistades más próximas. Configura de este modo un peculiar conjunto de versátiles y sutiles improntas corporales que nos recuerdan las antropometrías de Yves Klein, al conducirnos finalmente a proteiformes asociaciones e íntimos sentidos que rebasan las posibles connotaciones eróticas o afectivas.

Con esta formulación, la artista se inscribe plenamente en la *deconstrucción*, elaborando una indicial *archiescritura derridiana*, cuya definición Patricio Peñalver transcribe como: *marca reiterable, o inscripción como condición de la significación, como posibilidad de lenguaje en general anterior a la distinción entre la palabra hablada y la escritura en sentido derivado o corriente*²⁵⁹.

De esta manera Méndez nos expone una metonímica sábana, expresivamente ambigua con la que nos sitúa una vez más con una estética y singularmente solapada mirada *voyeur*, no sólo frente a un registro compositivo de íntimas zonas corpóreas o de una urdimbre elaborada con simbólicas formas, indicios propios de las prendas interiores, sino también, frente a un subjetivo conjunto de abstracciones que se abren a otra dimensión.

²⁵⁹ *Ibidem*, 1999, p.16.



Sin título, 2004.

De este modo el plano expresivo se transforma en una trama, a modo de texto evocador de señales y sucesos íntimos y personales enunciados con estético eufemismo, que de manera inversa a las púdicas telas pintadas en el renacimiento con el fin de ocultar las —en ese entonces— obscenas expresiones genitales, aquí actúa contemporáneamente como lúdica composición sugerente de la enunciación representativa y metonímica de los mismos. Pero, sobre todo, deviene para el observador en un texto de huellas, que substraídas de su origen lo trasladan a un mundo subjetivo e incalculable.

Muestrario (2005).

Continuando con esta indagación vinculada a la impronta corporal, crea *Muestrario*, otro *patchwork*, resultado en ese caso de seis trozos de tela, 150 x 143 cm cada uno, adquiridos en diferentes tiendas de la ciudad escribiendo sobre estas el nombre con el que se conoce cada una en el mercado —*beckenbauer, podesuá, two way, verona, yoryu corrugado, y organza*—. El particular gesto maleable y quebradizo de la letra es resultado de una escritura que Méndez ha configurado mediante una irregular línea, obtenida a partir de la aditiva impronta dejada por

un molde de su propia vulva. Como si se tratase de un osado, pero al mismo tiempo íntimo gesto interpretativo, cuyo ademán queda traslapado en la ambigüedad del retórico enunciado lingüístico.

Indicios orgánicos, transformados en *archiescritura* y en plásticas impresiones que condensan maleablemente la lectura y el sentido connotativo de los términos impresos, configuran así un hiperbólico a la vez que ligero y dúctil plano expresivo, de 300 x 429 cm, donde la artista parece querer graficar con el signo más íntimo y revelador de la identidad femenina, la habitual subordinación de la mujer hacia las labores domésticas.



Mustrario, 2005.

De esta manera logra interpelar la asumida «retórica» convencional, férreamente arraigada, que tanto en lo individual como en lo social ha enlazado lo doméstico con lo femenino y lo femenino con lo genital²⁶⁰. Desde esta perspectiva, y desde su aparente doble sentido, esta obra configura una manifiesta formulación crítica de carácter feminista con la que señala los condicionamientos de la mujer y su supeditación al quehacer doméstico.

²⁶⁰ Problemática que se denota con mayor intensidad aún en las sociedades que están en vías de desarrollo.

Índex (2003).

Méndez también hace una incursión en el vídeo, al poner en evidencia, de igual modo, sus peculiares obsesiones con la materia orgánica. *Índex* es un vídeo de 00:12:00 de duración, donde la artista exhibe otra de sus proteicas anfibiologías en las que acostumbra a introducir al observador, ahora, con un registro narrativo a modo de *relatos de pequeños textos autobiográficos* [...] —citando sus palabras— *que hablan mucho de mí pero de manera trastocada*²⁶¹, en el que nos muestra una serie de secuencia a modo de metáforas existenciales que ponen de manifiesto el pretexto y fundamento de las motivaciones de su obra y de sus obsesiones, evidenciando el fundamental protagonismo expresivo de la materia orgánica.



Índex, 2003.

Nos dice Molinuevo: *La ventura no está en la aventura. En todo caso, la aventura está dentro, no está en lo exótico (fuera), sino en los desiertos interiores, y*

²⁶¹ *Ibidem*, 23/04/2007.

*exteriores ya localizados, a los que se va, se deposita la obra, y se abandona a su suerte*²⁶².

Con perspicacia Méndez, otorga el protagonismo a un primer plano ampliado, en el que vemos un ojo voyeur —su propio ojo—, éste se constituye en el elemento articulador de las íntimas y «orgánicas» secuencias que configuran la narración del vídeo, dando forma coherente a esa trama secuencial en la que los vestigios orgánicos se constituyen en intérpretes de un sensual, al tiempo que espectral, enunciado existencialista.

Piss batik (2008).

Se corresponde con una obra trabajada con orina y parafina, de 145 x 145 cm, seleccionada y expuesta en el *48ª Salón de Julio* (2008).

La artista aplica orina humana a un trozo de lienzo, sobre el que ha diseñado un dibujo con parafina y en el que la orina actúa como líquido orgánico revelador de dicho dibujo, permitiendo la visibilidad de un vistoso diseño de estética oriental; metaforizando de este modo el acto simbólico de la invocación o la acción exponencial de la corporalidad. Una propuesta que en cierto modo se vincula con la obra de carácter textil, en cuanto a forma, expresión y soporte, aunque aquí el dibujo aflora revelado y no tejido, coincidiendo sin embargo, con este en el trabajo manual y su vinculación con lo cotidiano.

El cuerpo que connota Méndez a través de *Piss batik* se distancia de la dimensión ontológicamente existencial, de sus propuestas anteriores, para devenir *máquina metabólica, que digiere, asimila y expulsa*, fluidos y sustancias terrenales en el aquí y en el ahora, cuerpo como experiencia física y vital, tal como describe Salabert: *la vida se asimila a la sangre y a la orina, al agua y a la leche, al espermatozoide, al sudor, la orina, y los excrementos*²⁶³. Pero también, la tela se convierte en sudario contenedor de esa experiencia física del cuerpo, del sudor y del relajo, del lugar íntimo que se hace público, como cuerpo resignificado en las múltiples

²⁶² *Ibidem*, 2003, p. 42.

²⁶³ *Ibidem*, 2003, p. 298.

asociaciones metonímicas y simbólicas a las que nos conducen estos materiales; como *huella derridiana: relación con un pasado que sustrae a la memoria en el «origen» del sentido, que interrumpe la economía de la presencia e introduce en la vida de los signos lo incalculable, lo exterior*²⁶⁴.



Piss batik, 2008.

En síntesis, las proposiciones Méndez intervienen como un lenguaje de vestigios orgánicos e indicios corpóreos que consiguen atrapar y exponer en un entreverado enunciado, no sólo la función experiencial, enlazada a las propias obsesiones, de aquella génesis corporal de donde han sido extraídos sino también de las tensiones subjetivas y ontológicas del sujeto en el mundo. Sus dibujos reducidos a formas esenciales, actúan como ascéticas y asépticas improntas orgánicas que interpretan los subjetivos síntomas de la corporeidad. La sutil ambigüedad que proyectan estas formulaciones, tanto en el plano expresivo como su contenido junto, a la maleabilidad de su factura, derivada de la inherente labor manual en la que la artista fundamenta su trabajo, conectan inevitablemente estas elaboraciones a un mundo redibujado de lo doméstico y lo femenino. Sumándose a ello una sibilina, sensual y preceptiva expresión, que logra cautivar al observador transportándolo a una peculiar mirada *voyeur* para luego derivarlo a

²⁶⁴ *Ibidem*, 1999, p. 17.

las propias y posibles asociaciones de lo objetivo y lo subjetivo, lo íntimo y lo público, la caducidad y la finitud.

Pero también, por otra parte, con sus singulares recursos compositivos Méndez logra interrogar drásticamente y en ocasiones incomodando, los férreos códigos convencionales en torno a las nociones de arte y obra de arte, férreamente instituidos en el medio local en el que esta artista despliega su trabajo.

Juan Pablo Ordóñez (Cuenca, 1975)

La obra de este artista egresado de la Facultad de Artes de Cuenca en 1997, pero sin embargo, recién licenciado, por motivos circunstanciales, en el año 2002, se caracteriza por una formulación contemporánea que emerge a través de una experimentación que en términos de estructura y contenido, se interrelaciona directamente con el contexto local del artista, pudiendo observarse en ella lineamientos paralelos con los que indaga por una parte, en críticas interrogaciones conectadas a los mecanismos represivos de las instancias del poder, y por otra, en aquellos aspectos anodinos e intrínsecos a los espacios públicos, e interrelacionados con las referencias y contenidos derivados del cruce temporal e histórico que contienen estos lugares. Una búsqueda vinculada al deseo de connotar conceptos esenciales relacionados a las especificidades tanto, de la memoria histórica y cultural de un determinado lugar como a la cotidianidad de sus habitantes.

Cuando aún era estudiante, Ordóñez obtiene una Mención de Honor en el Primer Salón de la Joven Pintura Cuencana (1996), y posteriormente el Primer premio en el Salón de Arte Objeto (1998), con *Ajedrez* (1998), este último un objeto de dimensiones variables realizado en hierro y papel maché, estructurado como una cama de hierro simultáneamente puede transformarse en tablero de ajedrez, *me interesaba —nos dice Ordóñez— la combinación de los opuestos, el hierro con el papel, el blanco con el negro, connotando el estratégico juego que se produce bajo las sábanas*²⁶⁵.

En los dos años siguientes, desarrolla una propuesta irónicamente crítica a los medios legitimadores y de divulgación de la actividad artística cuencana, llamada en conjunto *Trilogía de la Mentira* (1999-2000) y formulada en tres momentos: primero, se inicia con una Performance que eufemísticamente denomina *Octavo mandamiento*, desarrollada en una calle de Cuenca, nombrada de igual manera; una segunda etapa formulada como una instalación realizada en el Salón de la Casa de la Cultura, denominada *Elementos Rumiantes* (1999); y una tercera fase, en la que formula una muestra pictórica denominada *Síntomas* (2000), en la casa de la galerías en Cuenca.

²⁶⁵ Documento enviado por el artista vía e-mail. 13/12/2007.

Ese mismo año realizará también, *Honorable y otras atrocidades* (1999), correspondiente con una instalación en la que pone a la venta reproducciones xilográficas de «hombre sin rostros», mediante las cuales, a través de una figura de antonomasia —al colorear el fondo de las cartulinas con similar color al de cada partido gubernamental— realiza una alusión a los diputados del gobierno ecuatoriano. La idea expone el artista, era «vender a cómodos precios la consciencia» de estos personajes; estas reproducciones sin rostro, se ofrecían al público por una modelo contratada para la ocasión, parodiando también, de este modo, las retóricas publicitarias promovidas desde la instancia gubernamental. De igual forma, se imprimieron fundas con símbolos patrios en las que se leía la frase “gracias por su compra”. Pero la parte sardónicamente medular de esta instalación y correspondiente propuesta performativa, fue el trámite de la patente otorgado los días anteriores a la presentación del evento por el entonces Ministerio de Industrialización y Pesca, manifestando así, con irónica evidencia, lo vacíos de esta instancia de poder configurada desde la administración gubernamental del país.

Posteriormente, trabajará en la construcción de un calendario en Bryan Park denominado *Calendario Universal* (2001), con ayuda de un arquitecto y un cineasta, para conmemorar la fiesta del Inti Raymi en Nueva York. Para lo cual fue necesario calcular la inclinación y la orientación que tendría el poste, que configuraría el puntero eje del calendario solar en Manhattan. Un trabajo que se conecta por la intervención de la luz solar, como elemento sustentador del proyecto, con su obra posterior *Grafías* (2007), ganadora de la IX Bienal de Cuenca, como veremos más adelante. Nos dice el artista, *en Calendario Universal la idea principal era que la luz del sol marcara exactamente el medio día para dar inicio a una serie de rituales previstos para celebrar la fiesta del Sol (Inti Raymi), tradicional de las culturas andinas*²⁶⁶.

En alguna medida la dimensión expresiva de la actividad de este artista, se ha ido configurando mediante la confluencia de la acción performativa y de la intervención, de esas zonas de discurso e interrogantes conectados con el espacio público, de las que el arte contemporáneo se ha apropiado reiteradamente, se centran en la zona pública como medio, a la vez que propósito, de formulaciones y valiéndose de ese carácter *relacional* inherente dichos espacios.

²⁶⁶ Información enviada via e-mail por el artista. 13/12/2007.

Como vemos, este artista se identifica con una experimentación alterna a los cánones académicos, fundamentados en sus propios recursos e intuiciones y con la intención de distanciarse tanto del concepto de contemporaneidad estructurado, académica y mediáticamente —según el mismo nos expone— como de la acumulación de imágenes y teorías en las que se cimenta actualmente la reflexión artística: *trato de no contaminarme, de meter menos información en mi cabeza sobre el contexto mundial del arte e ir elaborando en lo que encuentro y en lo que descubro*²⁶⁷. Reconoce que le atrae sobretudo la pintura, el dibujo, la fotografía y el vídeoarte, en términos históricos y sociales, pero sin embargo, su peculiar búsqueda no correspondiente con las exigencias del escaso mercado ecuatoriano, unida a las problemáticas económicas en la que se desenvuelven los artistas en este país, le permite sólo desarrollar alrededor de una obra al año, es decir, cuando logra reunir un fondo económico que le proporciona la solvencia para poder dedicarse, en términos de tiempo, de manera exclusiva a un proyecto durante dos o tres meses.

Asepsia (2003).

Asepsia es una elaboración performativa con la que obtiene el Primer premio en IX Salón de la Fundación del Comercio de Quito (2003), en la cual Ordóñez desarrolla una acción paródica de las labores de asepsia realizada por personal especializado, situándose en lugares específicos, estigmatizados por alguna forma de violencia.

La realización del proyecto se divide en varias etapas: la primera implica la búsqueda y selección del lugar, elegido generalmente como ya hemos mencionado, por las particulares connotaciones prevalecientes en la memoria colectiva de la ciudadanía, potenciando de este modo la relación intertextual y contextual con el público, en un intento de establecer una relación transversal entre los habitantes del lugar y la obra. Por ejemplo, cuando llevó a cabo esta acción en la I Bienal de Performance *Deformes X-XI* (2006) en Santiago de Chile, Ordóñez eligió un perímetro de la Avenida Quinta Normal, colindante con el río *Mapocho* y cercano al Museo de Arte Contemporáneo, lugar recordado por su

²⁶⁷ *Ibidem*, 24/04/2007.

vinculación con las torturas y personas desaparecidas durante la dictadura de Pinochet. De forma similar, cuando efectuó la acción en Quito, lo hizo en la Avenida 24 de Mayo, calle donde se desempeñaban las trabajadoras sexuales, desalojadas por el municipio al constituirse en una de las avenidas turísticas del centro de la ciudad.



Asepsia, 2003.

La segunda etapa —implícita en la propia acción performativa—, conlleva la demarcación del área específica a limpiar, delimitándola con cinto de papel y simulando una figura modular de variables dimensiones según las circunstancias de cada lugar: *he trabajado espacios de 2 x 2 cm* —nos dice Ordóñez— *hasta de 5 x 4 m*, cuya forma tiende a configurar un símil de una de las piezas con las que se componen los puzles.

La tercera es el progresivo y meticuloso proceso de asepsia de la zona delimitada, comenzando con productos de limpieza de uso cotidiano para finalizar con limpiadores químicos de utilidad quirúrgica, los que deja actuar 15 minutos para asegurar la completa esterilización del espacio. Acción que el artista realiza vestido de pies a cabeza con una apropiada indumentaria aislante.

La cuarta etapa se vincula con el registro de la acción y la toma fotográfica de la zona intervenida, lo que se constituye posteriormente configurará la imagen expositiva de la acción. Finalmente, Ordóñez camina sobre el lugar, retornándole de esa forma su normal calidad de impureza.

Con esta acción, en la que se conjugan conceptos como el de no-vida y profilaxis, junto con los de exterminación y prevención, el artista deriva al observador a una noción de aseptización de un lugar como acción metáfora connotativa de «limpieza humana» —como la llevada a cabo por la dictadura en Chile—, o de «higienización social» —en el caso de las prostitutas de Quito—. Ejercicio que a través del transcurso histórico ha derivado en un fanatismo obsesivo, inherente al concepto de lo absoluto, o de totalidad, con los que sintonizan cabalmente instancias del poder. Tal como describe esta obra, el artista Hernán Pacurucu: *monumental paradigma de la ontología de la profilaxis*, donde la acción performativa se transforma finalmente en un cuestionamiento a las propias argumentaciones que fundamentan estas modélicas acciones preventivas. *Acciones de los rituales cotidianos de limpieza, llevados a un extremo en el que la búsqueda de perfección, acaba convirtiéndose en un espejo de verdades absolutas y estériles, heredadas de la modernidad*²⁶⁸; y cuya inutilidad e infructuosidad —en los connotados términos sociales— se refuerza en el acto final con que Ordóñez cierra la performance, al caminar sobre el lugar lo contamina y reintegra nuevamente a la vida.

Grafías (2007).

Sin embargo, con su obra galardonada con el Primer Premio en la IX Bienal Internacional de Pintura de Cuenca (2007) el artista realiza un giro radical de su crítica, con una formulación con la que intenta resaltar anodinas visualizaciones procedentes del entorno cotidiano, sinonimias de aquellas elementales dimensiones, encubiertas y neutralizadas en transcurrir de las rutinas urbanas. Ordóñez lleva a cabo una intervención en el espacio público de carácter instalativo, en la cual se vale del natural proceso lumínico provocado por la luz solar, intencionadamente estético e involucrando para ello a los habitantes próximos al lugar, así obtiene como resultado una propuesta en la que se entrecruzan una diversidad de lecturas y connotaciones en torno a la memoria histórica local, la climatología, lo cotidiano y lo existencial. Con un plano expresivo sutilmente cambiante a través del año, por su dependencia solar, esta obra

²⁶⁸ Ordóñez, Juan Pablo y Pacurucu, Hernán: Díptico *Asepsia*, I Bienal de Performances *Deformes X-XI*, Santiago, s/p.

conjuga simultáneamente, de manera proteiforme, diferentes conceptos artísticos, como expone el propio Ordóñez: *hay una mezcla de nociones e ideas como pintura, dibujo, instalación, inserción en el espacio público, etc.; que yo personalmente no quiero definir, sino simplemente mencionarlo como un proceso que está ahí*²⁶⁹.

Con la aprobación de los vecinos colindantes en una manzana, el artista interviene dieciocho espacios, entre puertas y ventanas, de las doce casas que se alinean confrontando el muro oriental del Museo de las Conceptas —el edificio más antiguo del centro histórico de Cuenca, anteriormente habitado como monasterio por la congregación de las Conceptas y de donde deriva el nombre actual—. Ordóñez coloca espejos polarizados y cobre en algunos cristales con el fin de direccionar y maximizar la proyección lumínica del sol, creando de esta forma estéticas proyecciones sobre la pared de adobe blanco de la antigua construcción patrimonial; sitúa además, doce espejos cóncavos —uno por cada mes del año— que actúan según la posición del sol, provocando reflejos lineales a modo de dibujos sobre la luz proyectada en el muro. *Manchas de sol sobre las paredes a manera de jeroglíficos, signos que esperan ser descifrados y que condensan sobre un mismo lugar la historia y todas las historias de quienes posibilitan este singular encuentro*²⁷⁰. Como un peculiar calendario solar, sólo visible cuando el Sol lo permite y que generalmente alcanza su máxima expresión, por el grado de rotación de los espejos respecto al muro, de 16 a 17 horas, y con un rango predominante de visibilidad en los meses de Junio y Julio, periodo que concentra el mayor número de días soleados en Cuenca.

*La naturaleza —expone Molinuevo— es el espacio de un proceso artístico cuya finalidad es generar experiencias estéticas*²⁷¹.

De esta manera el artista recrea una neo-interpretación de los conceptos vinculados a la luz implícitos en el dibujo y la pintura, cuya representación no es más que la intensificación de una evidencia cotidiana —el juego de luces y sombras

²⁶⁹ *Ibidem*, 23/04/2007.

²⁷⁰ AA.V.V., “Artistas participantes”, Revista informativa sobre la IX Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Centro de documentación Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, 2007, p.11.

²⁷¹ *Ibidem*, 2003, p. 45.

en los muros—, que en la rutina diaria se torna imperceptible a los transeúntes del lugar. Se manifiesta al mismo tiempo como una interpretación cabal del pensamiento motor de este artista: *intento repensar esas cosas cotidianas que me encuentro al paso y luego en alguna medida invierto el proceso, primero elaboro la idea o el proyecto intentando no condicionarme por los conceptos artísticos, pero luego utilizo el término arte para ponerlo en escena*²⁷². De este modo Grafías le propone al ciudadano maravillarse nuevamente de lo simple y de lo efímero, desacelerar el ritmo de vida por unos instantes y reencontrarse con la esteticidad de esas proyecciones solares, para luego conectarse con las sugeribles abstracciones o los posibles significados connotables.



Grafías, 2007.

La obra se complementa con la proyección de un vídeo —en el interior del mismo Museo—, en el que observamos una secuencia de planos que nos conducen a la intimidad de aquellos hogares intervenidos, configurando un interesante registro de esos universos cotidianos que anónimamente han secundado — al permitir la intervención de sus viviendas— el desarrollo de esta sutil y sugerente visualidad. Con la integración del video el artista, confirma el origen existencialista de la propuesta y su carácter más próximo al concepto de proceso que de objeto. *Recurrir al film o al texto significa estar remitiendo constantemente a la génesis y no al hecho.* —reflexiona Molinuevo— *El viaje del autor y del espectador, trasunto de los viajes románticos, aparece así como algo fundamental para que tenga lugar el acontecimiento*²⁷³.

²⁷² *Ibidem*, 23/04/2007.

²⁷³ *Ibidem*, 2003, p.45



Grafías, 2007 (detalle).

Tanto *Asepsia* como *Grafías* son creaciones con las cuales el artista logra encaminarnos hacia una reflexión humanizada de los espacios habituales; introduce al espectador o al ciudadano común en su personal y peculiar indagación de lenguajes, formas o acciones significadoras. Lo que se traduce simultáneamente en una invitación a redescubrir los propios e individuales vínculos receptivos con éstos espacios urbanos; nos deriva a un reencuentro esencial y a una resignificación conectada plenamente con el presente, invitándonos al desafío de esa neutralidad implacable que engendra la rutina y el devenir cotidiano, conceptual y visualmente condicionado.

Desde esa perspectiva la obra de Ordóñez, interpreta en cierto modo las palabras de Augé, cuando este antropólogo nos dice: *El mundo del individuo está penetrado por el mundo de la imagen y ambos mundos penetran otros, como el mundo religioso o el mundo político. La heterogeneidad de los diversos mundos estriba en la distancia desigual que los separa respectivamente de una definición institucional y empírica*²⁷⁴. Como vemos, este artista establece su producción desde diferentes ópticas, abarcando la heterogeneidad implícita en estos mundos de los que habla Augé, reclama la atención del observador tanto con sutileza como con extrañamiento o provocación, lo traslada a través de la mirada a una

²⁷⁴ *Ibidem*, 1998, p. 146.

experiencia reflexiva que le lleve a reflexionar sobre la propia individualidad como dimensión manifiesta y constitutiva en la diversidad de estos «mundos» y a partir de ahí descubrir su franca interrelación con el contexto en el que se desenvuelve.

Bienal Internacional de Pintura de Cuenca

El planteamiento precursor de la Bienal, surge como iniciativa de un grupo de ciudadanos liderados por Eudoxia Estrella directora del entonces recién inaugurado Museo de Arte Moderno de Cuenca, con la intención de constituir dicho museo en un espacio que diera a conocer e interrelacionara la producción artística del resto de los países de América con la producción local; dado el carácter estratégico de este tipo de evento que logra generalmente suscitar el desvío y la atención de la mirada hacia una zona que precedentemente no ha tenido legitimación en el ámbito nacional y menos aún de forma internacional²⁷⁵.

La Bienal de Cuenca fue institucionalizada en términos gubernamentales en 1985 mediante un decreto presidencial, desarrollándose la primera a fines de 1987 y abocada específicamente a la pintura. Se constituye en un controvertido evento que pese a los problemas, polémicas y vaivenes inherentes a este tipo de sucesos expositivos, ha logrado mantenerse ampliando cada vez más sus propósitos y expectativas, al ser hasta ahora el único certamen de carácter internacional relacionado a las artes visuales que se efectúa en el país, y estableciéndose como menciona Kronfle, *en una importantísima parada en el itinerario bienalero continental, siendo São Paulo una reunión de carácter global y teniendo la Habana sesgos políticos que además convoca otras latitudes*²⁷⁶.

El principal impedimento que ha dificultado las dinámicas propias de este proyecto y con el que ha tenido que lidiar continuamente la organización de la Bienal, para superar los obsoletos condicionamientos con los que fue bautizada,

²⁷⁵ El mismo planteamiento promotor de un grupo de ciudadanos que con amplia visión, en Venecia a finales del siglo XIX, propulsaron la creación de la Bienal de Venecia: como una *iniciativa de una élite cultural* – expone Rosalía Torrent– *que advertía con claridad cuál podría ser la tarea de una ciudad tan rica de pasado pero no adecuada, por su conformación, para el desarrollo industrial que iba transformando otros centros italianos* (Torrent, Rosalía: *España en la Bienal de Venecia 1895-1997*, Colección Universitaria, Diputación de Castellón, Castellón, 1997, p. 13).

Con similar estrategia de proyección y visibilidad han surgido la mayoría de estos eventos, cuyo desarrollo ha estado secundado por las características propias de cada contexto: la Bienal de la Habana en Cuba; la de São Paulo o el Mercosur en Brasil, la de Dakar en Sudáfrica, o la de Shangai en Oriente, entre muchas otras. Vemos así, cómo el arte se transforma en un recurso legitimador, tanto en términos políticos y económicos como sociales y geográficos.

²⁷⁶ Kronfle, Rodolfo: “VII Bienal de Cuenca: Diario de un Jurado nativo, las trampas de inédito”. *Documentarte 3*, Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2005, p. 139.

es su dependencia política y financiera de una estructura endogámica, sostenedora de un pensamiento tradicionalista, configurada en el organismo que conforma el denominado Comité de la Bienal y prácticamente no modificado desde sus inicios. Dicho Comité está constituido por representantes de diferentes instancias gubernamentales como el presidente de la Casa de la Cultura, la directora del Museo de Arte Moderno, el director del Departamento de Cultura del Municipio, un representante de los concejales del consejo Cantonal de la ciudad y un representante del Ministerio de Educación y Cultura.

Las polémicas generadas desde un inicio relacionadas con su cerrada convocatoria en torno a la pintura, se recomienda su apertura a los diferentes soportes que conforman el arte contemporáneo, no han sido aún del todo resueltas a pesar de la inflexión lograda gracias a una férrea, a la vez, que diplomática gestión de algunos integrantes y organizadores del evento; se aprueba sin embargo, —tímidamente en la VII Bienal (2001)— y ya de modo concluyente en la VIII Bienal (2004) su apertura indiscutible a los otros medios o expresiones artísticas contemporáneas. Aún así, en cumplimiento a los estatutos de origen, el evento continúa denominándose Bienal de pintura.

Como en todos los eventos de esta magnitud, son variadas las aristas no previstas ni resueltas totalmente desde el inicio pero que sin embargo, lentamente se han ido superando en el transcurso de un —citando un término de Álvarez— *doloroso* proceso de maduración que ha sobrellevado este Certamen. Como plantea también René Cardoso, presidente de la IX Bienal, y coordinador casi de la totalidad de los eventos que ha tenido esta Bienal: *La Bienal debe ir moldeando sus estructuras conceptuales, sus estructuras administrativas y sus estructuras técnicas, con la misma periodicidad y al mismo ritmo que sus eventos*²⁷⁷.

Es necesario considerar el reto que ha significado para esta pequeña ciudad andina, mantener y mejorar las características de este certamen, superando carencias museográficas, curatoriales y de infraestructura, con la añadida problemática de financiación, así como también los vacíos técnicos y teóricos, teniendo en cuenta que ni siquiera el propio Museo de Arte Moderno, había mantenido previamente una labor museológica o curatorial relacionada con exposiciones internacionales.

²⁷⁷ Entrevista realizada a René Cardoso 20/04/2007.

Se han ido adecuando como espacios expositivos antiguas construcciones arquitectónicas de carácter histórico, las cuales generalmente no poseen la implementación ni la infraestructura que demanda la exhibición de los medios contemporáneos actuales, se suma a esto la falta de profesionales especializados en museología; lo que ha provocado más de una vez falencias museológicas, como por ejemplo, lo acontecido en la VIII Bienal (2005) con la curaduría del propio país realizada por Juan Carlos Rojas, Guadalupe Álvarez y Mónica Vorbeck, quienes plantearon un trabajo de equipo curatorial que interrelacionaba los tres principales centros artísticos —Cuenca, Guayaquil y Quito—, pero no pudieron impedir la lectura fraccionada del proyecto, al ser expuesta las obras en diferentes espacios arquitectónicos.

Se suman además, otro tipo de incongruencias como por ejemplo, las relacionadas al poderío que ejercen las instancias gubernamentales sobre los históricos espacios arquitectónicos según lo acontecido en la IX Bienal (2007), donde a dos días previos de la inauguración, la directora del departamento de cultura municipal, privó de sus respectivos espacios expositivos —ya designados con anterioridad por la organización— a Mariano Molina, artista argentino seleccionado en la convocatoria y a Janneth Méndez, quien participaba con un proyecto dentro de las exposiciones paralelas; aludiéndose a la “agresión irrespetuosa de la arquitectura histórica de parte de los artistas”. De manera similar se le denegó al ecuatoriano Santiago Reyes, también, participante de un evento paralelo, la posibilidad de exponer su obra en el exterior de un espacio público, apoyándose en este caso dicha instancia gubernamental en “razones de orden moral”. La obra de Reyes consistía en una valla publicitaria en la que se ve —en un ampliado soporte fotográfico— a dos hombres que duermen plácidamente en una misma cama, uno de los cuales es el propio artista.

La obra participante de Mariano Molina consistía en un mural bidimensional y figurativo de carácter realista, elaborado a partir de fotografías, las cuales el artista modifica y proyecta sobre el muro para posteriormente pintarlas; en este caso, en la pared exterior de uno de los edificios históricos de la ciudad que la organización de la Bienal le había designado. Al día siguiente de haber elaborado el artista su trabajo, drásticamente y sin consultar ni a la organización, ni al propio Molina, el municipio hizo pintar totalmente de blanco el muro destruyendo la pintura realizada. La organización de la Bienal, por su parte, no pudo oponerse a este acostumbrado ejercicio de poder por parte de la

instancia gubernamental, y no tuvo más que disculparse ante el artista, concediéndole otro espacio le solicitó volviera a rehacer su obra.

La obra de Janneth Méndez consistía en una intervención minimalista del medio arquitectónico, en la cual con sus habituales hilos de vinilos recubiertos de cabello, trazaba un perfil figurativo, similar a la geometría dibujada por la estructura arquitectónica de las puertas y ventanas del edificio que le había sido designado, y sujetando el hilo a la pared mediante agujones colocados en los vértices de la figura diseñada, de manera similar que su propuesta anterior —mencionada anteriormente en su sección correspondiente, *Línea* (2002)—. Méndez finalmente optó por abandonar su trabajo —ya iniciado días antes— y no participar en el evento.

En lo referente a la obra de Santiago Reyes, la organización de la Bienal se vio obligada a ofrecerle un espacio en un patio interior del Museo de las Conceptas. Este artista realiza un interesante trabajo relacionado a los condicionamientos y actitudes del ser humano en interrelación con su contexto. En este caso, se autorretrata con su pareja en una habitual actitud de reposo, como enunciación de la naturalidad cotidiana que conlleva la homosexualidad. Reyes intenta conducir al espectador hacia una reflexión no discriminatoria de la condición homosexual, que como es de suponer, es aún férreamente estigmatizada tanto en Ecuador como en gran parte del continente.

Debemos señalar, sin embargo, que los vacíos museográficos están intentando subsanarse mediante convenios que la comisión organizadora de la Bienal ha logrado gestionar con diversos museos y curadores de los países vecinos. Es así como en la última Bienal (2007) colaboraron en la organización del montaje José Fernández Portal y José Noceda, dos especialistas del equipo museográfico del Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam de la Habana, además de Nathan Brujis, artista y curador residente en Nueva York²⁷⁸.

²⁷⁸ Aprovechando el transcurso de la IX Bienal (2007), se suscribieron varios convenios de cooperación e intercambio técnico, académico, de exposiciones, y publicaciones con: el Museo Nacional de Artes Visuales de Arte Moderno de Uruguay, el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, el Museo de Arte Moderno de Guatemala, el Museo de Bellas Artes de Caracas, la Bienal de Artes Visuales Fundación Ortiz Gurdíán de Nicaragua y el ya mencionado, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam.

El mayor y agotador esfuerzo reside, como menciona el propio director de certamen, en las gestiones vinculadas a los trámites y permisos dependientes de la administración municipal quienes generalmente tienden a actuar ejerciendo burocráticamente el poder. Por esta razón se está proyectando para un futuro la construcción de un pabellón exclusivo para las artes contemporáneas. Sin embargo y a pesar de todas las problemáticas, para la IX Bienal se contó con un total de 15 espacios expositivos, considerando los lugares propios de la Bienal y los de las exposiciones paralelas, facilitándose en algunos casos a solicitud de los artistas, espacios públicos exteriores²⁷⁹.

Otra de las ambigüedades aún no definida por este certamen es la discrepancia en torno al reglamento convocante entre los artistas extranjeros y los nacionales: a éstos últimos se les exige la presentación de una obra inédita ateniéndose estrictamente a las normas que promulgan las bases y en cambio, a muchos artistas extranjeros se les deja participar con obras elaboradas previamente e incluso expuestas años antes. La mayoría de las muestras son curadas en los propios países, ya que los problemas económicos hacen imposible la curaduría directa *in situ*, sin embargo, en algunos casos ocasionales han sido seleccionadas a través de los *dossiers* que los propios artistas envían.

Las singulares características de este certamen, tan distante de los mega eventos del espectáculo en los que se han constituido algunas de las reconocidas Bienales, puede llegar a conformar sin embargo, su mayor fortaleza —como menciona René Cardoso— sobre todo si continúa reforzando el carácter de institución cultural y educativa que poco a poco, ha ido adquiriendo como respuesta a un compromiso de trascendencia hacia el público que la misma institución se ha propuesto.

Conforme a este pensamiento, se han instaurado dos directrices de divulgación: por una parte, la creación de un centro de documentación abierto todo el año que cumple tanto una función educativa como publicitaria, ubicado en la misma sede donde la organización de la Bienal mantiene sus oficinas, el que es

²⁷⁹ Éstos espacios lo conformaron: el Museo de Arte Moderno, Museo Historia de la Medicina, Museo Banco Central, Museo de las Conceptas, Museo de los Metales, Galería de la Municipalidad, Galería Paredes, Salón del pueblo Casa de la Cultura, Casa de los Arcos, Quinta Bolívar, Catedral Vieja, Instituto Arte Contemporáneo, Alianza Francesa, Corte Superior de Justicia y Centro de Alto Rendimiento - Complejo Deportivo de Totoracochoa.

asequibles a todo público. En segundo lugar, la edición de una producción editorial específica para el certamen que consta de la revista *Documentarte*, dedicada al público especializado donde se exponen las reflexiones y espacios teóricos paralelos a cada evento, también la revista *BienalArte* dedicada al público en general de publicación trimestral²⁸⁰ y, del mismo modo la creación de un cuaderno didáctico de la Bienal dedicado a niños y escolares, además de la edición del catálogo propiamente tal.

En cuanto a la propuesta conceptual de esta IX edición de la Bienal y tema central de la convocatoria, se formuló en torno a las nociones de los *cronotopos* y sus formas de expresión en la ciudad. El concepto *cronotopo* está vinculado a la idea de lugar portador de dimensiones existenciales y temporales, producto de esa propensión cultural que tenemos los humanos de cimentar espacios o lugares cotidianos que condensan especiales contenidos significativos para nuestra existencia, dotándolos de un particular simbolismo. Espacios que adquieren una jerarquía, según las características socioculturales de los individuos que habitan una determinada urbe y que de alguna manera, motivan o provocan esas diferentes percepciones que tenemos de una ciudad a otra, tanto en el plano material como subjetivo. De este modo, los habitantes hacen suya al tiempo que dotan de sentido a la ciudad. El *cronotopo* es entonces un constructo cultural e imaginario, a la vez que suceso o elemento real, palpable, simbólico, significante y necesario, individual o colectivo.

En la actualidad, las ciudades de cualquier latitud se ven forzadas a ser contemporáneas, globalizadas e ineludiblemente vinculadas, a los nuevos modelos de desarrollo de las comunicaciones y de la economía internacional. Ciudades donde el consumo y la imagen van desplazando poco a poco los tradicionales y propios espacios de carácter antropográfico, se instauran nuevas y homogeneizadas formas de vivencia, tanto de los acontecimientos históricos culturales como de las propias interacciones sociales entre los individuos.

Aún cuando Cuenca mantiene muchas de las características propias de una ciudad andina, se aprecia cómo paulatinamente la invasión tecnológica y el mercado internacional se han ido introduciendo en las formas de vida de sus

²⁸⁰ En el último certamen (2007) *BienalArte* nº5 actuó como un pre-catálogo asequible a todo público; ya que el catálogo no se publica hasta después de la premiación.

habitantes, de la misma manera como acontece en el resto de las ciudades del centro y sur de América. Siendo éste uno de los fundamentos en los que se basó el certamen para convocar a los artistas en torno a los conceptos de *Espacios, tiempos, identitarios*; como una necesidad de reflexionar sobre aquellos lugares de la cotidianidad que interactúan y expresan de manera medular, esos intersticios que afloran y se constituyen, escapando a la arrolladora lógica posmoderna y capitalista. Como expone Diego Jaramillo, director curatorial de este IX evento: *mirar nuestro devenir histórico espacio-temporal para gestar nuevos sentidos de lo urbano, que no sólo se construyen sobre la lógica de la homogenización de la sociedad y la cultura, bajo los modelos de vida occidental, sino evidenciar la otra cara de la globalización: la localización*²⁸¹.

En relación a la premiación, como ha venido aconteciendo en los últimos eventos, se distribuye en tres premios de igual valor calificativo, se otorgan dos a la técnica pictórica y uno a los otros soportes contemporáneos. También se entregan dos Menciones de Honor y un premio denominado *París*, que concede la alianza francesa²⁸².

Sin embargo, el jurado integrado en esta IX edición por Marysol Nieves de Puerto Rico, María Fernanda Cartagena de Ecuador y Bill Kelly de Estados Unidos, decidieron ampliar el sentido conceptual de los premios vinculados a la pintura, se concedieron a dos obras de carácter instalativo, una de ellas, la intervención *Grafías* de Juan Pablo Ordóñez —de la que ya hemos hablado y en la cual el artista expone una visión contemporánea de *cronotopos* significados por la intervención lumínica de la luz solar en nuestra cotidianidad, derivando a imaginarios del mundo andino—, el otro, otorgado al proyecto *Narraciones de elementos casuales* (2007) del artista colombiano Mateo López —formulando una propuesta de *cronotopos* contemporáneos vinculados a los no-lugares y que desarrollaremos más adelante—.

La polémica que provocó dicha decisión al ser otorgados los premios concernientes a la pintura a dos obras formuladas como instalación, no cuestionaba el valor de las obras premiadas, sino el hecho de que no se respetarán

²⁸¹ "IX Bienal de Cuenca, 2007". www.bienaldecuenca.org 30/11/2007.

²⁸² Hasta la VI edición del certamen, éstos premios se jerarquizaban en 1º, 2º y 3º; a partir de la VII Bienal (2001), se les igualó en categoría, con un valor de USD.20.000 cada uno.

las bases de premiación; aludiendo los que estaban en desacuerdo con dicha decisión, que en caso de que ninguna de las obras pictóricas presentadas cumpliera los requisitos necesarios para la premiación dicho premio debiera dejarse desierto. Por su parte, el jurado justificó la premiación mediante la calidad de las obras, argumentando una dilatación del concepto de lo pictórico derivada de la relación que conllevaba la propuesta de Ordóñez con los aspectos del dibujo bidimensional sobre el plano, y de igual modo el dibujo y la pintura implícita en la labor manual de la obra de López.

Con esta y otras reiteradas polémicas que ha experimentado este evento se pone de manifiesto la necesidad de reformulación que una gran mayoría reclama, tanto en relación al título del certamen selectivamente pictórico como en lo concerniente a las bases de convocatoria y premiación, se postula una apertura definitiva hacia un arte contemporáneo sin distinciones entre lo pictórico y los otros medios.

Narraciones de elementos casuales (2007).

Narraciones de elementos casuales, obra como ya hemos mencionado galardonada con uno de los primeros premios, se configura como una instalación de dimensiones variables, donde López exhibe una minuciosa elaboración de objetos manufacturados manualmente por el propio artista y dispuestos azarosamente sobre una mesa, el suelo o la pared; algunos de similares dimensiones al modelo de origen como las cajetillas de cigarrillos, el vaso de Coca-Cola, la bolsa de la compra, etc. y otros, figurando formas arquitectónicas a escala a modo de maquetas. Dicho conjunto deriva hacia una lectura de elementos casuales, cosas y construcciones presenciales, mudas e inertes sin diálogo alguno entre ellos.

Con este proyecto que parodia el caos de los objetos del mundo consumista, como objetos sin alma, desplegados en los espacios de la cotidianidad, López nos deriva a esos elementos comunes que frecuentan nuestro propio entorno y que podemos encontrar en cualquier lugar de desechos o en cualquier armario de nuestra casa, nos expone símiles de esos *cronotopos* de no-lugares que abundan en la sobre-construida «naturaleza» que nos rodea.



Narraciones de elementos casuales, 2007.

Nos dice Augé: *la crisis de lo urbano remite a una crisis más general de las representaciones de la contemporaneidad [...] con lugar y no lugar designamos, recordémoslo, a la vez espacios reales y la relación que mantienen con esos espacios quienes los utilizan*²⁸³. Del mismo modo como han proliferado los espacios funcionales de tránsito y de consumo, ajenos a afectos y sin sentido de pertenencia —incluidas las construcciones históricas, devenidas en un eterno y alienado transitar de turistas—, se han multiplicado también los objetos, carentes, en términos sensibles o existencialistas, de sentido simbólico o significante,

La Construcción (2007).

El otro premio, de igual valor que los anteriores pero específico para las otras expresiones contemporáneas, se concedió a la obra denominada *La Construcción* del artista puertorriqueño Esteban Piedra. Una cuidadosa y minimalista instalación de carácter conceptual que además incorpora un vídeo y con la que el artista elabora una sutil propuesta vinculada a las problemáticas de los espacios cotidianos, se fundamenta en su propio hogar; como una reflexión de carácter existencialista conectada con los íntimos y simbólicos lugares que

²⁸³ *Ibidem*, 1998, p. 147.

configuran los *cronotopos* cotidianos que conforman nuestro hábitat, así como las conexiones a veces conflictivas, que surgen a partir de la necesaria rutina de mantención, orden y limpieza de la propia vivienda, en relación a los otros y trascendentales objetivos del ser humano. Lo que el propio Piedra define como *ciclos de construcción-deconstrucción*, donde el fracaso deviene causado por algún punto de quiebre entre el individuo y la estructura, en este caso, entre el sujeto y su hábitat. *El lugar* —reflexiona Augé— *simboliza la relación de cada uno de sus ocupantes consigo mismo, con los demás y con su historia común*²⁸⁴.



La Construcción, 2007 (detalle).

El artista nos expone un espacio intimista, con mínimos elementos residuales pulcramente ordenados, trozos de una vieja cañería, pelos, residuos de basura, etc., todos desechos que ha extraído de los recodos de su propia casa, estética y cuidadosamente colocados en láminas de metacrilato; junto a estos, un plano arquitectónico donde se señalan zonas problemáticas o de conflicto vinculadas a la cotidianidad, de similar modo, un dibujo de carácter conceptual, la silueta de un hombre, un texto, etc. Mientras, en una pequeña pantalla, vemos transcurrir un silencioso devenir de imágenes, rincones y superficies habitables, limpias o contaminadas, registradas también, de su particular entorno e intercaladas con dibujos alusivos a la narración del vídeo. De este modo, Piedra

²⁸⁴ *Ibidem*, 1998, p.147.

nos traslada a un íntimo enunciado de espacios identitario, con propiedades antonomásticas y una estructuración, tanto en términos de expresión como de contenido, totalmente antagónica a la concepción de lugar como superficie acumulativa de cosas desubstancializadas, a la que nos deriva Mateo López en la anterior obra descrita.

Con relación a las menciones, una se otorgó al proyecto *Movilizaciones* del colectivo La Limpia de Guayaquil —instalación que desarrollaremos en el apartado de *La Limpia* en el capítulo de Guayaquil— y la otra mención, se concedió a la obra *Triciclo Nómada* (2007) del artista Ismael Randal-Weeks de Perú.

Triciclo Nómada (2007)

Esta propuesta es una re-creación a modo de objeto-instalación realizada mediante la intervención de un triciclo, como los que aún acostumbran a usar los vendedores ambulantes en algunos sectores del continente americano, que el artista transforma en un pulcro y estético espacio ambulatorio, a modo de vivienda básica, portátil y auto-transportable, en la que se descubre, por un lado, un cepillo de dientes, un vaso y algunas cubetas, por otro, utensilios de cocina, en el interior un sofá-cama, etc.



Triciclo Nómada, 2007.

Una obra con la que Randal-Weeks intenta crear interrogantes en torno a la factibilidad de otros espacios que puedan actuar como hábitat, autónomamente sostenibles, al interior de las cada vez más violentas y claustrofóbicas ciudades. Es innegable que los triciclos del comercio ambulante, cada vez más ausentes en las grandes urbes, se configuran como cronotopos llenos de sentido y simbolismos, no sólo para el propio vendedor sino también para el entorno.

Proyecto Yuyana (2007)

El premio *París*, fue concedido a la obra denominada *Proyecto Yuyana*²⁸⁵, realizada por los artistas ecuatorianos María Teresa Ponce y Fabiano Kueva. Una propuesta de arte público que se centra en las problemáticas relacionadas con la emigración e integrada por dos obras: una instalación denominada *Residencia* y una proyección multimedia, pública e itinerante titulada *Trayectos*.

Residencia (2007).

Residencia se corresponde con un mural de baldosas, de aproximadamente 2 x 4 m, en el que vemos un sinóptico diseño del plano de Cuenca y sus alrededores, haciendo mención a los sectores donde se encuentran las deshabitadas residencias —algunas de ellas a medio construir—, de ecuatorianos que han emigrado a Norteamérica o a Europa y que desde el exterior envían dinero para su edificación.

La mayoría de estas urbanizaciones tienen un característico estilo *townhouse* residencial de los suburbios norteamericanos que ha sido exportado como símbolo de progreso y aún cuando mantienen cierta similitud con las edificaciones de otros centros urbanos de Quito o Guayaquil, el hecho de estar deshabitados y ser producto de la migración, les concede un grado de estigmatización por el resto de la ciudadanía. En el mural se pueden observar —impresas sobre las baldosas— algunas imágenes fotográficas de estas residencias. La obra se constituye así en una síntesis expresiva de ese nuevo y

²⁸⁵ *Yuyana* es una palabra quechua que significa pensar, recordar, opinar, presumir o suponer.

peculiar paisaje urbano, con características de una cierta *glocalidad* que se torna cada vez más común en el país, y con mayor predominancia en la provincia de Azuay²⁸⁶.

Con esta propuesta los artistas buscan interpelar sobre las problemáticas relacionadas con la emigración, como es el de construir un patrimonio en el país de origen y hasta qué punto esto se transforma en una finalidad inerte y sin sentido, no sólo porque estas propiedades están deshabitadas sino porque además la gran mayoría de estos emigrantes no retornan, estableciéndose de forma definitiva en el nuevo país de residencia. Residencias a medio construir, desmembradas e inertes que devienen en metáforas del gran sueño del retorno al lugar de origen, nunca cumplido.



Residencia, 2007.

Por otra parte y desde otra perspectiva, la denotación sectorial del mapa diseñado como sinonimia del plano turístico de la ciudad, situado en un muro del centro histórico de Cuenca, determinan específicamente estas nuevas zonas residenciales derivadas del fenómeno de migración, añade a esta obra una sardónica intención de integrarse como documento a dicho mural turístico. Se enfatiza de esta manera el componente político de esta irónica formulación,

²⁸⁶ *Glocalidades*, son en la jerga ecuatoriana aquellas producciones o acontecimientos en los que se perciben singulares expresiones híbridas, como resultado de una simbiosis entre lo global y lo local.

señalan la indiferencia de la instancia gubernamental, quienes parecen ignorar las problemáticas vinculadas a la masiva migración que acontece en este país; la que mayoritariamente se condensa en la provincia de Azuay, cuya capital es esta ciudad.

Trayectos (2007).

Trayectos, utiliza como soporte un vídeo en gran formato, el que es transportado en un camión en permanente transito, proyectando una emisión de vídeo-mensajes realizados por y con emigrantes ecuatorianos, residentes en Estados Unidos y España. Esta gran pantalla itinerante comienza su trayectoria en los barrios de mayor índice migratorio de Quito llegando a la ciudad de Cuenca para su participación en la Bial.



Trayectos, 2007.

La obra se establece por lo tanto, mediante la apropiación de un medio tecnológico de la comunicación y de un ejercicio que a diario realizan miles de ecuatorianos para comunicarse con sus familiares que se encuentran en el exterior, exponiendo su proyección de forma pública mientras recorre las ciudades

pertinentes. Se subraya ese evento comunicativo, producto de las tecnologías de comunicación global, que ya forma parte de la cotidianidad de un gran número de ciudadanos del país, una actividad –ahora– cotidiana, pero impensable hace unas décadas atrás, sobre todo en las zonas rurales.

Tal como exponen los propios artistas en la propuesta de su proyecto: el fenómeno migratorio desde el Ecuador hacia Estados Unidos y Europa en las últimas décadas de ha tornado en un *“tema de consumo diario”*. *Sus mecanismos de tiempo-espacio-discurso han rebasado tradiciones, nociones e instituciones. Ni el Estado, ni los medios masivos de comunicación, han sabido sintonizarse adecuada y eficientemente con estos nuevos procesos, que involucran actores y escenarios, para ofrecer una gestión de informaciones adecuada y facilitar los diálogos que nos permitan vivir y reflexionar en estas nuevas realidades*²⁸⁷.

De esta manera la condición performativa de dicha proyección se transforma en un reflejo irónico de la existencia humana, cuyo mensaje de trasfondo va dirigido directamente a la conciencia introspectiva de esas miles de personas que se sienten reflejadas, al observar el hiperbolizado vídeo-mensaje, viendo cómo se hace pública una faceta de sus vidas, que aún siendo masivamente habitual, el hecho en sí, deviene en cada sujeto como un íntimo y particular acontecimiento. Coincidiendo con lo que explica Jankelevitch, cuando expone, *la ironía nos presenta el espejo donde nuestra conciencia podrá contemplarse con toda comodidad: o, si se prefiere, devuelve al oído del hombre el eco de su propia voz. Ese espejo no es «el siniestro espejo en que la arpa se mira», sino el espejo lúcido, sabio, de la introspección y el autoconocimiento*²⁸⁸.

Así vemos cómo *Residencia y Trayectos* en su conjunto, a pesar de articularse a primera vista como una crónica de denuncia de una faceta de la sociedad ecuatoriana, termina manifestándose como una interpelación irónica de esos *cronotopos* procedentes de los condicionamientos derivados de la forma de vida contemporánea a los que se ve sometida una gran mayoría de la población, incrementada en este caso, por la indiferencia de aquellos que poseen el poder de

²⁸⁷ *Ibidem*, p.35.

²⁸⁸ Cit., por Carrere y Saborit, 2000, p.436.

la decisión y distantes de las reales necesidades de un grupo poblacional que sin embargo, configura una mayoría en este país.

En síntesis, como vemos la Bienal se ha instaurado, a pesar a las deficiencias y ambigüedades que aún quedan por superar, en un espacio catalizador de reflexiones y propuestas que indagan tanto en las problemáticas de los habitantes de esta ciudad como en sus interrelaciones con los diversos escenarios de la contemporaneidad. Este certamen también, ha actuado como plataforma para dar a conocer la excelente producción de algunos artistas, impulsándolos a su reconocimiento internacional. Se constituyen además, para los habitantes de Cuenca, en una dimensión integradora de un renovado concepto cultural de la propia ciudad, fortaleciendo su singular legado cultural, que conjuga simultáneamente tanto la memoria histórica patrimonial como las nuevas realidades y desde esta reflexión se enriquece el sentido de pertenencia a esta ciudad.

Los problemas económicos se están subsanando mediante gestiones con la empresa privada, para la cual ha sido necesario renovar las estrategias de promoción en torno a una nueva concepción de «cultura como inversión», lo que, poco a poco, ha abierto espacios y otorgado recursos a través de un pensamiento y una estrategia que —desde ocurrido el quiebre de los Bancos en el año 2000 y la consecuente dolarización—, era prácticamente impensable su otorgamiento desde la empresa privada²⁸⁹.

Tal vez supondría una mejora de su puesta en escena, romper con la periodización rígida que acompaña al concepto de Bienal, se distancian de este modo de los paradigmas occidentales, como expresa el propio presidente del evento René Cardoso, ya que dos años no es tiempo suficiente para gestionar todo el proceso de investigación, tanto en lo referente a las curadurías internacionales como a las del territorio local, así como tampoco lo es, para el despliegue de estrategias y gestiones de financiación y menos en lo concerniente a las cuestiones relacionadas con las políticas administrativas, intrínsecas a la realidad local.

²⁸⁹ El importe total de esta IX edición rondó aproximadamente los USD 800.000, de los cuales sólo USD 300.000 son financiados por el estado.

Este año se proyecta la inauguración de la X edición (2009) de este evento para el mes de octubre —una fecha posterior a la finalización de esta tesis— bajo los conceptos curatoriales de *Intersecciones: memoria, realidad y nuevos tiempos*. Ya se han seleccionado entre abril y mayo las obras elegidas para participar en dicha Bienal.



La Limpia. Movilizaciones, 2007
Larissa Marangoni. *Sin título, 2005*
Roberto Noboa. *Equil, ¡guarda la red!, 2004*

IV. GUAYAQUIL. LA MEMORIA HISTÓRICA Y LO SOCIAL

El desarrollo del arte contemporáneo de esta ciudad portuaria ha tenido una evolución casi paradójica. Las primeras producciones que bogaban por una expresión y una estética que surgiera más allá de lo academicista, emergieron en la década de los ochenta por la iniciativa de un grupo de inquietos jóvenes recién egresados del Colegio Municipal de Bellas Artes, se consolidan con el nombre de *Artefactoría*. Sin ser totalmente conscientes —como ellos mismos reconocen— de lo que estaban formulando, realizan una acción sin precedentes en el medio guayaquileño y desarrollan una actividad de experimentación de carácter conceptual, rompen con las nociones tradicionales del arte y cuestionan los condicionamientos procedentes de la institución. Se afianzan gracias al respaldo visionario de personas involucradas en el campo artístico, como el historiador de arte Juan Castro y Velázquez y la galerista Madeleine Hollaender, que exponen durante aproximadamente ocho años de actividad (1980-1989), diferentes propuestas con las que por una parte, buscan transgredir las clásicas definiciones relacionadas con la búsqueda de la belleza, la destreza, la figuración y el soporte, e indagan en *un arte* —citando sus palabras — *que no fuera el simple hecho de pintar*²⁹⁰ y por otra parte, con un contenido crítico que tendía a señalar las problemáticas sociales vinculadas al sujeto cotidiano, como son las incoherencias de los nuevos valores involucrados en la abrupta urbanización de Guayaquil, iniciada por las instancias gubernamentales tras el anhelo de transformar la ciudad en una poderosa y progresista urbe, aludiendo de igual modo a la grave crisis económica del país sobrevinida por las erradas administraciones y los grupos ostentadores del poder. Finalmente al término de la década de los ochenta el grupo se disuelve, manteniendo cada uno por separado su propia trayectoria individual²⁹¹.

En la década siguiente la grave crisis económica, sumada al proceso de dolarización acontecido a inicios de este nuevo siglo, produce en todo el territorio ecuatoriano un franco estancamiento de las dinámicas artísticas y el cierre de importantes galerías, como en esta ciudad la de Madeleine Hollaender,

²⁹⁰ Entrevistas realizadas a los integrantes de *Artefactoría*, 14- 30/04/2007.

²⁹¹ El grupo lo conformaban Flavio Álava (1957), Marco Alvarado (1962), Paco Cuesta (1953), Pedro Dávila (1959), Marco Restrepo (1961), Xavier Patiño (1961) y Jorge Velarde (1960).

manteniéndose en actividad como única galería de alcance internacional, la galería dpm de David Pérez-Mac Collum de Guayaquil.

En el 2004 abre sus puertas el Instituto de Arte Ecuatoriano, generalmente denominado como ITAE, creado como resultado de la adjudicación de un concurso de proyectos culturales impulsado por el Banco Central, denominado *Ataque de Alas*; se selecciona este proyecto, postulado por el artista ex-integrante del grupo *Artefactoría* Xavier Patiño, como alternativa a la decadencia académica vigente²⁹². De esta forma el ITAE surge, secundado administrativa y económicamente, en su inicio por el Museo Antropológico de Arte Contemporáneo, también nombrado preferentemente como MAAC —creado por el Banco Central en 1980—; No obstante, en la actualidad el ITAE se sustenta primordialmente a través de diferentes estrategias de autofinanciamiento desarrolladas por el propio instituto, que permanece sin embargo, supeditados administrativamente a dicha institución. La dirección académica del Instituto está a cargo del reconocido artista cubano radicado en Ecuador, Sidel Brito, desempeñándose Xavier Patiño como Rector y ejerciendo la docencia dos antiguos integrantes de *Artefactoría*, Marco Alvarado y Marco Restrepo, entre otros destacados artistas y profesionales que configuran la planta docente de esta primordial institución. Actualmente el ITAE cuenta con veinticuatro alumnos en proceso de titulación, siendo ya reconocida su producción artística a escala nacional, con una destacada participación —generalmente galardonada— en los diferentes salones y eventos de arte contemporáneo realizados en el país.

Si los contenidos históricos y los valores intrínsecos de una sociedad intervienen, como expone Nicolás Ortega Cantero, estructurando y dando forma al paisaje, a la vez, que se traslapan en la imagen de dicho paisaje²⁹³, podemos comprender cómo los tremendos contrastes del paisaje urbano de esta ciudad guayaquileña, nos desvelan claramente las ingentes contradicciones que han

²⁹² Contradictoriamente, siendo Guayaquil el eje bancario y comercial del país, ninguna de las universidades de esta ciudad tiene, a la fecha de cierre de esta tesis, una Facultad de Bellas Artes. Hasta la creación del Instituto de Arte Ecuatoriano -el que de ahora en adelante denominaremos simplemente por sus siglas: ITAE-, la enseñanza de las artes plásticas ha sido únicamente impartida por el Colegio de Bellas Artes de segundo nivel, llamado *Juan José Plaza*.

²⁹³ Ortega Cantero, Nicolás: “Entre la explicación y la comprensión: El concepto del paisaje en la geografía moderna”, *ibídem*, 2006, p. 139.

acompañado su desarrollo histórico, su organización y su estructura social, así como también, logramos explicarnos el porqué de esa tendencia crítica y reflexiva, hacia la memoria histórica y hacia los condicionamientos del contexto que secunda gran parte de la producción artística de esta región.

Al ser Guayaquil la ciudad con más número de habitantes y constituyéndose en el emplazamiento financiero gracias al mayor desarrollo económico derivado de la actividad portuaria, ha provocado una histórica confrontación regional con la ciudad de Quito, la capital del país. Aún así, hasta los noventa la ciudad poseía una precaria infraestructura con insuficientes condiciones de salubridad, agravadas por la explosión demográfica procedente de la permanente migración de pobladores desde el interior hacia el litoral ecuatoriano. Sin embargo en las últimas dos décadas la urbe se ha visto envuelta en un radical y controvertido proceso de regeneración urbana, impulsado gracias a cuatro sucesiones ininterrumpidas del mismo partido en el gobierno local. De este modo, Guayaquil se ha ido transformando, en afinidad a lógica progresista de sus gobernantes, en una urbe con edificios y avenidas que intentan emular la apariencia turística de ciudades como Miami o Florida, se apoyan además, en el ejercicio de un estricto control que intenta erradicar todo aquello que puede deteriorar su imagen, como es por ejemplo, el impedimento del comercio ambulante, el desalojo de los mendigos, la renovación de los autobuses públicos, la prescripción de repintar las casas y edificios con la indicación de excluir ciertos colores no aptos para la nueva imagen, entre muchas otras normativas.

Es así, como la reformulación del Malecón, sobre una extensión de casi tres kilómetros del litoral del río Guayas que bordea el centro de la ciudad, un lugar tradicionalmente turístico de paseo y encuentro social, ha sido ampliamente criticado por algunos sectores de la comunidad —especialmente desde el arte—, no por su gran reformulación arquitectónica y paisajista en sí, sino por los condicionamientos que dicho fenómeno ha conllevado para el ciudadano común. Así por ejemplo, dicho lugar ahora cercado, posee una regulación horaria de entrada y salida, no se pueden pasear animales, está prohibido sacarse los zapatos, dormir la siesta en los bancos, la mendicidad y la venta itinerante, entre otras cosas. De esta manera, surge en la urbe de forma evidente, ese fenómeno que ha estudiado Foucault, referente a las maquinaciones del poder, y que el antropólogo guayaquileño Xavier Andrade describe en relación a esta ciudad, como: *la aniquilación gradual del espacio público, expresada mediante políticas de*

*control y vigilancia, e igualmente, de participación e incorporación de las coreografías del poder local por parte de los urbanitas*²⁹⁴. De similar modo, El MAAC emplazado en un gran complejo arquitectónico alzado en un extremo del Malecón, instituido como un medio de fortalecimiento del horizonte cultural local, ha sido motivo de crítica por una práctica curatorial, en ocasiones discriminatoria y afín con el modelo de turismo cultural en boga.

Pero, todo este esfuerzo por embellecer y homogeneizar la imagen turística de la ciudad, contrariamente a lo esperado, en lugar de evitar, refuerza el desconcierto que provoca las grandes carencias de infraestructura visible a simple vista en las periferias y en los propios sectores colindantes con el centro, los cuales configuran además, el sector más amplio en superficie y población que conforma el paisaje de esta urbe. Un fenómeno que en cierto modo se ha transformado en un detonante revulsivo para el campo artístico, al potenciar la revisión de las grandes contradicciones que se involucran en la memoria y la historia del lugar. Sacudir y desvelar las influencias del poder en los contenidos actuales, y aquellos sedimentados en la versión oficial de la historia, se ha transformado en un *potencial de explotación* —expone Kronfle— *en el arte guayaquileño actual*²⁹⁵.

Las formulaciones de estos artistas de una u otra forma buscan desmixtificar y desarticular la glorificación de los acontecimientos pasados, indagando en otras formas de mirar y revisar la narrativa histórica local de una manera más cercana a la realidad. Se aprecia un interés por reivindicar una noción de historia sujeta a dinámicas cotidianas, de carácter sensible y orgánico, como un fenómeno no cerrado sino más bien inestable, conllevando al mismo tiempo un mensaje de ruptura y radicalidad, aunque no de carácter drásticamente activista y menos aún mesiánico.

Los procesos de identificación social y políticamente críticos —explica Manuel Olveira—, *han defendido siempre su parcialidad (en contra de la idea de universalidad), su fragmentariedad (en contra del concepto de totalidad) e incluso*

²⁹⁴ Cit. de Kronfle, Rodolfo: “Reflexión y resistencia: dialogo del arte con la regeneración urbana de Guayaquil”, *Revista de Ciencias Sociales ICONOS*, nº 27, Quito, enero 2007, p.79.

²⁹⁵ *Ibidem*, 2007, p. 85.

*su inestabilidad (en contra del concepto de trascendentalidad eterna)*²⁹⁶. Y por su parte Derrida, expone —citándolo más adelante este autor—, *no existe reconstrucción sin radicalidad, ya que todo arte político implica un arte reconstructivo*²⁹⁷. De manera que, la producción crítica de estos artistas intenta señalar determinados fragmentos de la historia, mediante la elección e intervención de espacios físicos o simbólicos conectados a una lectura específica de la narración histórica, los que irónica y radicalmente desestructuran o alegorizan; facilitando así al observador, el desvelamiento de otras vías con las cuales conectar el pasado con el presente, más allá de la versión excluyente de la memoria oficial.

La memoria histórica, como explica María Ruido, es una memoria transmitida institucionalmente sobre sucesos no experimentados directamente por los sujetos, por eso deviene una imposición —especialmente en las dictaduras—, o en el mejor de los casos, un acuerdo concertadamente legitimado por quienes poseen el poder; pero siempre finalmente, se traduce en una versión parcial que responde a los intereses de un grupo. Entonces cabe preguntarse como lo hace esta artista: *¿es posible hablar de una memoria común más allá de la aprendida y/o impuesta?, ¿el concepto de memoria histórico, tanto y tan confusamente empleado [...] no es en sí mismo una contradicción?*²⁹⁸ Es evidente que nuestra individualidad y nuestra memoria personal se interrelaciona, aunque de manera compleja, con el proceso de la memoria colectiva, entrelazando nuestros propios anhelos con el inconsciente colectivo que dinamiza lo social y lo cultural; sin embargo, como expone por su parte Frigga Haug: *La experiencia colectiva es un marco dentro del cual tiene lugar las vidas individuales, pero no determina totalmente como los individuos organizan sus personalidades, su ser en*

²⁹⁶ Oliveira, Manuel: “Relatos Intermedios”, en Ruido, María (ed.): *Plan Rosebud. Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2008, p.304.

²⁹⁷ *Ibidem*, 2008, p. 305.

²⁹⁸ Ruido, María: “Notas sobre Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de la memoria (2006-2008)”, en *Ibidem*, 2008, p. 312.

*el mundo*²⁹⁹. De este modo, al ser la memoria personal, un proceso de complejidad mayor que la colectiva y con un centro de atención dirigido hacia lo individual, no obstante, es en alguna medida al mismo tiempo inseparable, como expone esta teórica, del referente colectivo. Es fundamental entonces, que el sujeto se encuentre a sí mismo, descubra su función en el espacio y el lugar que le corresponde vivir como individuo sensible, psíquico y orgánico, y luego como sujeto social, sólo así podrá actuar, recordar e interrelacionar coherentemente, no olvidando que la razón y el intelecto son los instrumentos prioritarios de la penetración consciente de la instrumentalización del *saber-poder*.

De este modo, la respuesta a esta compleja interrogación que realiza María Ruido, parece encontrarse a través de la conjugación de una pluralidad de factores, siendo fundamental abordar por una parte, todo aquello que concierne a la desarticulación de los artilugios de la maquinación del poder que conllevan a la *desmemoria*, es decir, las *biopolíticas* con las que el estado controla el cuerpo y la subjetividad de los sujetos; pero también por otra parte, tiene que ver con, *cómo superar* —según expone Jorge Blasco Gallardo, recordando a Ítalo Calvino— *ese desierto lingüístico del que la memoria recibe su forma*³⁰⁰. Siendo ineludible que todo recuerdo se ve obstaculizado por el tiempo y el distanciamiento de los hechos, debatiendo las fronteras entre lo objetivo y lo subjetivo, dificultando la precisión entre la experiencia personal, lo ajeno, la ficción y *lo históricamente propio*, como expone Blasco, también es cierto, que el fundamento del recuerdo no se encuentra, ni se valida, exclusivamente por el suceso pretérito, sino por las relaciones que este tiene con el presente; *la memoria en general* —añade este escritor, citando las palabras del filósofo chileno Sergio Rojas— *no será prioritariamente la «capacidad» de recordar, sino más bien la «necesidad» de recordar. Más que un recurso, expresa una falta de recursos*³⁰¹.

Por lo tanto, el arte crítico de la memoria histórica de un lugar, surge como una necesidad de resistir a la precariedad del conocimiento, pero no sólo de

²⁹⁹ Haug, Frigga: “Memoria colectiva, Memory Work y la separación de la razón y la emoción”, en *Ibidem*, 2008, p. 336.

³⁰⁰ Blasco Gallardo, Jorge: “Etiquetas, imágenes y registros”, en *Ibidem*, 2008, p. 439.

³⁰¹ *Ibidem*, 2008, p.440.

los hechos pretéritos, sino también, de sus relaciones con los sucesos actuales para así comprender mejor lo que nos acontece y evitar caer en errores pasados; ya que como acertadamente dice Blasco: *no todo el pasado se realiza en el pasado*³⁰²; además, es innegable que el desvelamiento de las imposturas actúa como un refuerzo para resistir futuros engaños.

Con relación a los artistas que desglosamos en este apartado, dos de ellos, Larissa Marangoni y Roberto Noboa se han formado en el exterior, desplegando sin embargo prácticamente toda su trayectoria productiva en Guayaquil; en cambio los integrantes del colectivo *La Limpia*, se han formado con una mixtura derivada de los Estudios del Colegio Municipal de Bellas Artes *Juan José Plaza*, algunos estudios de diseño y talleres técnicos, realizados en otras universidades, sumando a esto su propia indagación y experimentación. La visualidad crítica de todos ellos, de una u otra forma, intenta señalar la trama ideológica, que decide lo que es válido, permisible o visible y lo que no lo es, tanto en lo referente al relato histórico como en la actualidad e incluso, estableciendo conexiones con la propia historia biográfica como Larissa Marangoni o además, de forma intimista como Roberto Noboa; en lo que respecta al colectivo *La Limpia*, estos artistas señalan predominantemente, los artilugios del poder vinculados a la instancia gubernamental, como son sus argumentaciones y sus formas de producción de significados, excluyentes de lo subalterno o la minoridad. Las propuestas en general, afloran irónica y despojadas de canonizaciones, sin necesidad de denotar la idea de artificio o representación, sino más bien introduciéndose en la reflexión de la construcción alegórica o postulando abiertamente una irónica parodia.

La Limpia, integrado actualmente por cuatro jóvenes artistas, señalan de manera irónica y *deconstructiva*, las incongruencias sociales e históricas del actual sujeto urbano, al tiempo que plantean una revisión de las nociones tradicionales del arte, sobretodo, en lo concerniente a los conceptos de originalidad y autoría. En su obra individual estos artistas exhortan también, con ironía las cuestiones vinculadas a la homogeneización del discurso oficial así como los condicionamientos vinculados a la memoria y el olvido de la narrativa histórica, buscando además, la interrelación con la sensibilidad de la experiencia cotidiana, del ciudadano común.

³⁰² *Ibidem*, 2008, p.444.

Desarrollaremos la versátil obra de la escultora Larissa Marangoni, con una producción interdisciplinar que va desde el tradicional volumen escultórico hasta la instalación y el vídeo; se desplazan del mismo modo, por un extenso horizonte de contenidos, involucrados tanto con la crítica social del contexto y las problemáticas urbanas, como también, las cuestiones de género y sus arbitrariedades supeditadas a la estructura del poder. Esta artista tiende a trabajar fundamentándose en su propia memoria y acontecer autobiográfico, para formular discursos y construcciones con los que finalmente cuestiona los aparatos del poder y su retórica.

Roberto Noboa por su parte, plantea una trayectoria centrada en la pintura y con una formulación que divergen de las manifestaciones prevalecientes en el medio —directamente alusivas a la realidad social y contextual—, nos expone una obra de carácter intimista y hermética, desconcertante a la vez que seductora, conectada expresivamente con la fresca soltura, cromática y gestual heredada del *bad painting*, enfrentan al espectador a un universo de subjetivas e indescifrables ironías, en las que traslapando su personal crítica hacia el medio, logra conjugar, como expone Kronfle, lo conscientemente observado y lo inconscientemente experimentado.³⁰³

³⁰³ Kronfle, Rodolfo: “Roberto Noboa. (J)oda a la burguesía”, http://www.dpmgallery.com/exhibiciones_info.php?id=57, rev. 12/04/2008.

La Limpia

La Limpia se configura como un colectivo de artistas contemporáneos, constituidos a partir de un grupo de jóvenes que comienzan a relacionarse a través del arte, la comunicación y el diseño gráfico, empezaron a reunirse y compartir sus inquietudes a finales de los noventa. Conformados en sus inicios por ocho integrantes: Jorge Aicar, Illich Castillo (1978), Ricardo Coello (Guayaquil, 1980), Fernando Falconí (Guayaquil, 1980), Manuel Palacios, Félix Rodríguez (Milagro, 1981), Stéfano Rubira (Quito, 1978), y Oscar Santillán (Guayaquil, 1980), realizan en el 2002 su primera exposición como colectivo —pero aún sin el nombre que posteriormente les identificará— en la sala *Félix Henrique* de la Universidad Católica de Guayaquil, donde presentan instalaciones y sus primeros experimentos con vídeo y fotografía digital: *con una asistencia de público masiva* —explican estos artistas— *las propias autoridades de la Universidad determinaron que “eso no era arte”*³⁰⁴.

Al año siguiente exponen en la Galería Madeleine Hollaender, pero ahora ya se denominan colectivo *La Limpia*. Un nombre propuesto por Félix Rodríguez, ex-integrante del grupo, aludiendo al conocido rito chamánico que realizan los brujos de las tribus andinas para exorcizar los malos espíritus y curar a los enfermos.

El comentario escrito por el crítico de arte Rodolfo Kronfle en el periódico *El Universo* —uno de los diarios con más tradición en el país—, les da a conocer localmente y comienzan su consolidación como colectivo artístico. Esta crítica muestra tendía a cuestionar primordialmente las obsoletas políticas culturales de la tradicional y antigua Casa de la Cultura de Guayaquil. Siendo una de las acciones exhibidas, la explosión dinamitada de una maqueta a escala de la propia Casa de la Cultura.

A partir de ahí y aprovechando los vínculos con el arquitecto Florencio Comte y Joaquín Serrano, ambos docentes de la Universidad Católica de Guayaquil y relacionados a la Casa de la Cultura, el colectivo intentó desarrollar el proyecto *Habla* con el objetivo de transformar dicha entidad en una pequeña plataforma de cultura abierta al público. *Queríamos “refundar” la Casa de la Cultura, fue un*

³⁰⁴ Entrevista realizada al grupo en Cuenca el 25/04/2007.

trabajo de misioneros ya que tuvimos que financiar, pintar y limpiar nosotros mismos parte del edificio, y de igual modo la convocación de los asistentes y del público... Logramos realizar algunos talleres y charlas, invitando a artistas como Saidel Brito, pero finalmente acabó como un proyecto frustrado, al no tener respuesta ni apoyo de las autoridades correspondientes.

El siguiente proyecto fue *Es-Cupido*, un evento realizado en conmemoración a la matanza de estudiantes acaecida en 1970, en el espacio físico llamado *La Casona universitaria* de la Universidad Central de Guayaquil y consumado por el gobierno dictatorial de José María Velasco Ibarra. El proyecto conmemorativo se constituyó finalmente en una convocatoria de músicos, artistas plásticos y de las artes en general en el mismo lugar de la matanza, se realizan diferentes acciones plásticas y performativas.

De esta manera, el grupo inicia su trayectoria al configurarse como un núcleo transgresor pero a la vez convocador de acciones y actividades críticas, que motivan a los jóvenes egresados y estudiantes de la Escuela de Artes *Juan José Plaza*, a un dinamismo movilizador de actividades culturales, artísticas y creativas, férreamente conectadas a la memoria histórica y a las circunstancias del devenir socio-cultural del contexto local.

Sin Título (2004).

En el año 2004 la curadora Guadalupe Álvarez, los selecciona para participar —representando a Guayaquil— en la *VIII Bienal Internacional de pintura de Cuenca*, donde obtiene el *Premio París* al mejor artista ecuatoriano, con la instalación denominada *Sin Título*. El premio consistía en una estancia de ocho meses en París, pero fue a petición del grupo, finalmente permutada por dinero con el objetivo de financiar sus siguientes proyectos³⁰⁵.

La instalación que estos artistas presentaron, intervenía el suelo de uno de los pasillos del Museo de Arte Moderno de Cuenca, lo cubre con un adoquinado de

³⁰⁵ En el 2003 su incorporó al grupo Pilar Estrada, licenciada en relaciones exteriores, actuó como promotora del colectivo y gestionadora del financiamiento de los proyectos. A la fecha realiza un Máster en Artes y Gestión Cultural en Buenos Aires, Argentina.

ladrillos de resina transparente, los cuales contenían grillos muertos en su interior, con un formato idéntico a los adoquines utilizado en la regeneración urbana de Guayaquil. Estos singulares adoquines se presentaban iluminados con una luz blanca que provenía desde la base, de tal manera que semejaban grillos congelados al interior de la losa. De este modo, el colectivo configura una alegoría alusiva a los numerosos problemas sociales —como las plagas de grillos en la temporada de invierno— latentes detrás de la embellecida fachada de la ciudad. Se connotan así, otros múltiples problemas y carencias relacionadas con la infraestructura de la ciudad, postergados en función de una especulativa dialéctica progresista, de parte de las autoridades.



Sin Título, 2004.

El centro urbano de Guayaquil, como ya hemos mencionado en la introducción de este capítulo, ha sido visiblemente reformado tras el proceso de modernización que la ciudad ha evidenciado en las dos últimas décadas, sin embargo, a pesar de los altos edificios acristalados y los bulliciosos centros comerciales, su transformación y aparente hermoseamiento se experimenta como un ineficaz antifaz que no puede ocultar las tremendas carencias de la mayoría de sus pobladores.

De este modo, el colectivo se declina por una noción de obra que podríamos definir como una instancia circunstancial y mediadora entre el observador y la realidad contextual, en coherencia por lo tanto, con gran parte del

despliegue del arte contemporáneo de Latinoamérica; se interrogan persistentemente por las relaciones entre el hombre y su contexto. Expone Molinuevo: *Por ello, hace falta recuperar un pensamiento crítico y una mirada dialéctica al presente. Hace falta considerar la distancia (a menudo esquizofrénica) entre los vertederos industriales, que forman otro cinturón natural urbano y la creación de Parques y Reservas naturales [...] Los desperdicios se acumulan en la periferia, en el contorno. Convendría, de cara a la determinación del lugar del arte pensar no sólo en los lugares textuales del arte, sino en sus lugares circunstanciales*³⁰⁶.

El premio los consolidó como colectivo artístico, a pesar de que algunos integrantes se han retirado desde entonces debido a discrepancias internas en algunos casos y falta de tiempo en otros, en vista de una necesidad de dedicación al trabajo o, como es el caso de Illich Castillo, a terminar su formación profesional en el ITAE. Está integrado actualmente por cuatro miembros: Coello, Falconí, Rubira y Santillán.

3 M (2004): In Urbi Naturam, Otros bosques, Suplente de la cultura pública.

Ese mismo año realizaron en la Galería dpm tres intervenciones inauguradas en semanas sucesivas, que denominaron como el proyecto de las 3 M, aludiendo sintéticamente, a los tres miércoles elegidos para su apertura inaugural. Un día inusual para estrenos expositivos en el medio ecuatoriano.

En la primera muestra denominada *In Urbi Naturam* se cubrió el suelo de la Galería, de 321 m², con césped natural y se mantuvieron las paredes vacías. En la invitación a la inauguración se solicitaba acudir en traje formal. De este modo, los artistas buscaban interrogar por las incongruencias de las políticas de urbanización de Guayaquil y por la carencia de espacios verdes de libre acceso al ciudadano común, implementándose sin embargo, zonas ajardinadas con fines turísticos y emplazadas en pro de la modernización; además de formular, mediante la solicitud de vestimenta formal, una crítica irónica a las dinámicas de comportamientos que conllevan éste tipo de actos sociales. Para redondear el

³⁰⁶ *Ibidem*, 2003, pp. 34-43.

irónico, se invitó al público asistente a un té de *hierbaluisa*, servido ceremonialmente, como gesto sardónico y performativo, ya que en Ecuador es habitual tomar esta infusión para limpiar el organismo de «malas digestiones».



In Urbi Naturam, 2004.

Otros bosques, es el título de la segunda intervención del espacio, formulada mediante la instalación de decenas de moldes de cemento, obtenidos de largas y gruesas cañas provenientes de las plantas gramíneas, propias de los lugares húmedos y tropicales de la provincia del Guayas; los que colocados en sentido vertical, se manifestaban como un pulcro y gélido bosque de columnas de concreto, extrañamente coincidente con la frialdad del suelo de hormigón de la galería, a través de los cuales el público podía desplazarse mientras oía la música de Schubert, que acompañaba como fondo sonoro de la instalación. Al considerando la reiterada presencia de este elemento cañaveral en el paisaje guayaquileño, debido a su emplazamiento en el interior de la ciudad, se ha instaurado como símbolo turístico en el interior de la progresista urbe, en confrontación con las carencias de lugares expositivos que potencien y consoliden la actividad cultural contemporánea al interior de la ciudad, la instalación finalmente se configura como una irónica metáfora que señala las carencias y las contradicciones en las que se desenvuelve el arte local.

La tercera propuesta que integra, el conjunto expositivo se denomina *Suplente de la cultura pública*, consistente en una instalación con la que intentaban interpelar la pasividad y el desinterés por los nuevos procesos del arte emergentes de parte de la institución y del medio ecuatoriano. Para lo cual, estos artistas realizan una irónica parodia expositiva, citando y apropiándose de algunas obras de Segundo Espinel (1911-1994), pintor dibujante y muralista de Guayaquil, prototipo del estilo ilusionista prevaleciente en la modernidad y complaciente con el mercado.

La construcción desde un soporte urbano (2003).

La construcción desde un soporte urbano se corresponde con una pintura de carácter conceptual, un acrílico de 180 x 270 cm, presentado en el 43º *Salón de Julio* (2003) por Illich Castillo y Oscar Santillán, planteada como un cartel de anuncio técnico-publicitario, alusivo a las características de los nuevos buses urbanos próximos a implantarse en la ciudad.



La construcción desde un soporte urbano, 2003.

Decidimos ingresar a una supuesta negociación, como miembros y representantes de un sector de la sociedad, con el Municipio de Guayaquil. Esta negociación es legitimada en el momento que la obra es aceptada [en el Salón de

Julio], por un sector del propio municipio como lo es el museo —explican los artistas Castillo-Santillán—; el desafío mayor es que esta obra provoque una discusión inteligente acerca de las posibilidades y potencialidades de los espacios urbanos, sin que ello signifique que el gran pie de la cultura occidental borre las manifestaciones populares³⁰⁷.

De este modo, los artistas formulan una crítica e irónica alegoría con la que buscan provocar una reflexión en torno a la problemática local, concerniente a los cambios relacionados con el decreto gubernamental de sustitución de los buses antiguos, considerados ya parte de lo popular, por una nueva línea de buses con una estética proveniente de los países desarrollados; se traducen en una propuesta de discusión, que interroga sobre las confrontaciones entre lo local y lo global, la que puede ser proyectada por el espectador —según las interrelaciones que éste haga— a cualquier otra contingencia y contexto con similares características.

Sueños (de vuelta) (2007).

Esta propuesta desarrollada por Fernando Falconí y Oscar Santillán es planteada como una intervención deconstructiva de los convencionales conceptos de arte vinculados a la noción de autoría. Estos artistas, se sustentan en la memoria histórica del emblemático museo y su connotación fantasmagórica, invitaron al resto de los artistas que formaban parte del proyecto *Curare-Quito* —ya explicado en el apartado de la artista Janneth Méndez³⁰⁸—, a que durmieran una noche en los nichos de la planta subterránea del edificio, en los que antiguamente se colocaba a los enfermos cuando este recinto aún funcionaba como hospital; luego al día siguiente les pidieron que les contasen los sueños que habían tenido. Posteriormente Falconí y Santillán narraron estos sueños a algunos de los artesanos tradicionales cercanos al perímetro del museo, para que a su vez éstos los representaran formulándolos según su propia concepción imaginaria y con sus

³⁰⁷ Cit. de Kronfle, Rodolfo: *Catálogo: Salón de Julio 2003*, Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil, 2003, p. 17.

³⁰⁸ Capítulo III, *Cuenca, la reflexión con lo orgánico y la naturaleza*, ref., p.169.

propios materiales de trabajo, como son la masa de pan, la cerámica, la madera, la pintura y el dibujo.

Se obtiene como resultado un grupo de obras tituladas *Sueño (de vuelta...)*, título al que se le añadió el nombre correspondiente a cada artista relator del sueño; con una estructura formal y expresiva según la interpretación que cada artesano, con sus propios materiales, habrá efectuado del relato verbal que los integrantes de *La Limpia* le transmitiera a cada uno.

Con esta dinámica, Santillán y Falconí finalmente se transformaron en simples intermediarios entre la idea —el sueño— y su formulación expresivamente formal. Interrogan así, no sólo por la noción de autoría sino además, por el tradicional enlace entre las nociones de idea, proceso y producto, así como también, por la propia autonomía del arte y su especificidad, con relación a otras instancias productivas de imágenes u objetos visuales de carácter artístico como es la artesanía; de modo que, tal como interroga Pilar Estrada, surge la inquietud con relación a quien es realmente el autor de la obra: *¿el que conceptualizó la idea, el que tuvo el sueño, o el que manufacturó la pieza?*³⁰⁹ Para ser coherentes con este cuestionamiento relacionado con la confluencia de autorías y procesos presentes en el producto final, en el catálogo de la exposición figura el nombre de cada artesano junto a su respectiva producción, además del de *La Limpia*.



El sueño de Dayana, El sueño de Janneth, El sueño de Simón, 2007.

³⁰⁹ Curare-Quito, www.eluniverso.com 04/02/07.

En una primera mirada es fácil confundir el sentido de esta propuesta con lo bucólico y el exotismo demagógico procedente del producto artesanal; sin embargo, como mencionan los propios integrantes de *La Limpia*, lo que verdaderamente buscan es interrogar sobre estas discusiones relacionadas con la representación, la ética, la demagogia, el exotismo, como problemáticas reales y presentes en el arte contemporáneo local, así como también indagar en las formas como es percibida esta problemática por parte del público, tanto local como extranjero, teniendo en cuenta que en *Curare-Quito* además de los artistas locales participaban artistas extranjeros.

Es evidente que la presencia de un producto artesanal al interior de un evento, vinculado a una especificidad artística convencional —aunque sea éste de arte contemporáneo— y expuesto en un recinto con similares adjudicaciones, obliga al observador a interrogar por sus propios convencionalismos adquiridos, en torno a la idea de obra y la singularidad del arte en tanto disciplina.

Movilizaciones (2007).

Esta propuesta galardonada con una Mención en la IX edición de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca (2007), se formula con el propósito —como explica Ricardo Coello, integrante del grupo— *de recuperar ciertos objetos de la “arqueología urbana”, potenciar sus significados y usarlos como detonantes para que el espectador realice los enlaces históricos pertinentes*³¹⁰.

La instalación en términos de estructura, se fundamenta en la colocación de un dispensador de gasolina de los que en la década de los ochenta usaba la petrolera estatal, en uno de los espacios expositivos de la Bienal, conectado a una manguera de 1 Km de extensión, que de forma caótica se apropiaba del espacio designado, ocupando toda su extensión a lo alto y a lo ancho, no impidiendo sin embargo que el espectador pudiera entrar en la sala y desplazarse entre una «jungla» de mangueras.

El resultado final es una propuesta que de forma metafórica y metonímica deriva a connotaciones diversas, entre ellas podemos descubrir guiños

³¹⁰ *Ibidem*, 25/04/2007.

relacionados a la explotación extranjera del hidrocarburo antes de los ochenta, su posterior nacionalización y la simultánea vorágine de endeudamiento del país para poder mantener la producción; o también, el exceso que invade el hábitat cotidiano, devenido de la especulación de mercado internacional y local, derivado el hidrocarburo y las maquinaciones del capitalismo. De una u otra forma, estos artistas consiguen el propósito de aflorar connotaciones de carácter urbano, sus relaciones con la memoria histórica y el deseo de reescribir un discurso contemporáneo de lo nacional³¹¹, a lo que añade Stéfano Rubira: *no trabajamos en el simbolismo, sino en piezas que puedan generar en el espectador otro tipo de relaciones, re-significándolas según la memoria y la vivencia actual*³¹². Esta propuesta también fue expuesta en la X Bienal de Arte de la Habana (2009), *Integración y resistencia global*.



Movilizaciones, 2007.

³¹¹ Revista *Artistas ecuatorianos en la IX Bienal de Cuenca*, Centro de Documentación, Fundación Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2007, p. 20.

³¹² *Ibidem*, 25/04/2007.

Con esta formulación y del mismo modo que con sus otras producciones, el grupo investiga en una vinculación más directa y real con el espectador, no sólo en el ámbito connotativo o en términos semánticos sino también requiere de su sensibilidad, pero siempre con un sentido crítico, como una ventana abierta para aquellos que anhelan un despliegue del arte más allá de la *estricta miopía* —citando sus propias palabras—, que tiende a predominar en el ámbito público e institucional.

En alguna medida, estos creadores intentan señalar ciertos componentes que tienden a acotar el despliegue del arte, directa o indirectamente, como son las equívocas y caducas estructuras de las políticas culturales de la institución local, la que a pesar de sus impulsos de renovación, continúa desarrollándose en una decadente retórica. Desde esta reflexión, su producción tanto grupal como individual privilegia el uso de elementos generadores de significados, simbolismos, y connotaciones, que derivan al espectador a reconsiderar aquellos contenidos históricos y culturales, que se han asentado sin mayor interrogación en el medio local.

Puesto de Control (2008).

La exhibición denominada *Puesto de Control* se realizó en la galería *Proceso* de Cuenca, en la que estos artistas exponen tanto sus últimas producciones individuales desarrolladas hasta la fecha como algunos dibujos de sus proyectos planteados como colectivo. Entre el conjunto de obras de carácter *lúdico-utópicas* —como las denomina Cristóbal Zapata, curador de dicha exposición—, el grupo exhibe cuidadosos y estéticos dibujos con los que postulan imaginarios, vinculados con algunas materias conflictivas de la historia y la geografía ecuatoriana, como son, por ejemplo, los problemas limítrofes con Perú, la explotación del carbón en las minas ecuatorianas del altiplano, o el abandono del ferrocarril que conecta el norte con el sur del país, este último considerado un *emblema de nuestra modernidad*, —citando las palabras del curador—, *borrado y reflejado por la incuria administrativa*³¹³.

³¹³ Zapata, Cristóbal: "Puesto de Control" en <http://riorevuelto.blogspot.com/2009/01/lalimpia-puesto-de-control-proceso.html>, rev. 20/04/2009.



Utopías, 2008.

Lo interesante de esta exposición es que permitió ver simultáneamente el trabajo que cada uno de estos artistas ha realizado de manera individual, se aprecia en cierta medida la madurez de sus respectivas trayectorias, con propuestas conectadas, primordialmente a un trabajo de carácter neoconceptual y poniendo de manifiesto la singularidad de cada uno, tanto en los aspectos formales como en la diferente focalización desde donde abordan sus trabajos.

Coinciden todos sin embargo, en que la generalidad de sus formulaciones entablan enlaces de reflexión con la realidad local de su contexto, manteniendo como estrategia discursiva el recurso irónico, el que es postulado a modo de una eufemística diplomacia, con obras que finalmente en términos de expresión actúan más bien de forma sugerente y ambigua que de manera concluyente y determinante, da la posibilidad al espectador de que en su recepción, éste pueda establecer libres asociaciones.

Por lo tanto, tal como expone Zapata, estos artistas formulan su trabajo interrelacionando dos ejes: *el eje político* a través del cual tienden a señalar las zonas conflictivas de su medio en tanto realidad social, cultural y política; y *el eje autorreflexivo*, que interroga por las nociones vinculadas al arte, el proceso creativo, los canales de circulación y recepción de las obras, así como el carácter interdisciplinar de las mismas, como veremos a continuación, en el desarrollo de las propuestas individuales de cada uno de estos artistas.

A diferencia del grupo *Artefactoría* de los ochenta, las obras de *La Limpia son ideadas, elaboradas y concretadas colectivamente* —nos comenta Kronfle desde su perspectiva— *con una dinámica de colaboración bastante apropiada para el medio de emergencia intelectual y artístico como es el de este país*³¹⁴; pero al mismo tiempo con una adecuada flexibilidad, ya que de forma equidistante a la producción colectiva, cada integrante del grupo ha desarrollado una obra de características individuales; llanos también según las circunstancias del momento a dividirse al interior del grupo como mini-colectivos como es el caso por ejemplo, de la propuesta, *La construcción desde un soporte urbano* (2003) o la participación de Falconí-Santillán, representando a *La Limpia* en la convocatoria *Curare-Quito* (enero 2007).

En todas las circunstancias, se expone y se percibe sin confusión la autoría de sus obras —sea individual, como mini-colectivo, o como *La Limpia* propiamente tal—, sin embargo, como hemos vistos, su intención productiva no radica en el énfasis de la autoría sino todo lo contrario, para estos jóvenes —según ellos mismos plantean— lo primordial es el producto y su injerencia en el observador; de modo, que la estrategia de división así como la continuidad del trabajo individual, se han transformado en una dinámica de enriquecimiento y consolidación recíproca entre lo individual y lo colectivo, además de constituirse en una táctica que les posibilita la continuidad de su producción, dadas —como ya hemos mencionado— las carentes condiciones en términos de apoyo y auspicio, en las que se desarrolla el arte en el medio artístico local.

A continuación nos detendremos, de manera sucinta, en la producción individual de cada artista.

³¹⁴ Entrevista realizada a Rodolfo Kronfle, en la galería *dpm* el 03/05/2007.

Ricardo Coello (Guayaquil, 1980)

En la obra de Ricardo Coello se distingue la presencia del desvío retórico como elemento estratégico y estructurador, tanto en su producción pictórica como en sus propuestas vinculadas a la instalación, el objeto o la acción de arte; pero sobre todo, su producción destaca por una lúdica y aparentemente ingenua lógica de trasfondo, donde la confluencia del juego intelectual y de un sutil humor, surgen como componentes estimuladores de una utopía de renovación socio-cultural.



Sin título, 2005.

Una de las figuras de expresión con las que inicia sus primeras propuestas es *la repetición aditiva* de una magnitud plástica diferenciada y poseedora de su propio significado semántico, la que actuando mediante adición continua da estructura a otra dimensión mayor, poseedora a su vez, de una forma y un contenido totalmente autónomo. De este modo, a partir de la repetición de un sencillo dibujo gráfico como el que delinean los niños para dibujar a una persona, un círculo como cabeza y tres ó cinco líneas para simular tronco y extremidades, el artista construye otra totalidad significativa, dando como resultado lo que en términos retóricos se denomina una *interpenetración constructiva*³¹⁵.

³¹⁵ Carrere, A. y Saborit, J.: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000, p.260.

Valiéndose de esta retórica constructiva, el artista dibuja y compone una silla de ruedas para dos personas, un banco en el parque, un paisaje representativo de un *barrio de clase alta* y —citando a Coello— *otro de clase baja*; todas propuestas denominadas *Sin título*, las que a pesar de su implícita manualidad, secundadas por la elipsis cromática, reflejan una «silenciosa y pulcra» esteticidad. *Para mí* —dice este artista— *es como la construcción utópica a partir del apoyo mutuo y colectivo*³¹⁶. Como una metáfora de lo que el propio ser humano como sociedad puede construir al conectarse con este sentido de colectividad.



Sin título, 2008.

El dibujo de la paradójica y exhortadora silla de ruedas «para dos», que en lo referente a su crítico trasfondo de carácter político, surge además, como parodia subvertida, señalando uno de los «regalos» acostumbrados que realizan los candidatos en las campañas presidenciales³¹⁷, es finalmente concretado por el

³¹⁶ Entrevista realizada al artista 04/05/2007.

³¹⁷ Durante las campañas presidenciales en el Ecuador, se regalan -entre otras cosas- sillas de ruedas, pero nos comenta el artista: *es un absurdo porque se regala en sectores donde casi es imposible que circule una persona en silla de ruedas. Esto me motivó a dibujar una silla para dos personas, pero sólo con dos ruedas, imagínate, esas dos personas tendrían que tener una perfecta coordinación para poder avanzar. Ibidem*, 04/05/2007.

artista en un objeto material; también, denominado *Sin título*, de 115 x 100 x 85 cm, consistente en una silla con armazón de hierro y respaldo de tela sintética, factible de usar sin problemas por dos personas pero con una obligada coordinación mutua para poder desplazarse en ella. Se puede plegar como cualquier silla utilitaria y con una firme estructura, esta construcción puede considerarse ambiguamente como objeto artístico desde su formulación pero al mismo tiempo, como objeto de uso factible de prestar un particular servicio «para dos»

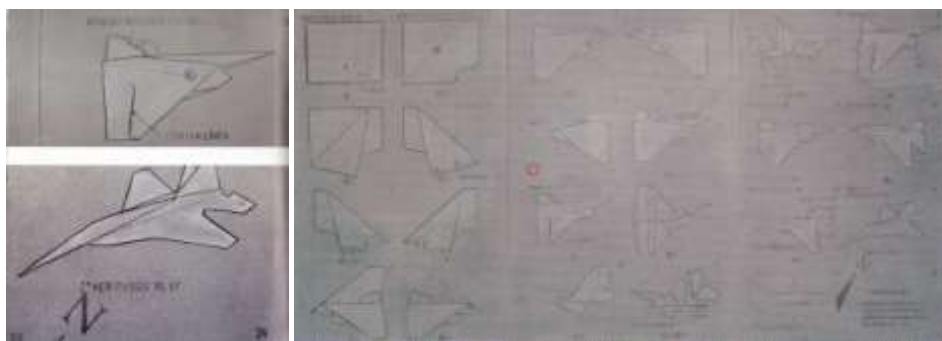
En otras de sus formulaciones, en este caso una propuesta pictórica, el artista se vale de la hipérbole para entretejer la ironía de su discurso. Fotografía pequeñas manchas o salpicaduras de los muros externos del Palacio de la Gobernación, para luego traspasar la imagen a un lienzo y ampliarla a gran escala y pintarla estéticamente. De esta forma, la «mancha» pierde su significado original como elemento y signo de suciedad o degradación, transformándose en una pieza abstracta y decorativa. *Es lo que hacen los políticos* —nos explica el artista—, *como cuando llevan los problemas exteriores al interior de sus oficinas, para luego allí verlos decorosamente y no como lo que en realidad son*³¹⁸. Con este «disimulo irónico» de un detalle real de la cotidianidad, Coello se desplaza hacia la reiterada dialéctica realidad-representación, figuración-abstracción³¹⁹; sin embargo, la mayoría de estas obras pictóricas, como el propio artista explica, se realizan pensando en su carácter comercial —ya que es más fácil vender una pintura que una instalación— con el fin de obtener algún financiamiento para sus proyectos.

En su producción más cercana a la instalación y a la acción experimental, sus reflexiones comienzan a vincularse con el militarismo, centrándose irónicamente en la figura del soldado, a la que le otorga características antagónicamente candorosas, motivando de este modo a que la propuesta se perciba casi como un oxímoron: inquisitiva y a la vez lúdica e inocente.

³¹⁸ *Ibidem*, 04/05/2007.

³¹⁹ Nos parece interesante mencionar la vinculación que tiene esta propuesta de Coello con la de Allan Mc Collum: *Perpetual Photos* (1982-89), donde Mc Collum hace una hipérbole fotográfica, ampliando pequeños detalles televisivos en los decorados de películas, hasta transformar estos diminutos fragmentos en cuadros fotográficos abstractos.

En *Sin título* (2006), por ejemplo, coloca un soldado de juguete armado y de espaldas a una pared, tras él, una apretada multitud dibujada directamente en la pared —mediante el ya mencionado recurso de la *interpretación constructiva*— diseña la forma de un cerro, que emerge sobredimensionadamente con relación a la diminuta figura del soldado; nos explica el artista, *la multitud puede consumir al soldado, pero es el soldado quien finalmente tiene el arma*³²⁰. Señala, de este modo, las condiciones de amedrentamiento y tensión implícitas en las relaciones entre la multitud cívica y la minoría militar, al estar sin embargo, ambos grupos supeditados a una instancia de poderío superior, que finalmente es la causa de este tipo de tensiones en el interior de una comunidad.



Convocatoria pública para el lanzamiento masivo de Origami, 2006.

Convocatoria pública para el lanzamiento masivo de Origami (2006), obtuvo una Mención de Honor en el 47º Salón de Julio (2006), la propuesta se corresponde con un tríptico, de 150 x 300 cm, trabajado monocromáticamente con acrílico, en el cual vemos una tenue silueta del mapa del litoral ecuatoriano, en la que un pequeño círculo rojo indica la ubicación del Puerto de Manta y sobre esto, dibujadas detalladamente, las indicaciones para elaborar en papel un avión F-19 según la técnica de Origami. Con esta formulación de carácter conceptual,

³²⁰ *Ibidem*, 04/05/2007.

Coello busca denunciar el poder que aún ejerce Estados Unidos sobre el país, manteniendo una base militar de manera permanente en el Puerto de Manta³²¹.

Propuesta para diseño de Papel tapiz (2007), de 198 x 100 cm, es una obra ganadora de una Mención Honrosa en el 48º Salón de Julio (2007) En esta propuesta de carácter pictórico, Coello elabora con tinta de serigrafía sobre papel Guarro, un diseño de papel tapiz con el retrato de los 46 presidentes gubernamentales de Ecuador, se apropia de los retratos que el propio Museo Municipal tiene en sus archivos. Formula así, irónica y metonímicamente, la linealidad de los procesos inherentes a estos próceres que han conducido al estado actual a la sociedad ecuatoriana; exponiéndolos críticamente y de forma concluyente, como un simple elemento decorativo.

A partir de la obra anterior, elaborará una propuesta con la que el artista se introduce en la intervención social a escala comunitaria, que denominará *Sin título (2007)*. Ahora, Coello se fundamenta en las láminas escolares de los dibujos de los presidentes, pero las modifica situando las imágenes de espalda, obtiene así, una reiteración aditiva y seriada de cabezas sin gran distinción aparente entre una y otra, de no ser por el número alusivo al periodo gubernamental de cada gobernante que el artista estratégicamente registra en la espalda de cada figura.

A continuación imprime en papel 27.000 bolsas de compras, de 17 x 30 cm, con esta serie de cabezas impresas de sus lados, y las distribuye en los locales comerciales. De este modo el artista se involucra en una propuesta crítica de los estereotipos y en el campo de lo cotidiano y popular, lugar donde la imaginación social puede factiblemente definirse o cambiar; con este planteamiento, el artista propulsa una alegórica dinámica que permite subvertir de forma metafórica, el proceso de abandono histórico que han llevado a cabo estos personajes políticos y constitutivos del poder, frente a la mayoritaria población configuradora de la realidad ecuatoriana, que sin embargo, paradójicamente es sustentadora de dicho dominio, mediante el alienado proceso social de trabajo y consumo. Es ahora,

³²¹ Con una ubicación geográfica estratégica, el Puerto de Manta se encuentra en el litoral oeste del país, muy cerca de la frontera con Colombia. Manta es la segunda ciudad más importante del litoral costero a 419 km de Quito y a 196 km de Guayaquil. El ex-gobernante Jamil Mahuad (1998-2000), realizó un convenio con Estados Unidos -vigente hasta el 2009- para la creación de una base aérea con el objeto de combatir el narcotráfico entre Ecuador y Colombia. Argumentando que atenta contra la soberanía, el gobierno actual de Rafael Correa ha anticipado que no renovará dicho acuerdo con Estados Unidos. (<http://www.manta360.com/verguia.php?gid=52&id=101>), 7/11/007.

entonces, que los propios ciudadanos son los que metafóricamente «consumen y desechan» a este grupo constitutivo del poder.



Propuesta para diseño de Papel tapiz, 2007



Sin título, 2007.

Sus últimas producciones se despojan gradualmente del componente francamente político y reivindicativo, como podemos ver en *Objetos de la vida hermosa* (2008), exhibidos en la última exposición *Puesto de Control*.



Objetos de la vida hermosa, 2008.

El artista en este caso, nos expone una irónica instalación de diminutos e ingenuos volúmenes, de 5 x 8 x 8 cm, en los que vemos mínimas camas introducidas en bloques de cemento, formula una figura de litotes con las que nos traslada a una reflexión pesimista conectada con esos lugares —citando a Zapata— *disotópicos* de la cotidianidad que desarticulan sueños y utopías, cuya ironía es explícitamente subrayada con el título. Nos dice Ticio Escobar: *la realidad nombrada ahora ya no es concebida como un principio saludable y entero que pueda ser interpretado sino como una conjetura; la sospecha de un fraude, a veces; la puesta en escena de un enigma, en el mejor de los casos*³²².

En *Objetos de la vida corriente* (2008), el artista desarrolla otra irónica formulación, planteando en este caso una reflexión en torno al concepto de representación y las diferentes convenciones en las que se postulan las imágenes artísticas; confronta la expresión artística convencional con las imágenes de consumo masivo, como los cómics o las viñetas. Coello fundamenta gran parte de su trabajo en una reconocida revista de cómic popular llamada *Condorito*, seleccionando todos los cuadros y pinturas que puedan aparecer como artilugio decorativo en las diferentes viñetas, para luego reproducirlas ampliadas de tamaño, sobre cartulina.



Objetos de la vida corriente, 2008.

Expone finalmente estas pinturas de forma confrontada, con las viñetas de estas historietas. Se introduce de este modo en una peculiar reflexión vinculada al fenómeno de apropiación y cita e indaga al mismo tiempo, en las alteraciones de

³²² *Ibidem*, 2002, p. 111.

expresión y contenido de las imágenes, devenidas a través de este proceso de apropiación popular y la subversión del sentido aurático de las mismas.

Podría plantearse entonces, que su propuesta invierte la conocida definición del aura postulada por Benjamin, enunciada como: *la manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que pueda estar*³²³, la que Coello subvierte exponiendo «la manifestación de una cercanía, factible de ser repetida por lejana que pueda estar». De este modo, su formulación se introduce en ese campo que describe Ticio Escobar, cuando este teórico reflexiona: *la impugnación del aura busca explorar el potencial progresista de la cultura de masas y promover tanto el enriquecimiento de las culturas populares en sus cruces con ella como el crecimiento de las culturas eruditas a partir de su contacto con acontecimientos ordinarios y cotidianos*³²⁴.

Fernando Falconí (Guayaquil, 1980)

Fernando Falconí trabaja con imaginarios que forman parte de la cotidianidad, como algunas marcas, logos o imágenes de los productos de consumo que componen la publicidad imbricada con lo doméstico, configurando de alguna manera el imaginario cotidiano que circunda a los sujetos, para aludir —como él mismo postula— *a las construcciones sociales sobre el concepto de territorio, de paisaje y de la historia*³²⁵.

De sus obras mencionaremos la *Serie de Prácticas Suprematistas* (2004-2005), *Olimpo* (2006) y *Excursiones* (2007), algunas de estas obras fueron presentadas en *Puesto de Control* (2008), en la V Bienal del Museo de Nueva York (2007-2008) y en la 53ª Bienal de Venecia (2009).

Prácticas Suprematistas es una serie de pinturas realizada con acrílico, todas trabajadas sutilmente en tonos blancos y cremas, que provocan en el espectador una silenciosa poética visual. Sin embargo, tras la intencionada omisión

³²³ Cit. De Martín Prada, Juan, *La apropiación posmoderna*, Fundamentos, Madrid, 2001, p. 83.

³²⁴ *Ibidem*, 2002, p. 114.

³²⁵ www.elcomercio.com 30/08/2007.

cromática, se descubre que el artista conjuga solapadamente una hábil integración apropiacionista de diferentes estéticas como el Pop y el Suprematismo, realiza junto a esto, una cita de reconocidas obras de la mitología griega e introduce además, iconos y logotipos de productos de consumo de uso popular, como son el azúcar Valdez, la sal Cristal o la leche Nestlé, comercializados en Ecuador por reconocidas empresas nacionales y multinacionales.



El rapto de Europa, 2005.



Pesebre, 2007-2008.

De este modo Falconí obtiene un grupo de pinturas que titula Dánae, Sísifo y El rapto de Europa, esta última ganadora de una Mención de Honor en el 46º Salón de Julio (2005), con las que formula una reflexión en torno a la homogeneización de las prácticas de consumo, derivadas del control económico y publicitario que ejercen las empresas multinacionales; formulando una metáfora retórica que señala la hibridación y el enmascaramiento inherente al proceso de homogeneización capitalista, como expone el propio artista: *dulzura y sutileza aparente, versus contenido y producto*³²⁶; sal y azúcar como elementos simultáneamente sinónimos por el aspecto y el color, pero que en realidad mantienen un uso y efecto totalmente opuesto; concordando también, alegóricamente con la reflexión de Escobar, respecto a la mercantilización cultural del capitalismo tardío y sus exigencias de renovación así como la continua

³²⁶ Entrevista realizada al artista el 04/05/2007.

estigmatización de la producción cultural: *lo auténtico y lo original, lo étnico, lo popular, son explotados comercialmente detrás de los pasos de una cultura que avanza celebrando la impureza, la hibridez y el pastiche*³²⁷.

Pequeñas Prácticas Suprematistas (2006), se presenta como una instalación efímera de 160 piezas escultóricas elaboradas con sal, azúcar y parafina, que ocupaba un espacio de 6 x 5 m, aproximadamente y cuyas piezas —la más pequeña de 12 x 10 x 4 cm y la mayor de 40 x 20 x 5 cm— representaban escenas del trabajo infantil en un cañaveral, *un niño secándose el sudor, otro con el machete en la mano, etc.*³²⁸ Una obra perecedera debido a las características de los materiales utilizados, con la cual Falconí interpela la indiferencia con que se desarrolla la explotación a la que son sometidos los niños en las prácticas laborales, situación bastante común en el país, cuya llamada de atención y protesta *se diluye en el discurrir cotidiano* —según expone Kronfle— *del mismo modo que las diminutas piezas de Falconí*, tanto desde la visión de las autoridades como del ciudadano común.

Posteriormente, continúa con similar idea pero ahora con un material perdurable, realiza su serie *Pesebres* (2007-2008), se apropia y subvierte la alegórica figura del pesebre, Falconí recrea en pequeñas dimensiones cabritos y ovejas de silicona que reúne superpuestas de manera casi orgiástica, en pequeñas cajas de madera a modo de retablos. De esta forma, hace una cita a *La granja de los animales de George Orwell*, lo que constituye una sátira —en palabras de Zapata— en torno *al cínico régimen político organizado bajo el principio del oportunismo y el «saramontón»*³²⁹, es decir, en torno al desvergonzado proceso de codicia avasalladora y oportunista llevada a efecto por aquellos que han permanecido en el poder.

Olimpo (2006) es una instalación de dimensiones variables, de 5 x 6 m, expuesta en la galería dpm y en la 53ª Bienal de Venecia (2009), en la que el artista utiliza leche, silicona y un vídeo-proyector. En la pantalla proyectada sobre el muro se observa el deshielo del Chimborazo —el emblemático y extinto volcán nevado

³²⁷ *Ibidem*, 2002, p.103.

³²⁸ *Ibidem*, 04/05/2007.

³²⁹ *Ibidem*, 20/04/2009.

que figura en el Escudo nacional—, al tiempo que la imagen se refleja estéticamente en una laguna láctea recreada a ras del suelo; lo que connota lecturas de carácter histórico-político, a la vez que ecológicas en ese «desborde» de deshielo del volcán, o como nos explica el propio artista, desde una perspectiva más mitológica, la leche derramada como metáfora del semen de los dioses.



Olimpo, 2006.

Al considerar la inserción de esta retórica en el polémico contexto histórico que ha sobrellevado este país, la metafórica construcción emerge señalando las debilidades implícitas en estas idolatrías derivadas de los constructos territoriales y sostenidas también, a través de estratégicos constructos vinculados con la memoria. *Es necesario* —expone Molinuevo citando a Smithson— *un arte que sea mediador entre la ecología y la industria, que nos habla de esos sitios domésticos del presente. Por todo ello: «Ahí, en el paisaje infinito de los espacios abiertos del campo y la montaña, en la naturaleza creada,[...] es donde debe reflexionar y para donde debe presentar sus propuestas al artista actual»*³³⁰. Aunque Molinuevo en esta reflexión alude a las problemáticas más próximas a lo socio-urbano, se torna pertinaz su reflexión, en tanto Falconí se vale del

³³⁰ *Ibidem*, 2003, p. 43.

emblemático paisaje volcánico, motivo de orgullo y un imaginario de arraigo para los ecuatorianos, reclamando una mirada que indague más allá de lo «estéticamente» dado y de lo «naturalmente» otorgado, hacia una revisión de los verdaderos significados e intereses que dinamizan y sostienen estos nacionalistas constructos identitarios.

Excursiones (2007), es una serie de lienzos trabajados en acrílico de diferentes dimensiones. De los cuales *Lecciones de ciencias naturales* (2007), de 140 x 125 cm y *Así es nuestro mundo* (2007), de 225 x 215 cm, fueron expuestos en la V Bienal del Museo del Barrio de Nueva York (2007). Cada lienzo representa una portada de un fascículo escolar, que fue utilizado como texto oficial de educación primaria, durante gran parte del siglo XX (1915-1990) en Ecuador³³¹.



Así es nuestro mundo, 2008.

³³¹ *The S'Files-007* es el título con el que se dio a conocer la V Bienal del Museo del Barrio de Nueva York, abierta al público desde Julio 2007 a Enero 2008, en la que expusieron 50 artistas, entre ellos 6 ecuatorianos.

La Bienal del Museo del Barrio se ha llevado a cabo con el objetivo de dar a conocer la diversidad artística de los artistas latinos residentes en Nueva York, incluyendo además en cada edición un país invitado, que esta vez correspondió a Ecuador. Constituyéndose de este modo en una plataforma de lanzamiento para los nuevos creadores.

El artista se autorretrata en *Coquito*, el personaje principal de estas aventuras y hazañas, escenificadas en un idílico y colorido paisaje, con las que generaciones de ecuatorianos aprendieron a leer. De este modo, con lúdica y ambigua ironía Falconí reúne sutilmente los conceptos de historia, retórica e identidad, buscando interrogar, en este caso, por las imposturas de los discursos convencionalmente institucionalizados dirigidos a formar —y conformar— el pensamiento de los sujetos. Como vemos, auxiliándose en el autónomo potencial que otorgan los proteicos y heurísticos recursos del arte contemporáneo, Falconí se apropia de la alegoría, lo simbólico y la metáfora para en cierto modo responder a esa necesidad *de descubrir las diferencias en los discursos e impedir su aplanamiento, su colonización/disolución en una cualquieridad cosmopolita*. —como expone Marco García de la Huerta— *Constituye, pues, una exigencia de veracidad y de rigor frente a los simulacros y las imposturas*³³². Esta serie que continúa en proceso, ha sido exhibida este año en la 53ª *Bienal de Venecia* (2009).

Stéfano Rubira (Guayaquil, 1978)

Este artista de corta trayectoria productiva, presenta sin embargo, una interesante obra vinculada conceptualmente a las nociones de enfermedad y sanación, establece relaciones entre su mundo personal, la memoria histórica de su país y las actuales problemáticas sociales de su entorno más próximo, conectándose a partir de esta reflexión con el pensamiento *foucaultiano*.

Curaciones fue la primera serie de sus propuestas, en la que sobresale como peculiar componente cromático y formal, el tono púrpura proveniente de un líquido desinfectante de heridas llamado violeta de genciana que el artista acostumbra a usar como elemento pictórico a la vez que, signo retórico, articulador de connotaciones vinculadas a la asepsia y a la sanación.

Así, en su primera obra *Sin título* (2004), participante en el Festival de Artes Libres en Guayaquil (FAAL) desarrollado en el Malecón de la ciudad, el artista representa con un dibujo realista tomado de la fotografía, un trágico episodio de la

³³² García de la Huerta, Marco: “Dialogo entre culturas y un alcance sobre Nietzsche y el mestizaje”, en León, Rebeca (comp.): *Arte en América Latina y Cultura Global*, Dolmen, Santiago de Chile, 2002, p.30.

clase obrera acontecido en 1922, pintado con el peculiar componente antiséptico. Se transforma de este modo, la violeta de genciana en su interrelación con el contenido temático de la obra, en un primordial componente otorgador no sólo de expresión plástica, sino sobre todo, de contenido y connotaciones, derivando a que la lectura de su trabajo se postule como *un acto catártico* —según expone Kronfle— *y en un ímpetu metafórico* de sanación³³³. En algunas ocasiones sus lienzos estarán elaborados con sábanas de hospital, del manicomio, o de su propia intimidad, como gesto retórico a la vez que, performativo, consecuente con los contenidos que el artista quiere formular, al señalar las enmudecidas, olvidadas e insanas relaciones entre el sujeto, el cuerpo social y la historia.



Performance y proyección: Curaciones, 2005.



Sin título, 2005.

Como si quisiera enunciar que la sanación de las patologías sociales y por tanto del sujeto, comienzan por no desalojar de la memoria el dolor pasado, mientras a este no se le otorgue un proceso de sanación. Uno de estos lienzos *Sin título* (2005) fue seleccionado en la Xª Edición del Salón Nacional de Arte Contemporáneo de la Fundación el Comercio (2005).

Rubira, también ha realizado instalaciones e intervenido sugerentes espacios con elementos orgánicos, incluyen un cierto tipo de hongo que el artista cultiva —paradójicamente— en medios intervenidos con violeta de genciana,

³³³ Kronfle, Rodolfo: "Stéfano Rubira", <http://riorevuelto.blogspot.com/2007/12/stefano-rubira-curaciones.html>, rev. 04/06/2008.

metaforiza de este modo, que el sentido de lo insano, el dolor y lo no deseado es parte constitutiva de la propia vida.

Una de sus últimas propuestas *Tumbado* (2008) seleccionada en el *49º Salón de Julio* (2008), expone siete trozos de hormigón obtenido de retazos de tapias, muros o alcantarillados de dimensiones variables, sobre los que dibuja sujetos anónimos tendidos en actitud de abandono y desprotección.



Tumbado, 2008 (detalle).

Entrelazando con sutileza y coherencia —citando a Zapata— *la ruina y la ruindad*; en otras palabras, el sentido de mendicidad directamente relacionado con la idea de miseria y desfragmentación. Pero también con esta obra Rubira se introduce, como lo ha venido haciendo en toda su trayectoria, en la indagación de otras posibilidades expresivas de la materialidad además, del medio pictórico; es decir, la ampliación y las fronteras de los materiales en directa relación metonímica con el contenido temático aludido en la obra.

Óscar Santillán (Milagros, 1980).

Oscar Santillán reflexiona sobre la historia nacional, las ambigüedades relacionadas al poder, la identidad y la memoria, señalando —como el mismo expone— *el síntoma tercermundista* que padecen los países de la periferia, precisando: *mi reflexión del esencialismo en la identidad se dirige más al discurso*

*esencialista que se da tras el concepto de identidad que en torno a la identidad en sí misma*³³⁴. De su primera producción mencionaremos *Piedra, papel o tijera* (2002), un vídeo que podríamos considerar *site specific*, ya que la reflexión a la que alude sólo logra completarse si el vídeo en cuestión es colocado delante del emblemático monumento nacional de Bolívar y San Martín, situado en el malecón de Guayaquil. Un histórico monumento donde ambos héroes se dan la mano como signo de haber sellado el pacto de independencia de esta ciudad.

En la pantalla, estratégicamente colocada a la altura de la confluencia distal de las extremidades superiores de ambas esculturas, se ven dos manos que juegan de forma ininterrumpida a “piedra, papel o tijera”, motivando de este modo, un sardónico paralelismo metonímico, con el que consigue interpelar metafóricamente las arbitrarias formas de negociación, que han encauzado la historia y el rumbo ya no sólo de Guayaquil sino de la sociedad ecuatoriana en general. La obra formulada a modo de intervención pública, sólo logró realizarse durante algunos minutos antes que la guardia civil la quitara del lugar³³⁵.



Piedra, papel o tijera, 2002.

³³⁴ Entrevista realizada a Oscar Santillán 29/04/2007.

³³⁵ A pesar de haber obtenido un permiso municipal el aparato de TV fue retirado rápidamente por la Guardia Civil. Entrevista a Oscar Santillán, en Guayaquil el 4/05/ 2007.

Prácticas Degeneradas (2005), obtuvo el 2º premio en el 46º *Salón de Julio* (2005). La obra se formula como un volumen, de 110 x 65 x 58 cm, modelado íntegramente con una pasta de óleo que el mismo artista elabora, en el que se representa a un niño auto castrado de pie sobre una nube, que mantiene y muestra con la mano derecha un cuchillo, mientras a su espalda, la mano izquierda oculta el pene mutilado. Esta paradójica propuesta que a simple vista parece ser una cita al arte religioso de la colonia, por el nombre, la forma como está tratado el material, el aspecto pictórico del volumen y la figura de la nube —un icono decorativo recurrente en la pintura barroca que se utilizaba para designar la elevación de lo divino sobre lo terrenal—, se transforma sin embargo, atendiendo al espacio expositivo donde es presentada y seleccionada esta obra, en una certera y condensada apropiación que entrecruza diferentes lecturas.



Prácticas Degeneradas (de la Escuela Colonial de Guayaquil), 2004.

Lo que hace Santillán es citar el tema vinculado al fenómeno de castración aludido a la obra del pintor Hernán Zúñiga (Ambato, 1948) *La virgen Dolorosa de Bucay* (1994), un cuadro ganador del 3º premio en el *Salón de Julio* (2004) que no llegó a exhibirse al haber sido censurado por el *Opus Dei*, ha quedado almacenado en la bodega del Museo Municipal. La obra es una pintura en la que Zúñiga hace una interpenetración fundente del rostro de Lorena Bobit con la virgen Dolorosa. Lorena Bobit es una mujer ecuatoriana que fue noticia en los noventa por haberle

cortado el pene a su pareja John Bobit, un norteamericano que la maltrataba. El artista pintó la pose tradicional de la virgen con el pene mutilado en una mano y la tijera en la otra.

De esta manera, al ser expuesto y premiado el volumen de Santillán, el artista logra hacer una acertada crítica a los diferentes sectores legitimadores de la censura aún vigente en el medio ecuatoriano, aunque, como expone el propio artista, ahora de forma más solapada. Por otra parte, desde una interpretación freudiana, la mutilación del pene es sinónimo de pérdida o deconstrucción del poder y desde esta reflexión, nos extendemos aún más en las posibles connotaciones de aquella obra censurada, como menciona Santillán, *hay todo un juego de significados en esto de cortarle el pene —el poder— a un «norteamericano»*³³⁶, figura, por antonomasia, del imperialismo, a esto se suma la propia simbología de la imagen de la virgen como símbolo de sufrimiento, pero también de amor y justicia.

Otra de las lecturas de esta proteica obra, a la que nos refiere el artista tiene que ver con lo que él denomina la «degeneración» del género de la pintura; es decir, con una manifestación irónica subrayada por el título de la obra, con la expone, sin rehuir del material tradicional de la pintura —el óleo—, otras alternativas de visibilidad y significación del mismo, como una expresión *deconstructiva* del pensamiento artístico que concibe lo pictórico como noción única e inalterable, *sobre todo —agrega este artista— si consideramos que el salón de Julio es defendido por muchos como un concurso específicamente de pintura*³³⁷. Increpando además, los discursos conservadores que han circunscrito la historia del arte en el Ecuador, causantes de la otra «degeneración» de la que no habla Santillán, la de la propia actividad artística y de ese sentimiento de «castración» que evidencian la mayoría de los artistas contemporáneos como *una falta de base y una sensación de fragilidad de no saber en qué asentarse*³³⁸.

³³⁶ Entrevista realizada el 04/05/2007.

³³⁷ *Ibidem*, 04/05/2007.

³³⁸ Kronfle Chambers, Rodolfo: Catálogo *Salón de Julio 2005*, Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil, 2005, p. 18.

Los Jornaleros (2006) es una propuesta realizada en vídeo de 3'33" de duración, que interroga por asentados imaginarios históricos relacionados con el dominio de las oligarquías y la Revolución liberal del Ecuador, En el video el artista, reúne diversos planos que transportan al espectador desde una plantación de cacao, hasta el emblemático monumento de Eloy Alfaro —uno de los iconos escultóricos más significativos de Guayaquil, como ya hemos mencionado— para luego mostrar una secuencia de un barco que carga con un desmontado monumento de Lenin; finalmente acompañando al conjunto de secuencias, se escucha una música sacra de fondo³³⁹.



Fotogramas: Los Jornaleros, 2006.

Con esta asociación de planos Santillán pretende motivar una reflexión referente a la necesaria actualización de los contenidos y lecturas de los algunos imaginarios históricos, intentando señalar las falacias y los condicionamientos inherentes en los discursos políticos que construyen la narrativa y la memoria histórica, según la conveniencia del grupo presente en ese momento en el poder, apoyando además, impudicamente su particular retórica en este tipo de constructos³⁴⁰. De esta manera, la formulación de la obra coincide con la reflexión de Escobar, cuando expone: *A menudo, la desconstrucción debe echar mano de las oblicuas razones de la forma sensible para imaginar totalidades no clausuradas, sentidos no satisfechos*³⁴¹.

³³⁹ La explotación y exportación del cacao fue clave en la economía del país a fines del siglo XIX, enriqueciendo a las emergentes oligarquías de la época, quienes derrocaron y motivaron el asesinato del líder Eloy Alfaro.

³⁴⁰ *Los Jornaleros* estuvo incluido en la exposición *Lo que las imágenes quieren- vídeo de Hispanoamérica* realizada en la Fundación ICO en Madrid, Abril-mayo 2007, con la curaduría a cargo de Rodolfo Kronfle.

³⁴¹ *Ibidem*, 2002, p.100.

Entre las obras presentadas en *Puesto de Control*, expone *El vigía* (2008) una construcción que continúa la línea indagatoria sobre la ampliación del material pictórico y el concepto de lo propiamente pictórico al que hacía referencia en *Prácticas Degeneradas*. Nos expone en este caso frágiles micro-ciudadelas en las que hace confluír diferentes temporalidades de estilo arquitectónico y de igual modo, diversos imaginarios. El material que utiliza para estas construcciones lo ha obtenido de trozos de pared pintada de diversos edificios, que el artista mezcla con óleo, creando una pasta con la cual modela. De esta manera, concuerda con el pensamiento que secunda la pluralidad de materiales y de simbologías de la producción contemporánea, dilata hasta casi el absurdo la noción de creación u obra «pictórica». *La desconstrucción* —expone Escobar— *desencadena juegos de lenguajes que no clausuran las cuestiones pero dinamizan y enriquecen su análisis*³⁴².



El vigía, 2008.



Still del día I, 2009.

Still del día I, Santillán expone una escultura construida a petición de él mismo por Gabriela Cabrera, una estudiante del ITAE, que exhibe una estética estructura de carácter minimalista y drásticamente distante de la temática férreamente reivindicativa del resto de sus obras, formulada mediante el ensamblaje de tubos fluorescentes. Su instalación, como expone Zapata, *remite al fotograma y la naturaleza muerta, el pasaje del Génesis cuando Dios separa la luz*

³⁴² *Ibidem*, 2002, p.99.

de las tinieblas [...] de manera que esta masa luminosa, esta cascada de luz irradia una energía mística, una significación ontológica y metafísica³⁴³. Una propuesta que interroga al mismo tiempo, por la noción de autoría de la obra.

Finalmente, mencionaremos *El Arrastre* (2006-2007), una maqueta diseñada en resina en la que Santillán, retoma nuevamente y se apropia del emblemático monumento del antiguo líder Eloy Alfaro erigido en Guayaquil en 1961, resituado en los últimos años a causa de la renovación urbana en el denominado *Puente de la Unidad Nacional*. El artista realiza una maqueta idéntica, con la salvedad de que en lugar de erigir la figura del líder de pie y en la cima del monumento, lo coloca en la parte inferior en posición de ser arrastrado por la muchedumbre³⁴⁴..



El Arrastre, 2006-2007.

De manera exhortadora, el artista sitúa dicha maqueta en uno de los mercados recorridos de Guayaquil, la promociona a través de los medios de comunicación e internet e interroga al público respecto a la viabilidad de concretar dicha propuesta en un monumento factible de ser erigido. Con esta formulación escultórica, que a primera vista emerge como una burla irreverente hacia el monumento y la figura de un mártir —personaje que es actualmente

³⁴³ *Ibidem*, 20/04/2009.

³⁴⁴ La maqueta viene a representar la verdadera muerte que tuvo Eloy Alfaro en manos de la propia ciudadanía, manipulada por los partidos de oposición.

vanagloriado de forma especulativa, incluso por los opositores a su ideología—, el artista busca señalar de forma radical la necesidad de una honesta revisión de la memoria histórica del país, interrogando por los condicionamientos políticos así como aquellos discursos que tienden a estereotipar los hechos y los personajes que adulteran la memoria y lo verdaderamente ocurrido según las eventuales conveniencias de aquellos que permanecen en el poder. *Las acciones transgresoras consisten en desorientar el significado establecido —expone Escobar, alterar el orden de los mojonos que aquietan (y cierran) el contorno social*³⁴⁵.

En síntesis y para finalizar, en la crítica producción de estos artistas se aprecia un firme sentido indagatorio y de autoafirmación, e indiferente al gesto de aceptación de sus formulaciones por parte del público, buscan sobre todo construir subjetividades, apoyándose en simbólicos constructos culturales y en retóricas del lenguaje fácilmente reconocibles en el propio contexto, para manifestar y tensar más que contestar o dar respuesta, a las incongruencias implícitas en los estereotipos y los discursos oficiales, hábilmente posicionados por las instancias del poder y configuradores de la contingencia local en la que se desenvuelven estos creadores.

³⁴⁵ *Ibidem*, 2002, p. 107.

Larissa Marangoni (Guayaquil, 1967).

Larissa Marangoni es una artista formada fuera del Ecuador, iniciando su instrucción en el arte a los 16 años cuando decide escoger un *8 Level Art*³⁴⁶ en un colegio de Vancouver, Canadá. Luego realiza un *Bachiller in Art* en dibujo y escultura en el Bennington College y posteriormente un Máster en la Universidad de Syracuse, con el que refuerza los aspectos técnicos de la escultura. Comenzó su carrera artística, además de una formación en docencia, en los Estados Unidos, y decide regresar a Guayaquil con su hija en 1995, al separarse de su marido.

Con una gran versatilidad creativa, Marangoni realiza una obra de singulares propiedades estéticas, la que permite ver su amplio dominio en cuanto a técnicas, materiales y lenguaje propositivo. Lúcida, rigurosa, perfeccionista e infatigable, tal como ella misma nos comenta: *cuando veo vagancia me estreso, prefiero trabajar bajo presión. Acepto todo lo que venga, yo veo cómo me las arreglo. Incluso en la propia parte creativa, siempre he trabajado mejor con presión que cuando me dan mucho tiempo*³⁴⁷.

Su producción iniciada a finales de los ochenta abarca desde la instalación, la fotografía o el vídeo, hasta la escenografía, preparación de exposiciones, o la creación de monumentos corporativos; en síntesis, todo lo que tenga que ver con creatividad pero siempre desde la perspectiva de su formación escultórica y con una lectura que de forma persistente concluye desde una u otra arista, en el ser humano y su campo de batalla con las estructuras del poder. De esta manera, expone una recia obra que traduce claramente su fuerza y su pensamiento, cuyas diferentes articulaciones trasladan al observador a distintas facetas como el elogio, el sacrificio espiritual, pasando por el cuestionamiento de las problemáticas vinculadas al género y sus ritos socioculturales, la crítica ecológica, histórica y política, hasta el testimonio de la soledad, la marginación y la injusticia.

Al considerar la gran flexibilidad productiva de Marangoni y atendiendo a la necesaria estructura de este texto, hemos sistematizado su producción en tres grupos: el primero y el que menos detallaremos en este estudio se vincula con el tradicional monumento escultórico; el segundo, relacionado a un concepto de

³⁴⁶ *8 Level Art* corresponde a estudios postsecundarios no universitarios.

³⁴⁷ Entrevista realizada a Larissa Marangoni el 04/05/2007.

escultura más contemporáneo, donde el volumen actúa como uno o varios objetos metafóricos o simbólicos, partícipes de ese montaje discursivo y generalmente interdisciplinar denominado instalación; finalmente un tercero que muestra su trabajo videográfico.

Monumentos.

Como ya hemos mencionado, estas propuestas se corresponden con la clásica definición de escultura en su sentido de monumento³⁴⁸, aflorando en esta producción, volúmenes con ciertos rasgos asociados al *minimal*, sobretodo en sus primeras creaciones, donde la objetualidad corpórea en el tiempo y el espacio real, prima sobre el sentido de representación o expresividad.



World Trade Center, 1999.



Sin título, 2004.

³⁴⁸ Es decir, la obra escultórica definidas como volumen tridimensional, proyectado para perdurar en el tiempo y ocupar un determinado espacio, como medio de relación entre el hombre y el lugar, significándolo y al mismo tiempo significándose con las características identitarias y socio-históricas del mismo.

De estas estructuras, generalmente de grandes dimensiones y en las cuales sobresale el hierro como uno de los elementos preferidos por la artista, mencionaremos solo algunos como *World Trade Center* (1999), una construcción de 14 m de altura emplazada en el Centro de Guayaquil. El año anterior había construido el muro «segmentado» en el parque de La Carolina en Quito, monumento con el que ganó el concurso nacional de conmemoración de los 50 años de las Naciones Unidas. También el macizo de mármol y hierro, de 5 x 5 m, situado en la salida del aeropuerto de Tegucigalpa en Honduras, diseñado para el primer encuentro de artista *Arte para todos* (2004) desarrollado en ese país, además de la esfera de hierro erigida para significar el proyecto habitacional *Valle Alto* (2003-2005) en Guayaquil, entre otros.

Entre los volúmenes interiores, se manifiesta una ingenua y sutil estética minimalista con la que da forma a los «paracaídas» y «cometas» de hierro construidos en el 2002, para ornamentar los interiores del Hospital de niños *Alejandro Mann* en Guayaquil.

No te olvides de cerrar la llave (2005).

De sus obras vinculadas a la escultura pública, pero sobrepasando el sentido de monumento como simple hito al interior de un determinado espacio, en búsqueda de una estructura de carácter discursivo e interrelacionadora con el público, mencionaremos *No te olvides de cerrar la llave*. Una propuesta cuya estructura en complicidad con el título, expresa un dialogismo retórico dirigido al observador, referente a los actuales problemas ecológicos y medioambientales.

Esta obra seleccionada en la convocatoria *Agua, Universo Cultural* y llevada a cabo ese mismo año en Quito por el museo del Agua *Yaku*, se presenta como una fuente rectangular a modo de lavadero en la cual el agua fluye a través de algunos grifos abiertos, que aluden denotativamente al derroche del básico elemento —secundado además en el título— y connotando de este modo, la necesaria intervención preventiva de los propios sujetos en las problemáticas del medio ambiente.



No te olvides de cerrar la llave, 2005.

Pared Universal (2008).

Otra obra formulada en esta línea es *Pared Universal*, de 2 x 4 m, un proyecto realizado en Suecia durante la séptima edición de la Bienal de Lulea. La estructura propuesta como una conjunción de diferentes tipos de barreras, configura un muro emplazado en un lugar de tránsito habitual.

Marangoni intenta realizar, según nos expone, un discurso relacionado a este constructo históricamente modélico del paradigma fronterizo que tiene por función no sólo la delimitación de un determinado territorio, sino también controlar el flujo humano, social y cultura; se vincula desde esta perspectiva, en términos históricos y sociales con las estructura del poder, como ha acontecido, por ejemplo, con la muralla China, el muro de Berlín, el muro levantado por Estados Unidos en el límite con México, etc., resaltando este último por su contemporaneidad y el espeluznante trasfondo que oculta el material con el que ha sido erigido, utilizando paneles construidos con el reciclaje del armamento usado en Vietnam³⁴⁹. De este modo, la artista procura traducir esos muros físicos que se extienden a las dimensiones políticas, psicológicas y cotidianas, construidos para evitar la inmigración de los extranjeros o para proteger el interior de la

³⁴⁹ Información enviada por Marangoni en correspondencia por e-mail, 25/02/2008.

ciudad, como sucedió en la Edad Media, pero también para impedir la salida de los que están dentro, como sucede en Cuba donde no ha sido necesario construir una barrera ya que el Océano actúa como obstáculo natural para el desplazamiento de la población.



Pared Universal, 2008.

Con esta reflexión, Marangoni construye una representación sintética de patrones fronterizos, expresivos de esa franca y natural estética que secunda sus volúmenes y donde la figura de la puerta encadenada, refuerza significativamente las nociones de sujeción, aislamiento e impedimento, provenientes de ese *otro* condicionante, configurado en la autoridad.

En una primera mirada, la estructura nos deriva a la diversidad de materiales que la artista entrelaza en la composición —paneles de acero, varas, caña, madera, cemento, rejilla, reja, cadenas— connotando sin embargo, una estrategia retórica que busca dirigir al observador a través del desplazamiento metonímico, hacia los variados tipos de barreras construidas obsesivamente en las distintas épocas y en las diferentes geografías del devenir histórico. Intenta, a la vez, sobrepasar la denotación del concepto de muro, en términos de visualidad física, para connotar aquellas barreras invisibles y tecnológicas inmanentes al

poder contemporáneo y propio de las sociedades posindustriales: *cada vez nos vamos amurallando más* [con el uso de los medios tecnológicos], *hay como un regreso al Medioevo... vemos mucho pero no sentimos nada*³⁵⁰.

Nos introduce ahora, en la segunda categoría en las que hemos organizado su producción artística, es decir, aquellas obras vinculadas a una manifestación de carácter instalativo y su creación tal vez más contundente en términos significativos, observamos una serie de elaboraciones cuya idiosincrasia discursiva —en concordancia con lo que expone Kronfle— se ha estructurado sobre una sólida plataforma de reflexión. Se descubren en ella tres factores concluyentes y enlazados entre sí: uno vinculado a la presencia del elemento autobiográfico, *que nace de la añeja dialéctica entre el arte y la vida, [estableciendo] una relación entre su historia personal y la memoria arquetípica de la condición humana*³⁵¹. Facetas de sus vivencias y personal devenir que la artista honestamente traduce en significativas representaciones, y con una elocuencia generalmente secundada por los títulos.

El segundo componente, derivado del anterior, tiene que ver con la crítica de los estereotipos asociados culturalmente al género, en concordancia con lo que expone M^a Jesús Santesmases, cuando dice: *Como las palabras, las culturas y sus jerarquías se atienen a clasificaciones y categorías en las que el sexo es un valor y el género un carácter cultural y ambos pueden reforzarse y debilitarse entre sí*³⁵². Es así, como Marangoni *deconstruye* discursivamente, reinterpretando con una peculiar figuración, ciertas representaciones aún vigentes en el pensamiento colectivo del entorno ecuatoriano —y también en mayor o menor grado en la totalidad de las culturas—, dando origen a conceptos y conductas estándares que circunscriben la vida y el hacer de la mujer, y además evidencian, traslapadamente la masculinización cultural del poder.

³⁵⁰ *Ibidem*, 25/02/2008.

³⁵¹ Kronfle, Rodolfo: "Larissa Marangoni -Yo si me he mirado", <http://riorevuelto.blogspot.com/2008/07/larissa-marangoni-yo-si-me-he-mirado.html>, 20/07/2008.

³⁵² Santesmases, M^a Jesús: "Mujeres y ámbitos de autoridad". Revista *Crítica* n° 943, marzo 2007, <http://www.revista-critica.com/sumarios.php?num=943>, rev. 12/08/2008.

El tercer elemento constitutivo que menciona Kronfle es el cuerpo. Un constructo de cuerpo como dimensión política donde se entrecruza lo humano, lo social y lo cultural, coincidente con esa noción de cuerpo que nos expone Foucault, definido como un campo de interrelaciones, cruces y conflictos, terreno e instrumento, sujeto y escenario de manifestaciones, estructuras y dominación provenientes desde las diversas variantes desde donde se manifiesta el poder³⁵³. *El cuerpo* —expone Kronfle— *ha sido una referencia constante en la obra de Marangoni, y se ha reinterpretado, representado, sugerido y aludido de múltiples formas, no sólo en su obra escultórica sino en prácticamente todos los medios y soportes sobre los cuales ha trabajado*³⁵⁴.

De esta manera Marangoni tiende a formular constructos metafóricos que devienen generalmente en discursos alegóricos de su propia vida, pero al mismo tiempo, perfectamente conectados con las lecturas críticas de la existencia contemporánea; cuya peculiar proposición formal en conjunto con la yuxtaposición de materiales, detalles, soldaduras y aristas del ensamblaje, que de forma natural expone la artista, nos invitan llanamente a descubrir la complicidad de ese campo de relaciones que configura el devenir del sujeto y su contexto, sugiriendo una transversalidad de conceptos y formas que se apoyan en los irónicos títulos, evidencian la coherente franqueza con que la artista intenta radicalizar la aproximación crítica de la propuesta. Instalaciones que en cierta medida desnudan esa experiencia de la teatralidad subyacente en el individuo y en la sociedad, desvelándonos la oblicuidad de ese lúdico —y a veces desquiciado— escenario que cruza la existencia humana.

Exvoto #2 (1995).

Sus trabajos vinculados al género se comienzan a vislumbrar desde sus primeras producciones, mediante una serie de obras inspiradas en la vida de algunas extraordinarias mujeres consideradas cultural y socialmente como Santas: Juana de Arco, Santa Catarina de Siena, o la beata ecuatoriana Narcisa de Jesús. Más que críticas o cuestionadoras, estas primeras obras actúan como un

³⁵³ Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 1999, pp. 32-35.

³⁵⁴ *Ibidem*, 20/07/08.

homenaje a la fortaleza de estas mujeres, como una forma de legitimación contemporánea de esa excentricidad con la que condujeron sus vidas.

Marangoni se vale de la simbología icónica con los que culturalmente y en términos históricos se les ha relacionado —corazón, cruz, cuerpo, pies, escudo, flecha, espada, etc.— y de los textos o poemas escritos por ellas, —como es el caso de Santa Catarina de Siena— o en torno a ellas, para luego re-construir e interpretar con diversos materiales, imágenes y metáforas algunos conceptos de sus singulares ideologías existenciales.

Como podemos ver por ejemplo, en uno de sus trípticos de hierro, *Exvoto #2*, de 50 x 150 cm, donde la artista organiza con eufonía y sobriedad, algunas formas icónicas de corazones, torsos y pies, diseñadas en láminas de aluminio sobre tres planchas de metal, que unidas por sus bordes, dan configuración a un tríptico. Formas que simulan improntas, traducen esa superposición del amor divino austero y ausente de lujuria, sobre la materia corpórea; trasvasan así, connotativamente aquella peculiaridad concerniente al testimonio de las vidas y la dirección vocacional de estas mujeres, sobre todo si tenemos en cuenta, la alteración de escala de la lámina representativa del torso —sinonimia del cuerpo— con relación al mayor tamaño de las figuras expresivas del corazón y los pies.

En otro tríptico de carácter mural, *Lágrima #1* (1995), de 60 x 200 cm, la artista dispone algunas pequeñas formas irregulares trabajadas en bronce y soldadas de manera rudimentaria sobre las planchas de hierro. Configura así una austera y circunspecta re-creación con la que nos remite a un conjunto de severas partituras, configuradoras —podemos suponer por su metonimia con el título— del «dolor». Tal vez, ese dolor físico proveniente del martirio al que se sometían estas mujeres, significado en la «desfiguración corporal» al que remiten las abstractas formas.

Con estas obras Marangoni nos introduce en un cierto dialogismo vinculado al sentido y a la actitud estética de la vida. Valiéndose de la mirada estética, la propia y la del espectador, la artista indaga en la expresión de esa férrea interioridad coherente que denominamos moral, y que no es otra cosa que la dimensión estética del discurrir existencial. Tal como expone Ricardo Pinilla: *necesitamos ir a la raíz misma de la dimensión estética. Raíz que no tiene que ver con la superficie de la vida humana, con un mero ornamento contingente del que*

*podemos prescindir. La dimensión estética apela a lo más íntimo de la expresión y la creatividad del ser humano, de su capacidad de admiración y de asombro, de sugerir y de ser sugerido. Todo ello posee una fuerza insustituible en la generación y evolución de cada cultura*³⁵⁵.



Exvoto #2, 1995.

La novia y su corte (2003).

La novia y su corte es una instalación en la que reúne con una particular sintaxis propuesta, el volumen y el objeto, donde interactúan materiales como el hierro, el alambre, la piedra y el aluminio, junto al cristal y el registro fotográfico, para exponernos mediante una irónica y honesta construcción, algunas falacias culturales que permanecen implícitas en la tradición ritual de la ceremonia nupcial y su correspondiente noción idílica de buenaventura posterior respecto al devenir conyugal. Introducen además en su formulación reseñas de su personal historia biográfica.

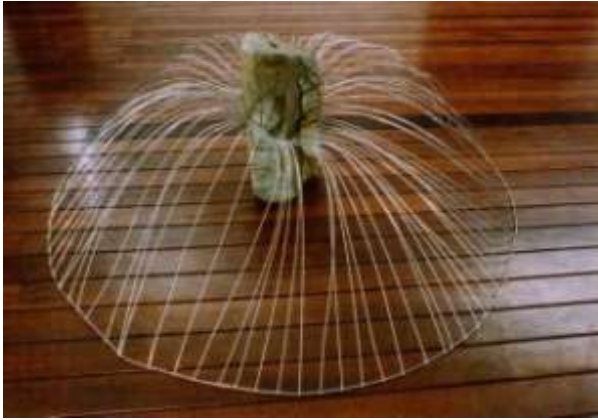
³⁵⁵ Pinilla Burgos y Ricardo, "La actitud estética en el nuevo siglo", www.revista-critica.com/articulos.php?id=142, noviembre2002 Número 899, rev. 02/11/ 2006.



La novia y su corte, 2003.

Lo primero con lo que se encuentra el espectador al aproximarse a la instalación, son tres volúmenes que escenifican el momento nupcial de entrada al altar, representado performativamente por la novia y su corte. En el volumen de la novia, cuyo cuerpo está diseñado con argollas de varilla y recubierto de papel, llama la atención el largo velo confeccionado con eslabones de alambre. Un hierático tejido que actúa como un antagonismo figurativo a la noción de ligereza envolvente con la que se relaciona la imagen del velo; velo que en su significado primario oculta aquello que en el momento no debe ser desvelado, aquí sin embargo refleja la metáfora implícita en una engañosa forma de red protectora e inmovilizante a la vez.

Las estructuras de los tres volúmenes que representan a las damas de honor, se componen de un vasto centro —el cuerpo— de roca maciza, ataviado con un tipo de faldas a modo de crinolinas diseñadas con varillas de aluminio; remitiéndonos por su menor dimensión con relación a la estructura de la novia a la ingenua imagen infantil que suele configurar la corte nupcial, sin embargo y contradictoriamente, estos cuerpos acentúan extrañamente la percepción de gravedad gélida que se desprende del conjunto.



La novia y su corte, (detalle).



Sin título, 2003.

A continuación, siguiendo el recorrido de la instalación, se expone un extraño volumen realizado con una amalgama de trozos de cristal a modo de escultura, elaborada con mil vasos que la propia artista rompió para luego unirlos con resina, iluminando con una luz interior; propone una formación, como expone Kronfle, *que sintetiza en sus masas de cristal roto la caída de los grandes anhelos propios del matrimonio*³⁵⁶.

Con esta forma Marangoni crea una alegoría a modo de dialogismo, en torno a la deconstrucción de aquellos anhelos cristalizados convertidos en un amasijo, con los que se intenta recomponer una nueva estructura vivificada por la propia energía interior, pero también, por contigüidad, este volumen nos deriva a la imagen de la cristalería, metonimia del festejo y su implícito simbolismo nupcial, que aquí se nos presenta como un complejo compacto aglomerado y amorfo, inerte y enjaulado. Como si se tratase de una metáfora tridimensional de los sentimientos autobiográficos de la propia artista, condicionados a la inmovilidad, la destrucción y reconstrucción de sus personales idearios en torno a la vida matrimonial.

³⁵⁶ Kronfle, Rodolfo: "Mi espacio vacío", presentación Galería Mirador, Universidad católica de Guayaquil, <http://riorevuelto.blogspot.com/2006/05/larissa-marangoni.html>



Escapando de casa, 2003.

Una franja de fotografías, colocadas contiguamente en la pared, tituladas *Escapando de casa*, interactúa propositivamente con el volumen vidriado, Marangoni expone una serie de intermitentes registros casuales de algunos espacios de su propia vivienda, rincones comunes y cotidiano como la de cualquier morada habitada, en las que resalta sin embargo el orden y la absoluta ausencia del componente humano, como si se tratase de una crónica de ausencias cotidianas, que proyectan al espectador una la dimensión confrontativa de la arquetípica idea de hogar como espacio biográfico de momentos existenciales, derivando de ese modo al sentimiento de desolación con el que la artista completa su enunciado.



1

Nuestra boda, 2003.

El último objeto que se suma a esta deconstrucción del prodigio conyugal, es un álbum fotográfico, titulado *Nuestra boda*, adornado con las propias y

ostentosas estampas —signos evocadores de la felicidad marital— con que se decoran estos álbumes; y cuyas páginas cuidadosamente enmarcadas nos muestran una monótona sucesión de registros del solitario lecho del cuarto de la propia artista, en el momento después de levantarse.

Es evidente que la instalación en su conjunto, es una honesta formulación autobiográfica a modo de *flashback* y de catarsis personal, sin embargo, su estructura expresiva se conecta perfectamente con la deconstrucción de las representaciones de la vida matrimonial y sus respectivos condicionamientos, que conforman la memoria colectiva contemporánea en cualquier ámbito de la sociedad actual, logran de este modo desarticular desde su particular visión femenina, los mitos y ritos que la cultura social ha estructurado en torno a la vida en pareja³⁵⁷.

Jardín cerrado con alcoba al fondo (2005).

Jardín cerrado con alcoba al fondo es una instalación concebida con la colaboración del poeta Roy Sigüenza³⁵⁸. El resultado es un conjunto de volúmenes que además de reflejar la solidez y coherencia de estructura que caracteriza la producción de esta artista, nos remiten con un cierto grado de ironía, como es habitual en sus propuestas —y explícita en los títulos que otorga—, a ciertas

³⁵⁷ Este conjunto instalativo nos trae a la memoria las instalaciones de otros artistas que también han indagado en los constructos que rodean la figura del rito nupcial, como por ejemplo la mexicana Yolanda Gutiérrez y su instalación *La novia* (2002), con la que interpreta un entorno nupcial en la que el cuerpo de la novia está estructurado simplemente por una rejilla de algodón transparente que hace de velo suspendido desde el techo y dispuesto decorosamente en el suelo. La artista española Elena Rivera, con su impresionante instalación titulada *La perfecta casada* exhibida en el aula Fray Luis de León de la Universidad de Salamanca (2002). También, Anselm Kiefer construye el volumen *Schechina* (1999) derivado del vaciado de un traje de novia auténtico, con un cuerpo atravesado por grandes cristales rotos, y una cabeza interpretada a través de una metafórica forma de alambre. (v. Ramírez, Juan Antonio; *Ibidem*, 2003, pp. 152-159).

³⁵⁸ Roy Sigüenza (Portovelo, 1958), uno de los poetas ecuatorianos más importante de las últimas décadas. Ha publicado: *Cabeza quemada*, *Tabla de mareas*, *Ocúpate de la noche* y *La hierba del cielo*. Es uno de los pocos artistas que asume su identidad homosexual pese a la estigmatización que esto conlleva en su país, reflejada en su poesía en un homoerotismo que se traduce, como algunos definen, *en un canto al deseo, al cuerpo, al silencio, a la ternura y a la desolación*. De forma similar, diez años antes en Estados Unidos, Marangoni había realizado *Santa Catalina de Siena* (1995), en asociación con el poeta Sean Thomas Dougherty.

conceptualizaciones relativas al género, traduciendo en alguna medida aquello que el poeta plantea no sólo en sus poemas sino también autobiográficamente.

Desde esta perspectiva de confluencia autoral en torno al eje temático de la propuesta, al considerar los respectivos y reconocidos discursos de ambos artistas en el contexto nacional, añadiendo los ambiguos mensajes implícitos en los títulos, así como la peculiaridad del montaje instalativo, nos aventuramos en una proposición de lectura en torno a la problemática del cuerpo, el género y la definición del yo, la forma de pensarse y construir la imagen, en confrontación con el discurso social imperante en el contexto local, en el que se desenvuelven estos artistas; nos introduce en alguna medida, en los controvertidos conceptos del tercer género o la identidad polimorfa.

Las estructuras de gran formato, realizadas mayoritariamente con hierro y alambre, dialogan entre ellas en términos formales y poéticos, intensifican la recepción lúdica tanto de las formas como de los significados connotados. Sin embargo, a pesar de componerse de un conjunto de volúmenes transversalizados por una narración, la lucidez con que están ejecutadas estas piezas, hace posible que cada una por sí misma se perciba como una obra autónoma y coherentemente lograda.

De la primera parte del conjunto llama la atención *¿Cómo me veo hoy?*, junto a este sugestivo título, se erige una extraña estructura de hierro y alambre, de 250 x 100 cm, delante de un espejo, cuya imagen refleja borrosamente. El nombre y su tácita ironía, en combinación con las magnitudes —co-presentes espejo y estructura— aparentemente incompatibles, nos conducen a la complejidad de la posible lectura y a relacionar dicho volumen con un cuerpo que se observa en el espejo, pero que por una condición manifiestamente alterada del cristal éste no se logra distinguir como realmente es.

El enorme y sugerente volumen, expuesto como un cuerpo-escultura abstractamente sin género, mirándose en el espejo, se enuncia a primera vista como un absurdo para el espectador, sin embargo el inadmisibles conjunto secundado por el título nos deriva irónicamente a las paradojas existenciales en torno a las problemáticas de la identidad: lo que se es, lo que se siente, y lo que los demás ven, lo que el propio individuo percibe de sí mismo y lo que muestra o quiere mostrar a los demás según los códigos estipulados. Contrasentidos que se

acentúan, transformándose en una dramática contradicción en el caso de que —el o la— al descubrirse a sí mismo, advierte francamente la confusa divergencia de estos cruciales aspectos constitutivos del ser. Nos dice Begoña Sabio: *¿No ocurre que a veces, que nos sorprendemos de nosotros mismo al contemplar la imagen en un espejo, como si la visión exterior de la persona fuera distinta de la interior y sujeta como aquella a ilusiones?*³⁵⁹



¿Cómo me veo hoy?, 2005.

De modo que la habitual pregunta inserta en el título junto a la metafórica figura del espejo, nos deriva a reconocernos en ese cotidiano acto de autocontemplación que llevamos a cabo diariamente ante el cristal, en el que sin embargo a veces emerge un cierto sentimiento de extrañeza o desajuste, entre el conocimiento íntimo de uno mismo y ese rostro que se nos refleja en la imagen especular como un desconocido.

Una percepción de aparente desdoblamiento, mediante el cual también se nos desvelan las idealizadas pretensiones impuestas tras esa búsqueda de autoafirmación con los modelos que la sociedad nos impone. Nos dice Marina Núñez: *al sistema establecido le interesa que nos reconozcamos como sujetos*

³⁵⁹ Sabio Baquero, Begoña, "El espejo". *Arte, Individuo y Sociedad*, n°8, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1996, pp. 127-128.

*autónomos (único origen de nuestras creencias y acciones) para precisamente "sujetarnos", con la total impunidad garantizada por nuestra inconsciencia y nuestro anhelo de identidad, a su definición de sujetos*³⁶⁰. Una explícita manifestación de las maquinaciones del poder foucaultiano, mediante las cuales se nos provee de una identidad aparentemente unificada y congruente que nos permite operar en el mundo, pero con el perjuicio coercitivo de la integridad y la riqueza factibles de aflorar desde otras posibilidades.

Muchos artistas han profundizado en esta divergencia, que desdobra la exterioridad humana y la voz interior del *ser*. Algo que se torna aun más complejo cuando esta contradicción se centra específicamente en torno a las cuestiones del género. Citamos por ejemplo a Claude Cahun (1894-1954) quien transformó su obra en una continua búsqueda sobre sí misma. Una artista que más allá de los roles de género y sin pretender una imagen «auténticamente» masculina o femenina, con su despliegue de autorretratos fotográficos, según expone Diana Saldaña, pone en cuestionamiento el absolutismo de estos roles configurando una trayectoria donde la artista busca por sobre todo encontrarse a sí misma como persona³⁶¹.

En uno de sus escritos citados por Saldaña, Cahun expone: la feminidad puede ser asumida y llevada como una máscara, tanto para ocultar la posesión de la masculinidad, como para evitar inevitables reprimendas si se averigua que la posees. [...] El lector puede preguntarse cómo defino la feminidad o dónde trazo la línea entre la auténtica feminidad o su «máscara». Sin embargo, no sugiero que exista tal diferencia, pues radical o superficialmente, son la misma cosa³⁶². Nos preguntamos nosotros: ¿no ocurre entonces lo mismo con el —también— constructo cultural vinculado a la imagen de masculinidad?

Resumiendo, vemos cómo este peculiar montaje de Marangoni secundado por los significativos componentes del espejo, junto a la interpelación del título, se vuelca en una reflexión en torno al reconocimiento de la «otredad» en

³⁶⁰ Núñez Jiménez, Mariana, "Feminidad y mascarada". *Arte, Individuo y Sociedad*, n° 7, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1995, p.54.

³⁶¹ Saldaña Alfonso, Diana, "Claude Cahun: el tercer genero o la identidad polimorfa". *Arte, Individuo y Sociedad*. Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 2002, vol. 14, pp. 197-215.

³⁶² *Ibidem*, 1998, p. 114.

confrontación con uno mismo y los «otros» que nos rodean. Una lectura además intencionada por los componentes co-textuales restantes del conjunto instalativo y en el reconocido discurso, como ya hemos dicho, de sus coautores.

Probando, probando, es otra obra de este grupo donde Marangoni reúne con insólita sintaxis discursiva, el volumen en hierro con el dibujo sobre papel.



Probando, probando, 2005.

En este caso nos expone una franja horizontal, de 20 x 300 cm, con siete diferentes composiciones florales, trabajadas en vivos colores y de estilo decorativo a modo de fondo co-textual de la estructura tridimensional, que ha sobrepuesto sobre las mismas. Dicho volumen se compone de una pequeña base, de la que emergen un conjunto de siete formas fálicas, figurativamente ambiguas, que en complicidad con el título derivan al espectador a una enrevesada multiplicidad de lecturas.

Tal vez un «probando, probando» de micrófonos-falos, símbolo por excelencia de la expresión masculina e integrados perfectamente a la diversidad floral, configura un todo —no olvidemos que la flor es un signo mormadamente femenino— como un relato aparentemente paradójico pero factiblemente constitutivo. Una búsqueda de asociación expresiva de lo masculino con lo femenino y su diversidad, mediante —en términos de Kronfle— *un contrapunto de cinismo bordeando el humor negro*. O, un «probando, probando» como ensayo compositivo de la propia artista en su personal indagación constructiva en torno a la temática de la ambigüedad vinculada al género, o quizás simplemente de lo tridimensional con lo bidimensional, tras un anhelo por materializar esa búsqueda identitaria con el «ser», en un oasis figurado de intrincadas connotaciones existenciales al que parece aludir el conjunto de la instalación.

En otros puntos de la puesta en escena, algunos volúmenes denominados *Sin título* de grandes dimensiones, aprox. 230 x 100 cm, unos con formas vegetales y otro simulando un enorme florero que despliega desde el extremo superior, estéticas figuras florales realizadas en láminas de hierro recortado. Entre estas formas, destaca una globosa estructura, de 100 x 70 x 70 cm, con un macizo central desde donde se desprenden largas y abundantes varas de hierro con hojas y flores de metal soldadas, curvadas de manera convexa; conformando un estético volumen ambiguo y de particular poética, connotador de un componente vinculado a lo vital o germinal, nos remite tanto a la imagen de un enorme fruto en brotes, como a la forma testicular del hombre o a una matriz femenina.



Yo no soy tu adorno, 2004.



Sin título, 2005.

Marangoni también ha incluido en esta instalación una estructura de hierro simulando una colosal lámpara suspendida desde el techo, titulada *Yo no soy tu adorno*. Una obra realizada por la artista el año anterior y galardonada con una Mención de Honor en el Salón Mariano Aguilera (2004), formulado como parodia del objeto lumínico, conque la artista metaforiza la ubicua función de la mujer como «iluminadora» al interior de la familia. Sin embargo, con el dialogismo identitario expresado en el título, negativo del epíteto que califica lo femenino como un adorno, interpretado como una antítesis en esta estética lámpara, «no decorativa», Marangoni no sólo introduce un nuevo episodio de su pasado autobiográfico, sino que también logra reforzar el sentido de la metáfora expuesta

referente al género y sus roles. De este modo, la obra se integra discursivamente y sin dificultad al resto de los volúmenes.

Al final de la galería, el conjunto se completa con *El confesionario*, una formulación totalmente excéntrica a las anteriores en cuanto a materiales, estructura y expresividad, de característica estrictamente instalativa pero que sin embargo se constituye en el colofón refrendal del enunciado a modo de *feedback discursivo* de todo el conjunto.



El confesionario, 2005.

El confesionario es una cabina semejante a una pequeña habitación tapizada vistosamente con un papel de diseño floral y decorada cuidadosamente en un estilo *kitsch*, como si se tratase de una bohemia, íntima y marginal morada. A través de unos audífonos colocados en su interior se escucha un diálogo a dos voces, la del poeta Sigüenza y otra voz masculina, que habla según describe Kronfle, haciendo referencia a una narración titulada *Ángel Rosa y Ángel Plata*, escrita por el propio poeta, a partir de la inspiración que las piezas del conjunto una vez instaladas le sugirieron.

Una formulación que interpreta la cámara del confesionario doméstico donde emergen las revelaciones más íntimas o el rincón bohemio de lo clandestino, donde surge libremente aquella dimensión que se disfraza u oculta a la sociedad. Una habitación donde se desborda el territorio metafórico para derivarnos a un simulacro existencial de la ansiosa y neurótica expresión de aquello que se debe negar o reprimir. Expone De Blas: *Frente a la escultura, la casa, (la celda, la habitación del hospital), el edificio (la cárcel, el hospital), el laberinto. El cubo vacío más o menos irregular que se reinterpreta como una escultura habitada. El tótem se muestra aquí en los objetos de los que está sembrado su interior*³⁶³. Objetos que definen las personales aprehensiones de los sujetos moradores, configurándose en fetiches alegóricos interpretativos de la individual forma de ver la realidad

De este modo, Marangoni nos deriva a una representación de un lugar doméstico, totalmente opuesto a la vacía y desacralizada intimidad que nos exponía en *Escapando de casa* o en *Nuestra Boda*, aquí el espacio íntimo se percibe significativamente enriquecido por la desintegración de ese súper yo, aséptico y censor, que se transforma en un lugar ansiosamente vital, prolongador de los sueños y experiencias clandestinas, de aquello en lo que se cree y se desea. Condensado además, en términos de discurso, por una *extensión acústica afinada en la palabra*, —citando a Kronfle— *que reacciona completamente y amplía las lecturas posibles del conjunto*³⁶⁴, proveniente de la grabación textual del poeta.

Con este grupo de obras de carácter postestructuralista, interpretativas de la deconstrucción del sujeto identitario, el reconocimiento de la otredad, nos remite *al cuerpo y la sexualidad como zona de reclamo y conflicto*³⁶⁵, Marangoni estructura una exégesis del concepto de jardín como oasis territorial, donde a pesar de la condición sesgada implícita en el título del conjunto instalativo, nos

³⁶³ *Ibidem*, 1998, p. 114.

³⁶⁴ Kronfle Chambers, Rodolfo, "Marangoni-Sigüenza: El mal de las flores" en Maya Peralta, Rómulo, *30+2 artistas en el siglo 21*, Trama, Quito, 2006, p. 88.

³⁶⁵ *Ibidem.*, 2006, p.88.

descubre un horizonte de nociones existenciales vinculadas a lo natural, lo vital, la multiplicidad y la diferenciación, como características inherentes a cualquier grupo —o colectivo— integrador del «paisaje» social contemporáneo. Si establecemos una comparación con el reconocido tríptico medieval donde también se expone un metafórico «vergel» vinculado —en concordancia con el pensamiento de la época— al sentido pecaminoso de la conducta humana, *El jardín de las Delicias* (aprox. 1500) pintado por el artista flamenco Jerónimo El Bosco (1450-1516), nos atrevemos a inferir algunas correspondencias en torno al enunciado de estas dos propuestas, más allá de la simple concordancia del significado lingüístico contenido en ambos títulos.

Desde esta perspectiva y teniendo en cuenta las diferencias temporales y socioculturales de los contextos, en los que surgen respectivamente estas obras, vemos que ambas aluden a la manifestación de la conducta sexual al interior de la sociedad: El Bosco nos expone en la tabla central del tríptico, una sociedad aparentemente idílica entregada a los placeres y a la lujuria, Marangoni por su parte alude a la dimensión sexuada y sus posibles conductas de forma solapada y conceptual, a través de los títulos de las obras y algunas formas de los volúmenes. Del mismo modo ambos artistas sitúan sus discursos aunque de forma antagónica —tal vez también por la reciprocidad con las pertinentes épocas— en la perenne dualidad en la que se ha desenvuelto históricamente y mitológicamente la sexualidad humana, yuxtaponiéndola a los conceptos dicotómicos de pureza o pecado, el bien o el mal, y metafóricamente representados en las formas de ángel o demonio.

Si en el Jardín de Marangoni, surge la figura del ángel —señalizada por el poeta en la grabación— como signo de benevolencia o pureza, reforzando el discurso de tolerancia en torno a las ambigüedades concernientes con la manifestación e identidad sexual en el interior de una sociedad, contrariamente en el *Jardín* de El Bosco se pone el acento en el sentido pecaminoso de la conducta de los individuos y primordialmente en torno a la sexualidad, como reitera Esperanza Aragonés cuando se refiere al tríptico y su organización... *en tres tablas en la que la primera, representa la creación y el pecado original, la central, el mundo entregado al pecado de la lujuria, y la tercera, el castigo de esta humanidad*

*pecadora en el infierno*³⁶⁶. Una representación claramente heredera de la Edad Media en la que las perversiones, los vicios y los males son metaforizados por el pintor mediante engendros monstruosos, cuya expresión más significativa se muestra en las figuras alusivas a la muerte y el demonio, pintadas en la conclusiva tabla de la derecha.

Sin embargo, por otra parte, ambas propuestas coinciden en una traslapada configuración de un discurso confrontativo con el poder imperante en cada época: El Bosco pinta el Infierno denunciando las corrupciones e hipocresías de la propia Iglesia. Institución como sabemos, poseedora en aquellos tiempos del poder máximo, se respalda en la soberanía «perfecta» de Dios y usufructúa su privilegio tras la figura de reyes y monarcas³⁶⁷.

Por su parte Marangoni, como ya hemos explicado antes, elabora una reflexión deconstructiva de los cánones contemporáneos imperantes en su medio en torno al género. Indaga en una propuesta de ambiguas «otredades» expresivas y desarrolla de este modo, un solapado discurso contrario a los símbolos, valores y creencias concernientes a ese constructo histórico denominado género, que más allá del contexto ecuatoriano, su cuestionamiento se extiende prácticamente a la totalidad de las culturas.

³⁶⁶ Algunos autores ven en la tabla central de esta pintura, una escena interpretativa del *Génesis*, ilustradora del Paraíso después de la creación y antes del pecado. Sin embargo la mayoría de las lecturas apuntan a un discurso moralista donde la lujuria se presenta como fuente de perversión, expresada en los esperpentos y engendros pintados en el aparente paisaje idílico. Una lectura que es reforzada al analizar la obra como totalidad y la tercera tabla como corolario de las dos anteriores, en la que El Bosco destaca los endriagos de la muerte y el demonio. Con respecto a esto y específicamente en referencia a la figura central -de la última tabla- con cabeza de hombre, cuerpo como una nave y extremidades como troncos de árbol, que a parte de significar la muerte, ha tenido variadas interpretaciones; nos dice Aragonés: *Para mí es la muerte del alma que trae el pecado* y más adelante agrega, defendiendo su hipótesis, *tiene rostro masculino en un cuerpo cadavérico, algo desconcertante para identificar a la muerte, si no fuera porque en holandés la palabra muerte es de género masculino o femenino: «dood», y El Bosco eligió el rostro de un hombre para representarla.* (v. Aragonés Estrella, Esperanza, "La muerte en el Infierno: a propósito del Hombre - Árbol del Jardín de las Delicias del Bosco", *De Arte*, n° 6, Publicaciones Universidad de Navarra, 2007, pp. 131-138).

³⁶⁷ Nos dice Aragonés: La iglesia vista como un cráneo de caballo, en crítica alusión siguiendo las palabras de San Mateo y de donde cuelga la llave de San Pedro que identifica el lugar. Que curioso que este espacio esté identificado por medio de imágenes visuales de citas bíblicas, el libro por excelencia de la Iglesia. Además en un extremo del infierno aparece una cerda con toca de abadesa que falsifica reliquias a cambio de favores amorosos. (*Ibidem*, p.135).

Mi espacio vacío (2006).

Mi espacio vacío se corresponde con una instalación, configurada por una única construcción de carácter minimalista, consistente en un agestual y pulcro habitáculo oval, iluminado con una gélida luz blanca en su interior y con una apertura en forma de umbral rectangular en cada extremo. En su interior dos volúmenes idénticos, de madera, configurados como una maqueta de una sinécdoque a gran escala, de los dos muslos de la artista hasta las rodillas, situados uno al lado del otro, estas formas delinean la silueta de un espacio vacío que mirado desde el exterior de la cabina, deriva al observador a diferentes interpretaciones.

Si consideramos el implícito y habitual dialogismo presente en las formulaciones de Marangoni —en concordancia con su ya explícito y reconocido discurso autobiográfico— esa similitud con la abertura genital femenina, que dibuja la silueta interior del espacio vacío del volumen mirado desde el exterior, nos traslada a los íntimos vacíos, físicos y existenciales de la propia artista. Sin embargo, la fría luz de neón que desprende esta hierática estructura, pintada completamente con nivea pintura auto-motriz, la priva de cualquier connotación sexual o lúbrica; como describe Álvarez: *alejada de cualquier afán anecdótico, desnuda la experiencia, llevándola a una confrontación en la que sale ganando la consistencia simbólica*³⁶⁸. De modo que rebasando el referente físico, el resplandeciente volumen deriva en una subjetividad expresiva que nos conduce a lecturas de franco carácter ontológico.

Con esta obra Marangoni se vincula directamente con el discurso contemporáneo, legitimador de la reintegración del cuerpo en la dimensión cognitiva y subjetiva, reincorpora su protagonismo como actor de la historia, y lo restaura al —ya pretérito— sujeto epistémico, la conciencia, la memoria y los afectos. Se configura así el renovado concepto de sujeto como unidad psíquica y sociocultural al interior de su medio. No olvidemos que hasta hace medio siglo «el pensar» era un concepto absoluto y totalizante, excluyente de lo psíquico y corporal, tal como expone Dora Fried: *El mundo de la cientificidad era el mundo del objeto, el mundo de la rigurosidad científica, mientras que el mundo de la subjetividad era el mundo de la filosofía, de la reflexión y la especulación. Ambos*

³⁶⁸ Álvarez, Lupe: “Mi espacio vacío”. Revista *Vanguardia*, cit. por Kronfle, *Ibidem*.

*dominios se consideraban legítimos pero mutuamente excluyentes*³⁶⁹. Por lo tanto, «conocer» desde el cuerpo, no sólo significa explorar lo intrínseco y personal como fuente de autoconocimiento, también y simultáneamente, a través de su soporte imperfecto aprehendemos y accedemos al conocimiento del mundo.



Mi espacio vacío, 2006.

Es así como esta austera obra, formulada como una monumental sinécdoque corporal, con la que Marangoni expresa una metáfora de su personal coyuntura existencial, gracias a su intencionada y subjetiva expresividad, no priva al espectador de otras reflexiones discursivas procedente del horizonte de las propias experiencias y personales historias.

Yo si me he mirado (2008).

Yo si me he mirado es otra instalación referente de la personal disquisición apologética que desarrolla Marangoni en torno a la mujer y su rol en la sociedad. Esta vez nos sorprende con un montaje escenográfico de maquinas «humanas», configuradas mediante monumentales ensamblajes de maquinarias y

³⁶⁹ Fried Schnitman, Dora (coord.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Paidós, Barcelona, 1996, p.22.

componentes tecnológicos residuales, dotados de un burdo cinetismo, las cuales actúan como unidades significantes a modo de prosopopeyas alegóricas, irónicamente ambiguas tanto en términos expresivos como formales.

La instalación consta de una monumental figura central de plástico de PVC pintada de color rosa que la artista relaciona con Durga, una de las diosas del hinduismo, y que titula *No entiendes porque no eres yo*. Este extraño volumen de aspecto monstruoso y desgarrado, semejante a un gigantesco octópodo, consta de un cuerpo oval con una luz en su centro a partir del cual se extienden diez largas extensiones de tuberías, a modo de articuladas extremidades, que hiperbólicamente dominan el espacio de la sala en la que la figura es expuesta. Una mano de maniquí se acopla a cada extremo distal, sostiene un espejo, también de color rosa y de estética *kitsch*, girado hacia el cuerpo de la desproporcionada forma.

Marangoni escarba en los imaginarios simbólicos representativos de la mujer y de lo femenino, buscando aquel modelo que mejor interprete su personal reflexión en torno al encasillamiento de roles —y su propia experiencia biográfica—, según ella misma expone, en una de sus conversaciones sostenidas con Kronfle en torno a esta obra: primero pensó en la figura mitológica de Lilith, una representación de la primera mujer de Adán, creada por Dios con barro del mismo modo que Adán. Lilith, sintiéndose en iguales condiciones se negó a obedecer las imposiciones de éste y de Dios (ambas figuras constitutivas del patriarcado). Se la condena al exilio, y se la expulsa definitivamente del paraíso y de la "historia oficial". Sin embargo, finalmente la artista opta por la figura de Durga. Una deidad que en el contexto hindú representa el poder y la naturaleza protectora de la maternidad. Predomina en Durga su carácter destructor y purificador, como diosa femenina de la guerra cuyo fin es el restablecimiento del orden a través de la sabiduría y la compasión, permitiéndoles a los demonios aniquilados retornar como ángeles celestiales. Nos dice Marangoni: *Represento a Durga como un ojo o como una vagina la cual controla y respira, de ella emana luz. Tiene diez brazos como Durga pero éstos terminan no en armas sino en espejos. El espejo de mano representa el examen del propio cuerpo*³⁷⁰.

³⁷⁰ Doc. enviado por la artista. 24/04/2008.



No entiendes porque no eres yo, 2008.

Un constructo alegórico de mujer poderosa y soberana, con una potestad de dominio territorial, establecido mediante la longitud de sus apéndices, que al mismo tiempo prolongan ese poder —metaforizado benéficamente como luz— que ejerce desde su mirada central, y pintada paradójicamente de un «femenino» color rosa *Barbie*, con infantiles espejos también, de formato y estética *Barbie*, invitan a ese autoanálisis al que hace mención la artista.

Secundada por el título de la instalación *Yo si me he mirado*, la estructura nos introduce en un dialogismo y una invitación dirigida específicamente a la mujer a re-descubrirse a sí misma, no por mediación del otro sexo, o por su diferencia con el hombre —de ahí su frase nominativa *no entiendes porque no eres yo*—, sino por un proceso de autodescubrimiento. Por esto sus armas de guerra son espejos que conducen al confrontamiento consigo misma. Expone Marangoni: *Llegué a la idea de que en la historia la mujer ha sido mal interpretada y encasillada como un ser "difícil". Mi interés realmente es más histórico y poder comprender cómo nos veían dependiendo de lo que hacíamos. Por eso viene la frase "No entiendes porque no eres yo" y más adelante continúa, pedimos «ser», no necesitamos una definición como género solamente porque físicamente somos diferentes*³⁷¹.

³⁷¹ *Ibidem.* 24/04/2008.

A esta monstruosa figura central, la acompaña un prosélito de tres muebles-objetos, a modo de corte, los que apoyados sobre ruedas están dotados de un burdo cinetismo que les permite moverse. Con similar estética *Barbie*, están pintados de color rosa y cada uno lleva escrito en su base un nombre femenino, con el que se les ha singularizado. A *Bridgit* se le ha acoplado en su parte superior una secadora de pelo de las que de forma habitual utilizan las mujeres en las peluquerías. A *Kasandra* y *Estrella* por su parte, se les ha ensamblado un enorme reloj. Según Marangoni estos ensamblajes representan a tres eunucos, describiéndolos como: *intuitivas, alegres y curiosas. También son muy humanas y luchan por las causas justas, les gusta sentirse necesitadas por los demás. Son femeninas y de buen carácter*³⁷².



Bridgit,



Kasandra,



Estrella, 2008.

Con esta figura de prosopopeya, con la que la artista otorga cualidades y un ambiguo género a los volúmenes, refuerza irónicamente su discurso crítico en torno a la catalogación de roles vinculables al género, no olvidemos que el eunuco al ser castrado cambia su condición de género social asignándosele culturalmente un trato diferente, ya no es un hombre ni tampoco es una mujer, pasa de este modo a constituir un nuevo género.

A este conjunto de peculiar y ambigua estética femenina lo precede un también singular ejército de 30 volúmenes en forma de largos paralelepípedos

³⁷² *Ibidem*, 24/04/2008.

huecos, diseñados en hierro y asentados sobre rudimentarias varillas soldadas al extremo inferior, que posibilitan su apoyo en el suelo. Por la abertura superior, emergen en cada uno cantidades de desechos mecánicos y electrónicos, además de chatarra residual, que lo corona de forma caótica y grotesca. También se les ha otorgado un mecanismo cinético, que les hace emitir torpemente —citando a Kronfle— *absurdos o agonizantes* sonidos maquinarios. En palabras de Marangoni: *30 soldados inservibles, llenos de basura, pero intimidantes. Suenan y se prenden pero no se mueven*³⁷³.



Soldados, 2008.

Sin embargo, más allá del discurso aparentemente reduccionista y marcadamente feminista, que transversaliza a estas alegóricas construcciones, formuladas como canalizadas prosopopeyas en el interior del conjunto, su irónica estética subordinada a la máquina y a lo residual, nos traslada a una reflexión sobre el transcurso humano y sus inherentes dinámicas, insertas en el «sustrato maquínico» —del que hablan Deleuze y Guattari— y en el que se desarrolla la vida contemporánea.

³⁷³ *Ibidem*, 24/04/2008.

Desde esta perspectiva y sobrepasando, el sentido de *servilismo a la parafernalia electrónica*, a la que hace referencia Kronfle en su reflexión respecto a esta obra, estos extravagantes y cinéticos ensamblajes de prótesis y desechos, junto a sus irónicos títulos, nos derivan a los procesos, los territorios y las conformaciones que configuran la propia estructura de la sociedad; esa organización de la materia, la cultura y la economía sustentada en la tecnología y en la máquina, que ha derivado en la homogeneización global no sólo de la energía y la información, también del capital, constituye un campo que define y condiciona el estado, la práctica y el discurso de los individuos, asentándose así adecuadamente el capitalismo.

Nos expone Guattari en uno de sus ejemplos con relación a las codificaciones del mundo maquínico: *la cifra de la tarjeta de crédito que opera la puesta en marcha del distribuidor de billetes. Las figuras semióticas a-significantes no segregan sólo significaciones. Profieren ordenes de marcha y detención y, sobre todo, desencadenan la "puesta en el ser" de universos ontológicos*³⁷⁴. Es a partir de este territorio discursivo como Marangoni vuelve a confrontar sus disquisiciones en torno a las etiquetas de la identidad, el rol y el género, con las manipulaciones procedentes de las estructuras de poder, que lo manifiesta además, irónicamente, en la introducción de ese reconocido icono de la femineidad capitalista, *la Barbie*, como uno de los componentes estéticos primordiales, de esta personal re-creación maquínica que nos expone a través de su obra.

Otras de las disciplinas en las que ha incursionado Marangoni es el vídeo. Un medio con el que refuerza el carácter crítico de su discurso, pero ahora, con una mirada centrada en la realidad social de su entorno.

Cargadores en la Ipiales (2001).

Cargadores en la Ipiales es un vídeo de 3:07 de duración en el que la artista nos acerca a una visión crítica y de denuncia de su propio contexto

³⁷⁴ Guattari, Félix, "La heterogénesis maquínica". *Caosmosis*, traducción Irene Agoff, Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 67.

sociopolítico³⁷⁵. Mediante un registro documental realizado con una cámara estática, despojado de intervención o intencionalidad dramatizadora, Marangoni simplemente expone ante el espectador una escena —filmada durante días y luego reducida al tiempo de edición— que transcurre delante de la videocámara.

La acción en cuestión corresponde a la actividad laboral que se desarrolla en torno a los bultos de mercadería, que llegan en los autobuses durante la madrugada, al mercado situado en la calle Ipiales en Quito. El vídeo nos muestra grupos de gente —la mayoría indígenas— que se congregan alrededor de estos buses para descargar y transportar sobre sus espaldas aquellos enormes fardos. Como literalmente nos describe Kronfle: *la desproporcionada relación de los bultos con respecto a los cuerpos, el cincho que sujeta a los mismos a partir de la frente, y la manera como se encorvan estos individuos para soportar la carga nos remite de inmediato a las estampas costumbristas que daban cuenta de oficios similares en la época colonial*³⁷⁶.

Una faceta de explotación humana, vinculada —como es habitual— a la población más desprotegida, que lamentablemente aún se mantiene vigente en muchos sectores del globo terráqueo y que en este caso específico, la artista extrae desde su propio contexto. Nos revela un llano registro de carácter periodístico sin pretensiones estéticas ni elementos co-textuales añadidos, con el que nos muestra la absoluta naturalidad con que se llevan a cabo día a día las inhumanas condiciones laborales de este sector de la población. Sin duda, un indicativo directo de las injusticias provenientes de los ilícitos condicionamientos que aún configuran la red gubernamental de este país.

Yo ya no me baño en el Estero (2002).

Otra de las elaboraciones vinculadas con las interpelaciones de las políticas del contexto local, pero esta vez dirigida a las estrategias de regeneración

³⁷⁵ *Cargadores en la Ipiales* formó parte de la muestra exhibida en Madrid, *Lo que las imágenes quieren. Vídeo desde Hispanoamérica (18/04/07-20/05/07)*, comisariada por Rodolfo Kronfle y patrocinada por la Fundación ICO.

³⁷⁶ Kronfle, Rodolfo: "Lo que las imágenes quieren". <http://riorevuelto.blogspot.com/2008/01/lo-que-las-imagenes-quieren-flacso-arte.html>

urbana de Guayaquil, es *Yo ya no me baño en el Estero*. La propuesta se formula como una intervención pública fundamentada en el vídeo y en la fotografía, cuya ironía manifiesta en el título, apunta a las evidentes falacias implícitas en las dinámicas de recuperación ambiental, que promueven las políticas de urbanización y embellecimiento de la ciudad.



Yo ya no me baño en el Estero, 2002.

La intervención consiste en la instalación de dos vallas publicitarias, colocada durante tres meses en una vía contigua a una de las bifurcaciones del Estero Salado, el que según describe Kronfle, corresponde a una antigua zona de recreación para la población que con el desarrollo de la ciudad ha sido peligrosamente invadido por aguas contaminadas. Una de las vallas expone un vídeo en la que se ve a la propia artista nadando en una piscina de los alrededores, y en la otra una ampliada fotografía en la que aparece flotando en un medio acuático de intenso azul. Estos dos registros visuales han sido expuestos también a modo de instalación al interior de espacios expositivos, en cuyo caso los ha complementado con el acompañamiento de una grabación sonora, de 0:5' de duración, que registra el discurso de personas que en su tiempo lograron disfrutar de aquel estuario.

Marangoni, de este modo, nos expone comparativamente dos dimensiones en las que contrapone el antes y el ahora: por una parte el título

donde evidencia una acción negada de un determinado lugar —que en el caso de la exhibición de las imágenes en un espacio cerrado, su formulación es respaldada por la grabación de testimonios que han disfrutado de dicho estero—, nos remite de este modo a la actividad y al tiempo pretérito vinculados al disfrute de aquella ribera; y por otra parte, da a conocer utilizando un medio visual a modo de símil publicitario, idéntico al usado por el plan gubernamental para publicitar su programa de reformas, el único y obligado medio actual de esparcimiento acuático: la piscina.

Una confrontación de realidades cuya correcta lectura sólo es posible considerando las condiciones co-textuales del medio ecuatoriano, y la sobredimensión de los vicios administrativos en términos gubernamentales que este país ha conllevado prácticamente desde su independencia como nación, realidad de la que hemos hablado reiteradamente. Es así como se descubre que contrariamente a lo que a primera vista podría sugerir, el discurso de Marangoni no va dirigido al sentido de modernización en sí, sino a los vacíos e imposiciones procedentes de estas dinámicas al no considerar el entorno ecológico ni el medio social vinculados a estos lugares.

Cristo histórico (2003).

Cristo histórico es un vídeo instalación presentada en la VII Bial internacional de Cuenca (2003), en la cual Marangoni expone una precaria y caótica pirámide, conformada por viejos y desgastados enseres de uso hospitalario, colchones, catres, valijas de pacientes, etc., sobre la cual se ha colocado un monitor y en cuya pantalla vemos el rostro en primer plano de un hombre, un ex-interno psiquiátrico que narra los infortunios y adversidades de su vida, insistiendo en su innata condición como ser humano de bien. Un autorretrato a modo de un *via crucis* que Kronfle traslada al resto de los ecuatorianos, evidenciando las motivaciones que éstos encuentran para emigrar, así como el penoso avatar que conlleva *la vivencia, penuria y vejación de este proceso migratorio*³⁷⁷.

³⁷⁷ v. www.bialdecuenca.ec, rev. 05/05/2008.

Solo con Natura (2007).

Concebida con el respaldo de APROFE (Asociación Probienestar de la Familia Ecuatoriana) —codirectora de esta entidad en la que trabaja junto a su padre—, en coordinación con Malecón 200 —fundación vinculada a la regeneración urbana y ecoturismo de la ciudad—, más el Museo Municipal de Guayaquil, la propuesta emerge fundamentada en dos ejes: por una parte crear una conciencia ecológica respecto al medio ambiente de las Islas Galápagos salvaguardándolas de la contaminación ambiental derivada del turismo, y por otra, reforzar la creación artística como producto derivado de una interrelación concreta entre la vida, el arte y el entorno.

Surge así el proyecto *Solo con natura*, configurándose como una residencia de artistas en las islas una vez al año, con el objeto de generar un intercambio de conocimientos y convivencia mutuo entre los habitantes locales y los eventuales huéspedes, cuya única exigencia es la creación artística fundamentada en los recursos naturales de la isla, descartando el uso de medios tecnológicos o contaminantes. Una residencia, como expone ella misma, no sólo abierta a los artistas plásticos de Ecuador, sino a todas las otras expresiones artísticas y también a escala internacional³⁷⁸.

Este interesante proyecto, realizado en dos años consecutivos hasta el cierre de esta Tesis, pone de manifiesto la expansión de la estética tradicional y la especificidad disciplinar, observando en la actividad artística de esta geografía, con una dinámica que tiende a favorecer cada vez más, la idea y los procesos involucrados en su formación. Postulándose una actividad, como expone W. J.

³⁷⁸ La primera convocatoria de esta residencia *Solo con Natura*, en la que participaron siete artistas -5 ecuatorianos y 2 extranjeros-, se llevó a cabo en Agosto del 2007, con una residencia de siete días en la Isla de Santay, ubicada aproximadamente a 15 minutos desde Guayaquil en bote; sumándose además Cristóbal Zapata, encargado de documentar narrativamente dicha residencia. Las propuestas desarrolladas fueron: La elaboración de objetos a través del papel reciclado (Cristhian Proaño de Quito); un proyecto relacionado a la gastronomía, especialmente en base al mangle, fruto característico de la isla (Kathie Cazar de Cuenca); la plantación de semillas con una propuesta estética vinculada al Land-Art (Adrián Washco de Cuenca); una intervención estética a modo de ideograma trabajado sobre el terreno de la isla configurando un enorme pelícano dibujado con carbón y cáscara de arroz (Hernán Zúñiga de Ambato); la elaboración de una frontera simbólica entre la zona habitada y la zona virgen de la isla (Juan León de Guayaquil); el diseño de vestimentas y calzado a partir de fibras vegetales de la isla (Mary Ghie de Estados Unidos); la talla en madera y la biodanza (Ángela Echanique). De la segunda residencia realizada en el 2008, hemos hablado en el capítulo correspondiente a la artista Juana Córdova, con motivo de su última obra analizada en esta tesis, *Limón*, 2008.

Mitchell, cuya noción vinculada a «la representación del mundo», se sustituye por el de «construcción visual de la experiencia social», enfatizando más en las relaciones y las dialécticas del proceso artístico en tanto experiencia que sus concepciones ideológicas³⁷⁹.

Es evidente que la fuerza que caracteriza el hacer y la producción de Marangoni, nace de un desarrollo creativo inherente a una consciente indagación de la propia existencia y los entreverados contextuales implícitos del devenir circunstancial, en correspondencia además con la configuración sociocultural del momento y de su contexto; como si se tratase de un continuo proceso de identificación retórica de su propia vida con el arte, pero plenamente consolidado en la coyuntura histórica. Donde el elemento corpóreo tiende a surgir reiteradamente como un fundamento existencial sobre el que elabora, interpreta y reinterpreta, los condicionamientos y conflictos procedentes de los requerimientos que se dan entre las estrategias y las políticas vinculadas al deseo, el poder y el individuo.

³⁷⁹ Mitchell, W. J. Thomas, *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*, en *Estudios Visuales* nº1, noviembre, 2003, p. 26.

Roberto Noboa (Guayaquil, 1970)

Roberto Noboa inició su trayectoria artística con una inmediata proyección de su obra junto a la galería dpm, con la cual ha estado vinculado desde hace diecisiete años. Realizó sus estudios de arte y se especializa pintura en Massachusetts (1989-1993), y posteriormente un Máster, también centrado en la pintura en Nueva York (1996-1998); se aprecia la influencia de la academia norteamericana en su obra sobre todo en la primera etapa de su carrera, como podemos ver en sus sencillas composiciones de carácter neoexpresionista despojada de detalles y elementos secundarios, con una figuración libre a veces casi infantil, de exquisito cromatismo y fluido uso matérico, se relaciona en cierta medida con el *New image painting* y el *Bad painting* surgido en los Estados Unidos en la década de los setenta-ochenta³⁸⁰, como en *Jugando con dos sillas* (1994), *Gallina* (1995), *Sonámbulo* (1994), *Ratones* (1995).

Ese carácter de ironía y fresca ingenuidad que expresa su obra se ha mantenido indemne prácticamente en toda su producción. De este modo, tanto en sus lienzos como en sus dibujos sobre papel, se observa una rica gestualidad cromática, con un logrado trabajo matérico y una figuración vinculada al *feísmo*, cuyas distorsiones vislumbran esa lúdica y sutil mordacidad crítica que acompaña a sus elaboraciones.

³⁸⁰ El movimiento *Bad painting* emerge en los Estados Unidos como una reacción contra la hierática intelectualidad propia del *minimalismo* y el *conceptualismo*, y oponiéndose a la idea promulgada en torno a la muerte de la pintura. El nombre surge a partir de la exposición realizada en el New Museum de Nueva York en 1978 y denominada así. Se caracteriza por el eclecticismo de referencias y modelos, una relación con la subcultura y una técnica ruda y abrasiva gracias a la utilización de materiales de desecho y colores contrastantes con el fin de oponerse al concepto de buen gusto. Entre sus representantes destacan David Salle (Norman, Oklahoma, 1952), Julian Schnabel (Nueva York, 1951), Roberto Longo (Brooklyn, 1953). El *New image painting*, nombre también proveniente de una exposición realizada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1978, sostiene de igual modo el retorno de la pintura figurativa pero con una acentuada simplificación tanto en la técnica, como la composición y el dibujo. Por su dibujo inacabado y absoluta libertad del gesto pictórico se le ha denominado también como «pintura mal hecha». Entre sus seguidores destacan Jennifer Barlett (Dublín, 1941), Neil Jenney (Torrington, Connecticut, USA, 1945), Susan Rothenberg (Búfalo, Nueva York, 1945), Eric Fischl (Nueva York, 1948), entre otros. Ambos estilos presentan elementos comunes con las transvanguardias italianas, los neoexpresionistas alemanes y la figuración libre francesa de inicios de los 80.

Dice Noboa: *la línea, la forma, la espontaneidad calculada y los accidentes son herramientas para la creación de personajes muchas veces distorsionados de la realidad [...] que aparecen no del todo extraños y no del todo desconocidos*³⁸¹.



Jugando con dos sillas, 1994.



Ratones, 1995.

Su obra ha girado siempre en torno a la condición del individuo, refiriéndose a los aspectos psicológicos y la manera de conducirse del sujeto en su entorno. En sus propuestas intervienen significativamente, tanto la alusión simbólica como el desvío retórico, en enunciados que se presentan a modo de particulares alegorías que traducen pictóricamente su personal apreciación del contexto, traslada a la figuración de sus lienzos elementos del entorno más cercano. Al inicio de esta década fueron los instrumentos musicales propios del *rock pesado* o *heavy metal* y también *punk*³⁸² —guitarras, baterías y platillos—; y desde el 2003 hasta ahora escenas vinculadas al mundo del tenis.

Sin embargo, toda esta figuración alusiva al medio en el que se mueve el artista, se traducen al interior de sus composiciones en un simple pretexto, como

³⁸¹ Noboa, Roberto: Catálogo *Expresiones Arte Latinoamericano - 1995*, David Pérez-Mac Collum Ediciones, Guayaquil, 1995, p.10.

³⁸² Noboa también es aficionado a la música.

si re-creara una sátira «escenográfica» para expresar de modo subjetivo sus íntimas disquisiciones. Discursos a modo de subtextos no siempre descifrables para el espectador debido, a una cierta impermeabilidad intimista que singulariza y define prácticamente toda su producción. Se suma además, una peculiar ironía, sardónica pero no agresiva, una sutil y cuidada expresión de humor que termina reforzando el sentido ingenuo y desdramatizado, de una visión en cierto modo, decepcionada del hombre contemporáneo a la que alude el artista.

Afianzado en la peculiar mirada, que trasciende en su poética, distante de las modas y de la etiquetada «buena pintura», como expone Álvarez: *siempre un poco al margen de los propósitos que han caracterizado a sus contemporáneos*³⁸³, Noboa, nos exhibe con una fresca, engañosamente ingenua e inofensiva retórica, sutiles facetas del mundo subjetivo que cruza la conducta social de los individuos.

Cyclops (1996-2000)

En la segunda mitad de los noventa influenciado por la maestría, realizada en Estados Unidos y el entorno neoyorquino, se vuelca en un proceso de experimentación que indaga en algunos aspectos del arte conceptual de los setenta, reconociendo su admiración por artistas como Chris Burden, Vito Aconcci y Baldassari. Noboa comienza a simplificar la figuración de sus cuadros hasta llegar casi al terreno de la abstracción. Primero, reemplaza las formas de pájaros o aves a las que acostumbrada a recurrir, por burdos y sencillos muñecos que pinta en los márgenes del lienzo, dejando un gran plano central totalmente monocromático y agestual. Posteriormente, estos muñecos se transforman en objetos tridimensionales, manufacturados con tela y de forma elemental, simulan los muñecos infantiles, figurativos de animales realizados artesanalmente. Estos objetos-muñecos inicialmente son colocados sobre la monocroma superficie del lienzo, después en las esquinas o bordes de manera tangencial al plano, para finalmente sacarlos totalmente del soporte y colocarlos directamente sobre el muro. Elabora así un conjunto de obras que denomina *Cyclops*, un irónico título que surge como una antífrasis alusiva a los ingenuos objetos. En algunos casos también utiliza para estos lienzos con «cíclopes», textiles industriales sobre el

³⁸³ Álvarez, Lupe: "jai-lou-lait", dpm, Guayaquil, v. www.dpmgallery.com/artistas.php?id=26&info=rev.

bastidor dando lugar a un plano que el artista interviene manualmente con puntadas de hilo.

En esta misma línea, realizará tres sencillos objetos simulando muñecos humanos, pero a modo de pequeños bultos envueltos, sin rostro definido ni extremidades, secundados por la inherente poética de Noboa, sugestivamente intimista, ahora totalmente desprovistos del elemento co-textual pictórico, a los que también denominará *Cyclops*, y con los que participará en *El objeto escultórico en el Ecuador* (1997). Se elaboran según exponen los curadores de la convocatoria, Castro y Kronfle, con una sencilla y artesanal confección una contraposición formal a modo de *comentario humorístico y absurdo* referente al deslumbramiento que produjeron en esa década los personajes ficticios del mundo cibernético y de la robótica tanto en la ficción literaria como cinematográfica, y cuya temática ha estado fundamentada mayoritariamente en los relatos de la antigua Grecia.

En estos relatos el elemento mítico «convencionalizado» del Cíclope, el gigante de un sólo ojo, representa lo grotesco y monstruoso de la barbarie —inherente supuestamente al mal— en contraposición a la también codificada figura del héroe, civilizado y defensor de los débiles, caracterizada en el personaje de Ulises —con el que por antonomasia Homero alude a la cultura Griega—. Como sabemos una de las primeras series consagradas del cine japonés, vinculadas a este peculiar estilo de la robótica dirigido al público infantil y adolescente fue *Ulises* (1981), emitida por televisión durante toda la década de los ochenta y parte de los noventa en Europa y América. No obstante, parece ser que Noboa en este caso utiliza como pretexto para la antinómica elaboración de estos tres objetos, a los tres Cíclopes hijos de Urano y Gea, personificadores del trueno, el relámpago y el rayo, descritos por Hesíodo en *La Teogonía* (VIII - VII a.C.).

Sin embargo, es evidente que el artista no alude ni realiza una interpretación de la tragedia clásica, sino más bien, parece connotar irónicamente la tragedia contemporánea del hombre, refiriéndose a esa lucha que no es contra los dioses ni los bárbaros sino del hombre con sus propios conflictos internos; esas complejas dimensiones existenciales que nunca llegan a reconciliarse en su totalidad. Por un lado se nos manifiesta nuestra natural conducta, lo que hacemos

según nuestras habilidades, y por otro, aquello que la sociedad y nuestro contexto más próximo, espera de nosotros³⁸⁴.

De manera que estos pequeños objetos, a modo de inofensivos muñecos que el artista expone, como una antítesis de la mítica figura, cuya conexión sería inadmisibile para el observador si no fuese por el título, subvierten el significado conceptual vinculado a la naturaleza temeraria de este ser mitológico, en una ingenua formulación irónica, les añade sin embargo, mediante la «candidez» formal de su estructura y la simplicidad con que son expuestos, un fresco sentido de humor que termina finalmente despojándolos de esa negatividad crítica que generalmente se traslapa en los discursos irónicos.



Cyclops I y II, 1996.

Por otra parte, el mutismo y la extrema ambigüedad de los escasos indicios que el artista expone, dificultan la necesaria complicidad entre enunciador y observador, que permite a éste último decodificar los significados inversamente implícitos en la propuesta, se acerca en términos de enunciación a la que Wayne Booth denomina como «ironía inestable o infinita», ya que su contenido

³⁸⁴ Romero Rodríguez, Julio: "Oposiciones; contrastes y paradojas", *Arte, individuo y sociedad*, n° 2, 1989, pp. 147-152.

extremadamente ambiguo se traduce en un enigma para el observador al no lograr este descubrir un discurso coherente o reconocible, en los elementos enunciados y expuestos. Expone Booth: *En el fondo, la lectura de la lectura que hacemos de estas ironías «indescifrables» depende, una vez más, de un silencioso acto de reconstrucción de la estructura mental del autor y de nuestra ascensión para vivir con él en silenciosa comunión mientras, allá abajo, en la superficie de las cosas, se desarrolla el drama «sin sentido»*³⁸⁵.

Por lo tanto, si nos apoyamos en una plataforma referencial, como es el pensamiento del artista y sus códigos propuestos, contextualmente en las diferentes elaboraciones de su trayectoria, podemos aventurar en torno a la intimista serie de sus anteriores y pulcros planos pictóricos con muñecos, una ironía alusiva tal vez a la hiperbólica dimensión que los convencionalismos del arte han otorgado en términos de discurso a la representación icónica, en contraposición con el simple valor gestual con el que se tiende a identificar la abstracción. Sea acertada o no nuestra interpretación, lo que sí podemos afirmar es que en Noboa se aprecia —como el mismo también expone— una tendencia a reflexionar subjetivamente, subvirtiendo algunos conceptos que apuntan a los valores dominantes de aquellos contextos que imponen sus pensamientos estéticos e ideológicos.

Posteriormente, desaparece esta humorada expresiva, fundamentada en los peculiares y candorosos componentes tridimensionales, para transformarse ahora en lúdicos círculos de fluido color monocromático y de diferentes tamaños, que el artista pinta sin pretensión ninguna y casi azarosamente sobre grandes superficies rectangulares; formulando una sencilla estética, vinculada a la abstracción con la que participará en la *49° Bienal de Venecia* (2001). Noboa exhibe tres lienzos, de 20 x 200 m, exponiendo níveas y monocromas superficies trabajadas en óleo, sobre los que se ven algunos puntuales perímetros cromáticos, dispersos con aparente casualidad, que él propio artista describe como: *círculos/bolas de color anaranjado, se esconden en plataformas (líneas) y en algunas ocasiones caen sobre el borde de las pinturas, marcando el rectángulo y el filo de la obra*³⁸⁶.

³⁸⁵ Booth C., Wayne, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986, p. 327.

³⁸⁶ Comunicación con el artista vía e-mail 01/04/2008.

Indicios cromáticos de esa irónica subjetividad que emerge inherente a la creación de este artista, y que en este caso aflora como un discurso conectado con la retórica del silencio y lo intimista, pudiendo añadirse un cierto cariz deconstructivo, distante de los propósitos e intereses especulativos que surgen en este tipo de eventos. Dice Noboa: *me interesa hacer justamente lo opuesto, tanto en factura como en temática. No olvidemos que la Bienal de Venecia se caracteriza por mostrar en ocasiones obras que le (gritan) al espectador por atención...*³⁸⁷.



Sin título, 2001.

En los últimos seis años el artista se ha volcado nuevamente en el dibujo y la pintura figurativa, manteniendo su peculiar estética de pintura «mal hecha» alejada de purismos, para proponer con exquisito y fresco cromatismo escenas y elementos del mundo del tenis, círculo del cual el propio artista forma parte. Un tema que se ha convertido últimamente en el pretexto y *leitmotiv* de su pintura y de sus íntimas disquisiciones.

Tenis, vikingos, gallinas y bovinos (2004).

En la muestra realizada en la galería dpm bajo el irónico título de *Tenis, vikingos, gallinas y bovinos*, Noboa expone una serie de acrílicos, dibujos y óleos, además de algunos elementos instalativos, cuyas elaboraciones nos derivan a un mundo de subjetividades, relacionadas entreveradamente y en complicidad con los títulos, con algunas facetas de la conducta humana y, sus inherentes y subjetivos condicionamientos existenciales.

³⁸⁷ *Ibidem*, 01/04/2008.

La figuración que se percibe en esta muestra es ahora cercana al natural y sin deformaciones. Las formas emergen mediante espontáneas —pero en alguna medida también controlada— pinceladas, junto a un elemental dibujo que en algunos casos impresionan bocetos a medio terminar. Lo que unido a la simplicidad co-textual que acompaña a la figura del o la tenista, en algunos casos única forma corpórea en la composición, con un atractivo cromatismo frecuentemente afín con el ambiente al que hace referencia, terminan manifestándose al espectador como elaboraciones sugestivamente ingenuas casi como si se tratara de una pintura de adolescente.

En estas propuestas han desaparecido por completo aquellas recreaciones de esperpentos de su primera etapa —personales e introspectivas representaciones de la naturaleza humana—, que obtenía a partir de la deformación figurativa de aves o animales a los que aún recurre —gallinas, patos, ratas, u otros—, pero ahora evolucionan hacia dirigidos enunciados que metafóricamente hablan, con un pacífico y entreverado sarcasmo, sobre la idiosincrasia de un prototipo de individuo contemporáneo, inserto en un grupo social de cierta especificidad³⁸⁸. De esta manera el artista formula una intencionada enunciación irónica que, pese al intimista eclecticismo expresivo en el que deambula, nos permite descubrir ciertos estereotipos vinculables a cualquier grupo o medio social.

Estas propuestas se perciben solapadas en una lúdica introversión, donde la figura del mundo animal se insinúa como tropo significador de reconocibles connotaciones semánticas, ya codificadas popularmente, pero que, sin embargo, fácilmente pueden derivar en una reflexión equivocada si la observación es superficial. Por ejemplo, la figura de la gallina, metáfora literal de «cobardía» ante una determinada situación, en estas obras parece aludir sobre todo al significado de «enajenamiento» —con un grado de imbecilidad— en su propio mundo, propiedad también factibles de atribuir al comportamiento de esta ave, como el propio Noboa explica, *la gallina es tan ensimismada como el tenista pero con poca gracia y cargada de torpeza. Ella está “en las nubes”, esperando que pase el*

³⁸⁸ Es necesario considerar que en muchos países de América Latina, entre ellos Ecuador, pertenecer a un círculo tenístico es sinónimo de status económico, la denominada *clase alta*, ya que aún continúa siendo un deporte exclusivo de la gente adinerada.

tiempo y siempre sin moverse está como diciendo: “Perdón, ¿qué pasó?, ¿de qué hablan?, ¿me perdí algo?”³⁸⁹

A partir de esto podemos intentar una interpretación de sus dibujos *Sin título* (2002), realizados con acrílico y carboncillo, donde vemos algunas elaboradas siluetas de gallinas contiguas a una cancha de tenis, figurando metafóricamente el enajenamiento como propiedad del público asistente a este tipo de eventos; o el diminuto acrílico *tenis disco lover* (2004), donde extrañamente observamos una gallina próxima al tenista, como si fueran presuntamente tales características, la «habitual compañía» del sujeto representado.



Eguill, ¡guarda la red!, 2004.



Disco lover, 2004.

Con similar articulación discursiva, parece exponernos las figuras de bóvidos —vacas o cabras— a los que hace referencia por ejemplo en *Ceremonia de premiación* (2004), donde un indiferente bovino bebe abstraídamente mientras a su lado una tenista con unas tijeras en la mano, no sabemos si pretende acicalar al displicente animal cortándole el pelaje, o hacerle daño. También en este lienzo

³⁸⁹ Diálogo entre el artista y Kronfle, reproducido en Catálogo *Roberto Noboa*, dpm, arte contemporáneo, Guayaquil, 2004, s/p.

vemos la imagen de la gallina junto a un número de «huevos», otro de los significantes metafóricos a los que en esta muestra Noboa alude reiteradamente. En un primer intento de interpretación podemos relacionar la palabra «premiación» —procedente del título— con la convencional expresión metafórica «la gallina de los huevos de oro», huevos que además como podemos ver en un primer plano de la pintura, están «servidos en un plato». Pero paralelamente el término «huevos», también es en la lengua castellana un sinónimo metafórico de uso popular que nos deriva a la noción de «coraje», lo que a través de esa línea nos conduciría hacia otras variables interpretativas.



Ceremonia de premiación, 2004.

En cambio en *Eguill, ¡guarda la red!* (2004), la comparación metafórica es claramente analógica: una joven cabeza de ternero substituye —a modo de guante— la supuesta raqueta de tenis. Una imagen de ternura y juventud reforzada además, con otra forma de cabeza que emerge junto a las zapatillas del tenista, la de una cabra —representación de vivacidad—. Si a lo anterior añadimos la complicidad del título, podríamos deducir una definición de las características del juego de Eguill: tal vez, dinamismo y perspicacia, pero al mismo tiempo inexperiencia e inocencia.

Del mismo modo observamos *Rápidas y furiosas* (2004), un pequeño lienzo donde irónicamente reemplaza las dos cabezas de las tenistas por dos cabezas de jóvenes cabras. En términos de figuración retórica, una *interpretación adherente* que en concomitancia con el título nos deriva al tipo de juego de las tenistas.

Sin embargo, así como en estas obras Noboa dirige al espectador hacia un significado figurado, permaneciendo en alguna medida eufemísticamente latentes, las determinadas identidades poseedoras de dichos significados, en otras obras su extrema impermeabilidad enunciativa nos traslada a lo que Carrère y Saborit denominan una *perífrasis de indeterminabilidad*. Elaboraciones en las cuales, tanto los elementos plásticos del lienzo —o de la instalación— como el título, nos conduce a un discurso en el que el espectador puede percibir que su texto enunciativo dice algo más de lo que a simple vista expone pero al mismo tiempo resulta casi imposible descifrar qué es exactamente, como en *Prácticas con bandana* (2004), *Pelo largo* (2004), *Adidas negras* (2004), *El día del susto (la huida)* (2004) o, *Perdida (mi obsesión) el sueño* (2004), entre otras. Pinturas en las cuales vemos tenistas solitarios con apariencia de estar jugando en un entorno de paisajes casi abstractos, con un planteamiento gestual, *de forma que parezca que flotarán en su mundo*³⁹⁰. Nos conduce más allá del plano expresivo y su enunciación temática, hacia una dimensión marcadamente subjetiva e impenetrable.



Prácticas con bandana, 2004.



Love y el retorno de los socios psicópatas, 2004.

³⁹⁰ *Ibidem*, 2004, s/p.

Se agregan a este conjunto, una serie de dibujos realizados con carboncillo y acrílico, en los que paradójicamente Noboa interrelaciona esbozos del mundo tenístico con imaginarios del universo vikingo, añadiendo también a estas, aparentemente absurdas elaboraciones, la metafórica forma del huevo. Lo que a simple vista se manifiesta como inadmisibile, parece devenir finalmente en una reflexión sobre la lucha del individuo por el poder.

Mediante sencillos diseños superpuestos, el artista nos expone a través de estos dibujos una simbiosis del sujeto primitivo y el contemporáneo: una figura de tenista con casco de vikingo, cuyos movimientos de raquetas parecen ir dirigidos a las hachas o lanzas incrustadas en las formas ovoides, una conjunción de componentes metonímicos y metafóricos cuya lectura es factible de vincular con aquellos dislates primarios, aún no superados por el ser humano, y que afloran en los combates «a muerte» tras el anhelado premio disputados por estos jugadores, transformados en guerreros mediante el simbólico casco vikingo.



Sin título, 2004.



Sin título, 2004.

Finalmente la exhibición se cierra con una instalación formulada minimalistamente con algunos elementos realizados en madera pintada, representativos de los imaginarios a los que se alude en las pinturas, configurando un mínimo y cuidado escenario colocado a ras del piso. De este modo vemos la forma de un hacha, que disfraza su agresividad con el níveo color con el que intencionadamente está pintado —el color blanco que también singulariza a los tenistas—, sobre el que se apoya una diminuta figura tridimensional representativa

de una cuidada cancha de tenis; desplegándose a su alrededor, hiperbolizados —en relación al mínimo tamaño de los otros elementos— y llanos recortes de forma ovoide. Un enlace de pulcros componentes que con un cierto grado de indeterminabilidad pero secundados por el contexto global de la muestra, parecen hablarnos de una cierta barbarie agresiva encubierta en un mundo aparentemente ingenuo.



Sin título (instalación), 2004.

En definitiva, Noboa nos expone circunloquios de su personal percepción del medio en el que se desenvuelve, *para hablar de todo de una manera más sutil, desde el otro lado*³⁹¹. Desde su tangencial mirada, fiel a su carácter estilístico, distante del modelo de artista valorado en el medio ecuatoriano³⁹², con una

³⁹¹ *Ibidem*, 2004, s/p.

³⁹² Tal como expone Kronfle, existe una tendencia en el contexto ecuatoriano —y en gran parte de Latinoamérica— a desmerecer injustificadamente el trabajo de aquellos, en este caso un artista, provenientes de un alto estatus económico. Rechazo que se intensifica si además su producción no converge en las temáticas sociales o políticas del contexto. En contraposición se tiende a sobrevalorar la labor de aquel que se ha elevado de la nada gracias a su esfuerzo y aún más, si su discurso se involucra directamente con la realidad social. Actitud que si se torna radical, no siempre es coherente derivado algunas veces en imposturas. Del mismo modo, nos dice Álvarez en concordancia con esto y la aparente desatención de la obra de Noboa, respecto a *un medio social crudo y quebradizo, cuyas debilidades y lacras se han vuelto tan acuciantes, que constituyen problemáticas capitales para la mayoría de los*

producción además disonante tanto con la tradición pictórica como con la producción emergente en el contexto local, este artista nos insinúa eufemísticamente no sólo aquellas singularidades de la vida *Light* —como él mismo denomina— que se han constituido en una idiosincrasia diferenciadora de ciertos grupos adinerados de la sociedad latinoamericana, sino que también entreteje sarcásticamente las imposturas provenientes de —citando a Kronfle— *los retorcidos pliegues que encuentra en lo real*³⁹³.

Encordador de raquetas (2007).

Con un similar y hermético planteamiento, elabora para la IX Bial Internacional de Pintura de Cuenca *Encordador de raquetas*, un lienzo pintado con acrílico, de gran formato, formulado a partir de una foto tomada al propio artista mientras examina una diversidad de raquetas expuestas a la venta en una tienda de deportes. En esta pintura, que corresponde a una serie en construcción llamada *Pactos*, vemos a un hombre vestido con ropa deportiva, pelo anaranjado y un tatuaje del Che en su brazo derecho, de pie y de perfil frente a una diversidad de raquetas colocadas en la pared, en el momento en el que se apresta a colocar las cuerdas a una raqueta. Alrededor del tenista se observan más raquetas, pelotas, zapatos, junto a pequeños cráneos de niños y huesos de animales. La atractiva gama de azules y verdes, junto a la libre gestualidad de la pincelada, sumado al tratamiento pictórico intencionadamente inacabado, se manifiesta a la primera mirada del espectador como un juvenil, liviano e inconcluso lienzo cromáticamente agradable; nos enfrenta nuevamente con una lectura que enunciativamente no nos permite adentrarnos en —la esperada— reflexión discursiva, ni con la ayuda del título, ni con los pequeños lienzos que a su alrededor componen la muestra.

artistas emergentes. Es por ello que, muchos la aprecian -refiriéndose a la obra de Noboa- como desambientada y light, o como producto de una estética afuereña que tiene pocas cosas que decirle a la conflictiva realidad que viven hoy la mayoría de los ecuatorianos. Y más adelante añade... ha logrado con paciente pujanza reflejar un territorio subjetivo que no por ser minoritario deja de ser relevante para entender la complejidad de este vulnerable tejido social. v. <http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=jai-lou-lait>.

³⁹³ Kronfle, Rodolfo, “Duro oficio el de outsider...Noboa como «freak»”, www.riorevuelto.blogspot.com/2008_05_01_archive.html, 22/04/2008, rev. 02/09/2008.

¿Tal vez una alusión a la banalidad y a lo superficial, promovidos por el consumismo en algunas elites, reforzado con algunos signos de muerte o deconstrucción, mediante huesos y cráneos que se perciben apenas esbozados en el lienzo?, ¿Pero no es acaso demasiado fresco y candoroso cromáticamente como para evidenciar esta faceta del sujeto contemporáneo?



Encordador de raquetas, 2007.

Una aparente carencia indeterminable que sin embargo, al conversar con el artista se logra completar. Con una intencionada estética de “pintura mal hecha” anexa al *Bad painting* de la que hace uso según nos expone el propio Noboa, *por la importante carga psicológica* que transmite este tipo de pintura —pero también vinculada al lenguaje popular que se observa en las imágenes mal pintadas que se encuentran en los anuncios y vallas publicitarias del Ecuador—, el artista realiza una consciente elaboración superflua e inacabada con el propósito de reflejar la frivolidad y la disolución de ciertas fortalezas, o valores esenciales, de este sujeto integrante del estatus privilegiado, así como su abanderamiento con ciertas posturas ideológicas sin interiorización ninguna. *En todo mi trabajo ha aparecido de una u otra forma el pesimismo del ser humano. El tenista es más bien*

*un simple concepto [de esa figura aparente] de lo claro y limpio y lo intercalo, con elementos simbólicos de las problemáticas políticas y sociales que se viven aquí*³⁹⁴.

Si consideramos el estatus que conlleva ser tenista, en una sociedad con diferencias económicas tan marcadas como ocurre en Ecuador, es impensable que un sujeto perteneciente a esta élite pueda llevar un tatuaje del Che Guevara. Nos comenta Noboa recordando algunas opiniones de su entorno: *me decían ¿Cómo se te ocurre?... , habían personas que se sentían directamente insultadas. Es justamente eso lo que quiero poner en evidencia, la equivocación de estos fanatismos ideológicos que si los analizas en la realidad que vivimos, son equivocaciones fundamentadas en ideologías o posturas que en la vida práctica no funcionan, son causantes de injusticias y falsedades. Es todo una equivocación*³⁹⁵. De manera que, fiel a su estética y en continuidad con su trabajo anterior el artista interpreta a ese sujeto disperso y desvinculado que coge de aquí y de allá, inmerso en el descentramiento que provoca esa vida *light* que señala y representa pictóricamente. Sin embargo, también esta obra parece traducir con un cierto grado de eufemismo, una manifestación autobiográfica del propio, íntimo y sensible desencanto, proveniente de su personal confrontación con las subrepticias aristas que emergen, inmanentes a esta teatralidad existencial en la que se desenvuelve el encuentro con los otros.

Pinturas y dibujos (2008).

Sus últimas muestras comprenden una exposición individual presentada en la galería Mirador de la Universidad Católica de Guayaquil titulada, sencillamente, *Pinturas y dibujos*, además de su participación en la colectiva *Jai-lou-lait* (2008) llevada a cabo en la galería dpm, junto a Ariel Cusnir (Buenos Aires, Argentina 1981) y Alejandro Campins (Manzanillo, Cuba 1981). Dos artistas que a pesar de sus peculiares propuestas personales coinciden con Noboa por proponer desde una estética libre de purismos, así como en la formulación de una dimensión subjetiva y ficcional de la realidad.

³⁹⁴ Entrevista realizada a Noboa, 03/05/2007.

³⁹⁵ *Ibidem*, 03/05/2007.

Algunas de estas obras recientes evidencian una madurez y una mayor riqueza, vinculada a los aspectos cromáticos y lúdicos de la composición así como una mayor condensación de la subjetividad expuesta, secundada además por los inextricables títulos como se observa por ejemplo en *Gris: 5:30 AM se habrán ido todos* (2008), *Era Diciembre y hacía frío, escapó tan rápido como pudo* (2008), *No era juez, ni parte y ella lo sabía* (2008), *Alfombra sobre la cancha* (2008), entre otras.



Era Diciembre y hacía frío, escapó tan rápido como pudo, 2008.

En la mayoría de estos lienzos llama la atención la elipsis de los personajes, reforzada aunque de forma indeterminada por la peculiaridad de los títulos, expresivos del fundamental y significativo componente humano inmanente en el discurso de este artista. La elipsis, como se sabe, busca retóricamente provocar la incertidumbre o interrogación en el espectador. Una inquietud que en este caso, nos deriva a conjeturar ciertas presunciones a través de los indicios que nos da Noboa, haciendo referencia a los sujetos y situaciones específicas de un grupo social y cuyo perímetro señalador es demarcado metonímicamente, por la reiterativa figura icónica de la cancha de tenis. A excepción de *La mañana siguiente (trofeo)* (2008), óleo en el que se ha suprimido incluso la simbólica figura

del terreno de juego. Sin embargo, en este caso la incorporación en el título del término «trofeo», aunado al resto de las obras constitutivas del plano paradigmático co-textual involucrado en el conjunto expositivo, dirigen al observador sin vacilaciones al mundo tenístico. De este modo, manteniendo el hermetismo que le singulariza el artista hace entrega reticentemente de algunas señales, que invitan en alguna medida al observador a reconstruir mentalmente esa parte del discurso que intencionadamente omite. Añadiéndose a esta supresión, sus peculiares intervenciones plásticas, que derivan en una ambigüedad que involucra, tanto a los planos de expresión como de contenido, sean estos óleos y dibujos.



En Gris: 5:30 AM se habrán ido todos, 2008



La mañana siguiente (trofeo), 2008.

Noboa actúa modificando la expresión del signo pictórico, tanto en el ámbito plástico como icónico; no sólo suprime, también sustituye y altera, e introduce variaciones en la plasticidad —según vemos en la exuberancia del color, junto a las alternancias de textura plástica con trazos libres e inacabados— modificando, además, la iconicidad de aquello que el espectador espera «ver» alrededor de un terreno de juego como es el de una cancha de tenis, o bien en relación al ambiguo contenido al que aluden los títulos; lo que provoca en algunos casos una perturbación de la lógica semántica del discurso, como totalidad, cercana al metalogismo.

Algo también perceptible en sus montajes instalativos pese a la simplicidad de elementos con los que están configurados. Como por ejemplo en *Una alfombra y dos hachas vikingas* (2008). Un título que expresa literalmente los simulados elementos que componen la instalación, reforzando de este modo la incompatible relación de estos dos componentes: el hacha vikinga como metáfora de barbarie, expuesta como es ya habitual en Noboa como un oxímoron, al presentarla pintada de blanco; y la alfombra, un elemento asociado a la intimidad del hogar y símbolo de status. Un sencillo montaje expresivo de una aparentemente ingenua paradoja, que sin embargo con sutileza nos conduce, ayudándonos nuevamente en los paradigmas co-textuales vinculados a la obra y al artista, a sondear en las complejidades de las probables y herméticas relaciones que Noboa efectúa para formular el contenido crítico de ese mundo subjetivo al que sus obras nos conducen.

También sus dibujos sobre papel requieren de un sagaz esfuerzo intuitivo y reconstructivo por parte del observador. Ahora con una mayor saturación cromática de las formas icónicas, según vemos en *Ejercicio para perder el miedo I y II* (2008), Noboa nos expone enfatizando la estética libre e inacabada, sus usuales figuras de gallinas y huevos, levitando entre cerdos y reces en medio de un paisaje de burdos troncos, en el que descubrimos apenas esbozada una cancha de tenis y un casi imperceptible tenista, nos traslada una vez más a su peculiar y surrealista mundo de engañosa inocencia.



Una alfombra y dos hachas vikingas, 2008 *Ejercicio para perder el miedo I*, 2008.

De este modo con sus acostumbrados enunciados de franca ambigüedad expresiva, Noboa que nos conducen a esa dimensión subjetiva de lo real, de aquello que no podemos asir, expresar, ni patentar en su totalidad, ni con la codificada lógica del lenguaje, ni con los códigos de la representación ilusionista, admiten, como exponen Carrére y Saborit *que no sólo la cosa a la que se apunta es confusa sino también la manera de hacerlo, poca precisión cabe esperar del modo en que pueda ser descrito aquello que la perífrasis de indeterminabilidad pictórica sea*³⁹⁶. Depende, por lo tanto, su interpretación del alcance experiencial e intuitivo del espectador, así como de su capacidad para descubrir los entreverados indicios visuales insinuados por el artista.



Sin título, 2008

Esta singular hermenéutica que aflora en las propuestas de Noboa, tanto en el sentido expresivo y compositivo, como en la «abstracta condensación» lingüística a la que nos conducen sus títulos, nos acerca a una interpretación existencial del sujeto, subjetivamente deconstructiva, relacionadas con una búsqueda de esos sentidos diversos y extraños, ocultos en la totalizadora apariencia de la presencia y de lo denominado, y nos insinúa una realidad circunstancial y transitoria, transversalizada por lo inconsciente y la contingencia,

³⁹⁶ *Ibidem*, 2000, p. 386.

que deriva en una indagación conectada a esa otra «realidad» derridiana, inaprehensible para las redes de significación, a través de la cual las ideas emergen representadas.

Nos dice Derrida: *...el hecho de que una obra de arte espacial no hable, puede interpretarse de dos maneras. Por un lado está la idea de un mutismo total, la idea de que es totalmente ajena o heterogénea a las palabras, y aquí podemos reconocer un límite, a partir del que ejerce resistencia contra la autoridad del discurso, contra la hegemonía discursiva. Existe en tal obra de arte muda un lugar auténtico en donde, —y desde cuya perspectiva—, las palabras encuentran su límite*³⁹⁷.

Un sentido que no está explicitado concretamente a través de la subjetividad de las formas icónicas o colores que nos expone, ni en las palabras de sus títulos, sino que debemos intuirlo en lo que las relaciones de estos elementos surgen o transmiten como proposición, desde su peculiar hermenéutica, nos desconecta de las regulaciones pre-codificadas y preceptivas con las que tendemos —en términos empíricos y acostumbradamente *logocéntricos*— a reflexionar en torno a la percepción de una obra. Noboa nos muestra un «ahí» no narrado encubierto en la temática y en la gestualidad, ese «algo como que» que no se tiene fijo en la memoria, sino que surge desde lo más fundamental de lo cotidiano, simultáneo y paralelo, sutilmente sugerido por la conducta y el lenguaje. Expone Kronfle: *El lado crítico de Noboa no emplea narrativas lógicas, sino más bien sugerentes en su artificialidad, recurriendo al pastiche de lo propio, a la ironía y a la parodia. Un objetivo se muestra cierto: el enfrentar al espectador con un inquietante mundo que no le sea familiar. En su mezcla de códigos juega hábilmente con los pliegues de la realidad, sitio de conjunción entre lo observado conscientemente y lo experimentado inconscientemente,(...)*³⁹⁸.

Por lo tanto, el aspecto verdaderamente crítico de la obra de Noboa no emerge —parafraseando a Román de la Calle— de forma *paralela* al fenómeno estético que el artista desarrolla y expone, sino de manera *perpendicular* a él, lo

³⁹⁷ v. «Las artes espaciales. Una entrevista con Jacques Derrida». Peter Brunette y David Wills, *Acción Paralela*, n° 1. <http://www.accpa.org/numero1/derrida1.htm> , rev. 02/10/2007.

³⁹⁸ Kronfle, Rodolfo, «(j)oda a la burguesía», v. [http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=\(j\)oda+a+la+burguesia](http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=(j)oda+a+la+burguesia) 17/11/2004.

que obliga al observador a relacionar de forma no habitual y más allá de la subjetividad que proyectan sus obras, sus formulaciones conectadas a la esteticidad y la crítica³⁹⁹.

³⁹⁹ De la Calle, Román: *Estética y crítica*, Edivart, Valencia, 1983, pp. 29-35.



Marcelo Aguirre. *Homus Rhinocerotidae*, 2008
Jenny Jaramillo. *The Miracle Mop*, 2003
Manuela Ribadeneira. *Sobremesa*, 2001

V. QUITO. CUERPO Y TERRITORIO

Quito presenta una producción artística contemporánea ampliamente heterogénea, sin embargo, a pesar de ser una de las ciudades con más recursos en educación y formación profesional, las nuevas expresiones artísticas se consolidan de igual modo que en Cuenca y Guayaquil en los noventa. Durante los setenta y ochenta, son pocos los artistas vinculados a los nuevos rumbos del arte, uno de ellos Mauricio Bueno a quien hemos mencionado en el primer capítulo, es un heurístico artista que con una gran trayectoria en el extranjero vinculada al minimalismo y al arte conceptual estructural no logra, sin embargo, concretar seguidores en el entorno local. Se distancia su producción totalmente del resto de los conceptualistas que surgirán en adelante, quienes indagarán en una obra que estará permanentemente determinada tanto por las problemáticas socioculturales, del contexto como por el cuestionamiento de la propia naturaleza del arte, así como de las coacciones derivadas de las interrelaciones del campo artístico y el contexto social institucional. Entre ellos, por ejemplo Pablo Barriga (Quito, 1949), quien a inicio de los noventa comienza a formular un auto-cuestionamiento, según expone Unda, sobre la facultad crítica del individuo frente a los discursos hegemónicos de la cultura local, indagando en la instalación, el ensamblaje, el *ready-made* y el performance de forma simultánea a su obra pictórica⁴⁰⁰.

El aplastante condicionamiento que ejerce el poder de la institucionalidad y la burocracia administrativa, se transforma también aquí, en una realidad que dificulta la fluidez de los procesos del desarrollo artístico local y con la que los artistas, críticos y curadores continuamente tienen que lidiar. Así sucede, por ejemplo, con el controvertido Salón *Mariano Aguilera* (1917), creado por el Centro Cultural Metropolitano, uno de los salones expositivos con más antigüedad en el país; sin embargo, criticado por carecer de estrategias definidas y actualizadas, concordantes con el giro que la producción artística ecuatoriana ha tenido en estos diez últimos años. Contrariamente, la instancia independiente del Salón *Fundación El Comercio* (1995), en su corta trayectoria se ha consolidado como un sólido y estimulante espacio para los artistas jóvenes; definiéndose desde sus inicios como Salón de arte contemporáneo, pero sin no centrarse en ninguna

⁴⁰⁰ *Ibidem*, 2007, p.32.

tendencia en particular, ha motivado la producción de interesantes propuestas participativas.

No obstante, la mayor contradicción de este núcleo urbano es la carencia de galerías y centros expositivos; un grave problema derivado de la crisis de los noventa, determinante del cierre de importantes referentes dinamizadores del arte como ocurrió en esta ciudad con *La Galería* de Betty Wappenstein. Sin embargo, y pese a todas las dificultades, se ha comenzado a manifestar esta última década, un renovado dinamismo del campo artístico, aunado a la emersión de nuevos espacios como por ejemplo, el Espacio de Arte Actual creado en el 2007, secundado por la Facultad de Ciencias Sociales de Quito (FLACSO) y coordinado actualmente por el artista Marcelo Aguirre, entre otros lugares de carácter alternativo.

El arte contemporáneo de Quito, como todo arte heredero del conceptualismo ha evolucionado en una continua y crítica revisión de los fenómenos vinculados a los conceptos de representación y recepción de la obra, como ya hemos mencionado reiteradamente, pero siempre en directa vinculación con la realidad contextual local, proceso que en lo relativo a los artistas analizados en este capítulo, deviene en un trabajo que desde diferentes abordajes se fundamenta principalmente en las nociones de cuerpo y territorio.

Las relaciones del cuerpo humano pueden ser enfocadas desde diferentes aspectos disciplinares como la historia, la antropología, la biología o la filosofía —tal como se expone en el prólogo de los tres volúmenes *fragmentos para una Historia del cuerpo humano*⁴⁰¹— así como desde diferentes perspectivas, como por ejemplo, su relación con lo divino o con lo bestial, desde una mirada metafísica; o la manifestación visible de las emociones y el sentir interior con relación a su exterioridad, desde una visión más psicosomática; se considera además, sus conexiones con el dolor y la muerte; pero también se puede abordar desde sus similitudes —e interrelaciones— según su concepción como sistema funcional, con sus órganos y fluidos corporales, en relación con la estructura social, el orden y la función política del poder.

⁴⁰¹ Feher, Michel con Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia: *fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, (trad. española: José Casas, José Luis Checa; Carlos Laguna, Ignacio Méndez, Agustín Temes, Juan Vivanco), Taurus, Madrid, 1991.

Desde esta perspectiva, el frenesí que evidencia la sociedad contemporánea, en torno a las diferentes manifestaciones del cuerpo, parece ser, más que un simple síntoma egocentrista, una compensación psíquica que busca en alguna medida restituir el equilibrio de ese dominio desproporcionado que ejerce la tecnología sobre la naturaleza. *No es el cuerpo, por tanto* —expone Jean Starobinsky— *el que impone su ley a la conciencia. Es la sociedad, la que por medio del lenguaje, rige la conciencia e imprime su ley al cuerpo*⁴⁰².

Se torna evidente, entonces, que es el propio cuerpo el único soporte que puede erigirse como medio de reducción fenomenológica, capaz de anular la aplastante sobredimensión logística y tecnológica de la realidad exterior, para reconducir al sujeto a la experiencia de lo interno y lo elemental. Por esta vía, podemos comprender las performances de diversos artistas —como Gina Pane o Marina Abramovic, entre muchos otros— que llevando su cuerpo y su mente al límite de la resistencia, buscan provocativamente trasladar al observador a una apertura de la conciencia elemental, cercana al rito antropológico y espiritual; como ocurre también, con uno de los últimos performance que analizaremos en este capítulo de la artista Jenny Jaramillo.

Generalmente estos trabajos conectados con lo corporal, a pesar del gran impacto visual que provocan, buscan transgredir el clásico sentido ocular centrista que privilegia la potencialidad significativa de la imagen, e intentan dirigir la atención hacia los otros sentidos como el olfato, el oído, el tacto, o las diferentes relaciones sinestésicas, para así transportar al observador a una experiencia perceptiva vehiculizada por sus sentidos y sólo significable a través de su propia conciencia de corporeidad, agencian de este modo, la inversión gnoseológica del drástico postulado de Starobosky descrito antes y al que nos somete la sociedad actual, para en concordancia con lo que plantea Merleau-Ponty, retornarle al sujeto, mediante la experiencia sensitiva de la percepción fenomenológica, *su cuerpo fenomenal*⁴⁰³. No olvidemos que sólo a través de la experiencia corpórea

⁴⁰² Starobinsky, Jean: “Historia natural y literaria de las sensaciones corporales”, en Feher, Michel con Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia: *fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, (trad. española: José Casas, José Luis Checa; Carlos Laguna, Ignacio Méndez, Agustín Temes, Juan Vivanco), Taurus, Madrid, 1991, p. 361.

⁴⁰³ Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994, pp.224-331.

puede el hombre transitar, en interrelación con el mundo, desvelando su eterno sentido, a la vez que instaura su presencia en el medio.

Objetivamente, esta necesidad de conciencia corporeizada de la existencia, en su relación con el mundo, es también, la que encausó el giro iniciado por Nietzsche de la concepción dual y antagónica, alma *versus* cuerpo heredada de Platón y reafirmada por el racionalismo de Descartes, hacia una noción de cuerpo como totalidad organizada de una diversidad de fuerzas y energías en permanente interacción, en la que han reflexionado pensadores como Heidegger, Merleau-Ponty o Sartre, entre otros. Se postula un concepto de cuerpo vivencial, a la vez que existencial, subjetivo y objetivo, mediado por las interrelaciones consigo mismo y con los otros; noción que ha sido ampliada posteriormente por filósofos como Deleuze o Derrida, al señalar una idea de cuerpo que desborda el concepto de unidad, como una estructura inestable y abierta en la que confluyen infinitudes de planos y flujos de energía.

En nuestra opinión, Foucault ha sido el pensador que con mayor vehemencia y claridad ha indagado en la instrumentalización y el control del cuerpo, definiendo una concepción de cuerpo devenido en superficie de inscripción de los discursos y del ejercicio del poder, como *cuerpo sometido* al entramado de *micropoderes* operantes a través de los diversos dispositivos que configuran lo que este filósofo denomina, *las tecnologías políticas del cuerpo*, con un único fin de productividad. De este modo se constituye el cuerpo humano en un *cuerpo productivo*, cuya dialéctica es interiorizada y reafirmada en todos los planos por el propio sujeto, mediante la estratégica conjugación de los conceptos de *saber* y *poder*. Una estrategia que se mantiene absolutamente vigente sobre todo en las formas de vida herederas del capitalismo y de la globalización que inundan nuestra cotidianidad, así como en las áreas científicas de la biotecnología y la genética.

Como ya hemos mencionado, mediante esta necesidad de conciencia de la corporalidad, se nos otorga el único medio concreto desde donde analizar la realidad que se nos presenta como imagen construida en la que nos desenvolvemos; siendo de este modo también, impulsora de la emergencia de la dimensión corpórea en el arte de las últimas cuatro décadas, constata el artista, simultáneamente, la ineficacia del tradicional concepto de representación y prevaleciendo de este modo el aspecto más mostrativo y experiencial tanto del

proceso como del objeto artístico. El artista indaga, ahora, el cuerpo como medio y estructura activa a la vez que creativa, un cuerpo introspectivo y relacionador, instructivo y experiencial, orgánico y biotecnificado. De acuerdo a esto, la noción del observador se erige también, como sujeto corpóreo intrínseco y fundamental que otorga o completa el significado experiencial de la obra, en la cual puede ser participe activo, o simple observador —aunque no menos activo en términos de sensibilidad—; tal como veremos en diversas obras de la producción de Jenny Jaramillo y Manuela Ribadeneira, las cuales se introducen directamente en esa ruptura que produce el redescubrimiento del cuerpo y sus intrínsecas relaciones, objetivas y subjetivas, con el medio, el espacio territorial y el tiempo.

Si la motricidad actúa como vehículo para el sentido corpóreo en el espacio y en el tiempo, el concepto de territorio es entonces, esa dimensión espacial, elemental, en la que el cuerpo ejerce su atribución de organización y distribución espacial, propulsando dinámicas, le otorga características específicas, que hacen tangible la huella del hombre sobre el globo. *La actividad humana* —dice Jean-Marc Besse— *se inscribe en el suelo y lo transforma*⁴⁰⁴. Por su parte en *Del Ritornelo*, Deleuze y Guattari nos dicen, *el territorio es un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los “territorializa”*. [...] *hay territorio en el momento en que los componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivas*⁴⁰⁵.

De manera que el territorio, en su concepción tanto de medio agenciador como de suelo o extensión geográfica, puede cambiar no sólo por los fenómenos naturales —telúricos o meteorológicos— sino también por las reacciones humanas; así como cambian y se desplazan los territorios en el transcurso histórico, también cambian, expone Javier Maderuelo, las ideas, los hábitos e intereses de los sujetos⁴⁰⁶. Pero es necesario no confundir la noción de territorio con la de paisaje, el territorio es el soporte —o medio, para Deleuze y Guattari— podríamos decir fundamental o elemental, a través del cual y, donde se ejerce la actividad; en

⁴⁰⁴ Besse, Jean-Marc: “las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en *Ibidem*, 2006, p153.

⁴⁰⁵ Deleuze, Guilles y Guattari, Félix: “Del ritornelo”, *Ibidem*, 2000, p.321.

⁴⁰⁶ Maderuelo, Javier: “La actualidad del paisaje”, en *ibidem*, 2006, p.236.

cambio el paisaje es la forma como el sujeto percibe dicho proceso o, una determinada territorialidad, prevaleciendo su calidad de visualidad externa y de percepción generalmente agradable.

Por lo tanto, si nos introducimos en una reflexión analítica del territorio y sus relaciones con la actividad humana en términos sociales y culturales, nos afloran de forma ineludible sus vinculaciones con el deseo y la dominación, ya que como expone Eduardo Martínez de Pisón, el territorio se traduce en un espacio o extensión *disponible, funcional, manipulable y reconfigurado*⁴⁰⁷, y se transforma con el avance de las comunicaciones y la tecnología, pero finalmente, es siempre la mirada del hombre la que le otorga su visión de paisaje a la organización del territorio, no en todos los casos este proceso de reconfiguración y visualidad será el más acertado, equitativo y beneficioso, ni para el sistema, ni para el hombre.

De acuerdo a esto y con relación a los artistas analizados en este capítulo, veremos la obra de Marcelo Aguirre, un pintor que ha desplegado una coherente y prolífica trayectoria vinculada al neo expresionismo, distanciándose del carácter conceptual del resto de las obras que analizamos, pero que hemos decidido incluir no solo por su reconocida trayectoria sino también por el fuerte componente crítico que despliega en su pintura; con una obra cuya formulación se ha desplegado según su personal interpretación de las vicisitudes políticas de la realidad ecuatoriana. En muchas de sus propuestas, el cuerpo emerge como metáfora de realidades tanto objetivas como subjetivas, relacionándolas a ciertas actitudes derivadas del poder y la injusticia.

Jenny Jaramillo, es una artista próxima al arte *povera*; con una formulación que se extiende desde sus primeros y sardónicos *collages*, pasando por instalaciones organizadas con cúmulos de puzles o de ropas, hacia sus últimas propuestas de acción corporal relacionadas con el performance; en una obra donde la artista pone de manifiesto los condicionamientos del cuerpo, como lugar donde se ejecutan las diferentes estructuras y los discursos del poder. *El cuerpo* —dice Unda, refiriéndose a la producción de Jaramillo— *es asumido como un sistema signifiante donde signos de género, de lo doméstico, de lo popular se*

⁴⁰⁷ Martínez de Pisón, Eduardo: “Los componentes geográficos del paisaje”, en *Ibidem*, 2006, p.131.

*entrelazan, excediéndolos mediante estrategias de mímica y repetición, con signos de lo masculino, de la nación y la cultura*⁴⁰⁸.

Finalmente, nos detendremos en la producción de Manuela Ribadeneira, quien formula un interesante trabajo con propuestas que se sitúan en una dialéctica transversal, en relación a los discursos del dominio y los constructos socio históricos imperantes, con un planteamiento que actúa como detonante o campo de experimentación de carácter casi sociológico, en un intento por propulsar nuevas relaciones entre los contenidos y las estructuras dadas en el medio. En los últimos años las problemáticas vinculadas al territorio se han transformado en el *leitmotiv* de su obra, estableciendo simultáneas conexiones con lo que acontece en el propio y competitivo territorio del arte.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, 2007, p. 30.

Marcelo Aguirre (Quito 1956).

Marcelo Aguirre ha mantenido una trayectoria artística vinculada principalmente con la pintura. Inicia su carrera a mediados de los ochenta, en una década marcada por las tendencias expresionistas con una obra que se caracteriza por una gran fuerza expresiva —implícita en el libre y atrevido dibujo—, una violenta elección cromática y el apego por las grandes dimensiones, además de una temática que en un comienzo se inclina por las sombrías y dolorosas facetas de la condición humana y posteriormente por los condicionamientos del poder; el cuerpo se constituye en un componente esencial de su discurso.

Hijo de madre francesa —también aficionada a la pintura— y padre diplomático, desde pequeño ha estado conectado a otros ámbitos externos a su país, ha permanecido durante diferentes periodos en Europa, especialmente en Berlín, colaborando esto en cierto modo tanto en su elección vocacional como en el desarrollo de su carrera artística. El propio Aguirre nos expone dos hechos importantes que consideraron su elección, por una parte, una de sus primeras visitas a Louvre de París a los 14 años de edad: *recuerdo que los cuadros de Monet me causaron una fuerte impresión por la calidad de sus pintura y entre ellos, sobretudo El Flautista; me atrapó el color, la magia, había una magia en ese cuadro*; el otro, un libro sobre la trayectoria de Vincent Van Gogh; en el que descubre tanto el pensamiento del pintor, como la pasión y consecuencia con que desarrolló su obra: *la visión que tenía sobre el ser humano y cómo relacionaba su quehacer y su pintura con la condición humana*⁴⁰⁹.

A los veinte años se desplaza a Buenos Aires y estudia pintura durante un año en el taller del artista argentino Eduardo Serna; al regresar a Quito ingresa en la Facultad de Arte de la Universidad Central del Ecuador (1979-1982) y posteriormente una vez licenciado viaja a la, entonces, República Federal Alemana, donde toma clases con Martín Engelman —artista vinculado al grupo CoBrA— en la Escuela Superior de Artes de Berlín (1983-1985). En ese periodo se siente atraído por la intencionalidad manifiesta del expresionismo abstracto de, De Kooning, como podemos observar en *Pájaro y Mujer* (1985), así como por el nuevo expresionismo alemán vinculado con los denominados *Nuevos Salvajes* de los años ochenta, de los que con el tiempo se irá distanciando gradualmente hasta definir

⁴⁰⁹ Entrevista realizada a Marcelo Aguirre el 02/05/2007.

su propio estilo, caracterizado por una mayor discreción expresiva y donde, a pesar de los gruesos empastes, como explica Mónica Vorbeck, mantienen una estabilidad proporcional en términos compositivos entre el desenfreno y la determinación⁴¹⁰.

En su obra la figura del cuerpo, la elección de color, y la potencialidad gestual se configuran como expresiones metafóricas de su íntima experiencia perceptiva, vinculada a una dimensión emocional del hombre y su correspondencia con el contexto, pero siempre con una mirada vinculada a lo social.

La jauría (1998-2003)

Desde el inicio de su trayectoria emerge en su obra, también de manera constante, la metafórica figura del perro; tal como se puede observar por ejemplo, en *Hombre y Perro* (1988), *Raskolnikov* (1989), o *Perros de la Noche* (1989).



Hombre y Perro, 1988.

⁴¹⁰ Vorbeck de la Torre, Mónica: “La esencia del cambio en la pintura de Aguirre”. Catálogo *Marcelo Aguirre*, Centro Cultural Metropolitano de Quito, Quito, 2003, p. 15-30.

En estas pinturas de su primera etapa conectada con el neo-expresionismo alemán, donde —a diferencia de estos— a pesar de la expresividad matérica, las formas se perciben relativamente definidas y armónicas respecto al espacio compositivo adyacente, el que se trabaja con una paleta generalmente monocromática y en tonos rojos u oscuros, que intervienen de modo subjetivo como atmósfera o ambiente contextual de las formas icónicas representadas. Entre estas, la recurrente figura del perro que en este primer periodo surge como imagen tenebrosa, simultánea, acompañando o bien acechando al hombre como metáfora de los ineludibles miedos inherentes a la conciencia de todo sujeto, adquiere paulatinamente connotaciones expresivas del propio individuo hasta transformarse en una alegoría explícita del mismo, como podemos observar en *Puente 13* (2003), *Comuna 13* (2003), o en *Mirador de Zámbrisa* (2003). En estas obras realizadas con una técnica de *collage*, pintadas con acrílico sobre recortes de cartulina, la figura del animal aflora con gran protagonismo, se percibe como escudriñadores y solitarios guardianes de la calle y de una ausente ciudadanía desplazada por el temor. Como si Aguirre quisiera representar a los guardianes militares que circundan las calles, puentes o miradores de aquellas sociedades reprimidas por los fanatismos ideológicos; una siniestra realidad que más allá de América Latina se extiende en diversos sectores del globo.



Puente 13, 2003.



Mirador de Zambiza, 2003

De esta manera, el artista establece su obra como una alegoría significativa de ese sentimiento conectado con el poder y la intimidación, que emerge inherente a la génesis animal implícita en el ser humano, manifestada como una potestad opresiva que tiende a privilegiar el derecho de expresión de quienes la poseen, excluyendo los otros indicios de existencialidad: perros solitarios o agrupados, generalmente liderados y siempre en actitud acechante o vigilante.

Estas interpretaciones que recrea el artista a partir de la figura del animal, también las ha formulado como instalaciones en las que proyecta imágenes de perros, trabajados cuidadosamente con tinta china de forma realista y de grandes dimensiones, las expone en un espacio cerrado y las proyecta de forma distribuida a diferentes distancias del observador, busca de este modo crear en el receptor esa inquietante sensación de acecho o bien, reagrupados en un plano bidimensional, de 200 x 300 cm, que Aguirre ha denominado *La Jauría* (2003).



La Jauría, 2003.

Como vemos, el artista fundamenta plenamente su trabajo en la realidad social de su contexto, así por ejemplo *Mirador de Zambiza* hace referencia a un sector poblado de Quito que antiguamente era un vertedero de basura, o en *Puente trece*, el título se corresponde con uno de los pasos peatonales

enumerados en la comuna de San Rafael de esta ciudad, tomado por Aguirre azarosamente, se apoya también en las creencias que secundan a este número, del mismo modo la idea de la jauría alude a los grupos de perros que vagan por las calles en las zonas marginales del sur de esta capital.



La alianza de los masapos, 2007 (detalle).

Estas obras trasladan al observador a esa excluida dimensión de lo postergado, tal como expone el antropólogo Mauro Cerbino: —(...) *la estética de la pandilla, la “comuna trece” en Medellín y la lucha por el poder, lo descarnado y lo crudo, los escenarios al límite en los que pelados de 13 y 14 años se vinculan a la violencia bajo la sombra de los adultos*⁴¹¹. De este modo sus pinturas y dibujos se transforman en metáforas o alegorías de una marginalidad humana traductora no sólo de contenido social sino también de existencialismos⁴¹². En la IX Bienal de Pintura Internacional de Cuenca (2007), Aguirre retoma sus formulaciones con

⁴¹¹ Cerbino, Mauro: “Sub-rayando noticias: Un arte a diario de Marcelo Aguirre” en <http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=Cerbino%2C+Mauro%3A+%E2%80%9CSub-rayando+noticias%3A+Un+arte+a+diario+de+Marcelo+Aguirre%E2%80%9D+>.

Debemos aclarar que en este párrafo Cerbino realiza una comparación apoyándose en la similitud del nombre y contenido temático de la obra de Aguirre, cuando alude a la *Comuna 13* de Medellín, Colombia, no siendo este lugar geográfico el referente específico del artista.

⁴¹² Documentación enviada por el artista vía Internet el 22/04/2008.

perros, exponiendo un grupo de cinco hiperbólicos cuadros elaborados con pintura serigráfica para exteriores, sobre lona publicitaria y enmarcados a modo de portarretratos, de 260 x 360 cm, que denomina *La alianza de los masapos* (2007), los que exhibe en espacios públicos y plazas exteriores. En algunos de ellos vemos la dominante figura del animal de aspecto tenebroso al lado del hombre yacente o abatido.

Galería de retratos (2003).

Otra expresión de la imagen canina, pero esta vez dócilmente domesticada y más propia del contexto europeo, la vemos en *Galería de retratos*.



Galería de retratos, 2003.

Durante una de sus estancias en Berlín, Aguirre elabora una serie de cuarenta retratos de diferentes perros que reúne en un plano de 200 x 300 cm, realizados minuciosamente con tinta china sobre papel, los que en cierto modo se traduce en antonomasias de los prototipos humanos de sus propios amos, secundadas por la ironía implícita en el título, como si se tratase de una formulación de prosopopeyas de los mismos.

En esta propuesta el artista además de demostrar la calidad de su dibujo, pone de manifiesto la sardónica ironía con la que observa e interpreta al sujeto social y cotidiano del contexto berlinés y se vale de sutiles modificaciones secundadas por la pose en que coloca a estos animales, otorga a su fisonomía expresiva ciertos aspectos o cualidades que insinuadas sutilmente parecen referir a características humanas.

De este modo surge de una u otra forma la representación del sujeto humano constituido en el fundamento y eje de su obra, vemos que aproximadamente desde de los noventa la figura corporal de éste adquiere dimensiones monumentales, formulada a través de una producción en la que se distinguen dos líneas: por una parte, una serie de elaboraciones de carácter intimista donde utiliza su propio autorretrato desnudo como expresión directa de la personal conflictividad existencial y por otra, una figuración que tiende a criticar la injerencia social del hombre y su vinculación con la trama del poder, elaborada mediante colosales retratos de cabezas anónimas, trabajadas con gruesos empastes y un cromatismo casi puro. Producción que revisaremos a continuación.

Mea Culpa (1995).

En el primer grupo de estas dos facetas productivas que hemos diferenciado, encontramos una serie de pinturas agrupadas bajo el título de *Mea Culpa*, entre las cuales *Sin título*, *Sin título* y *Frenesí* son tres obras, cada una de 210 x 113 cm realizadas sobre papel a modo de un tríptico compuesto por una figura de *repetición-variación*; ya que las tres obras mantienen una relación de similitud no sólo en el título y las dimensiones sino también, en términos de expresión del contenido, tanto por la gestualidad aplicada en el dibujo y en la pintura como en los desvíos retóricos de los que el artista se vale para hacer prevalecer el sentimiento enunciado. En las dos primeras obras denominadas *Sin*

título, el artista se autorretrata de cuerpo entero en tamaño algo más que el natural, desnudo, de frente y de espalda respectivamente. Ambos cuerpos están trabajados con aguadas en color carmín pero emergen sólidamente a modo de viñetas desde un gris y abstracto fondo.



Sin título, Sin título y Frenesí, 1995.

Las otras dos figuras icónicas predominantes: un palo de rosal con gruesas espinas y un corazón, se superponen al cuerpo interviniendo de forma hiperbolizadas como signos metonímicos del dolor; lo que en complicidad con el título nos conduce a una posible lectura conectada con la subordinación del sujeto a la aflicción causada por un determinado suceso. El sentido de *mea culpa* al que alude el título que engloba el grupo de obras que constituyen la muestra y a la cual pertenece el tríptico, parece también estar interpretado en las diferentes actitudes con las que el sujeto representado —el artista— esquivo o asume el «espinoso» asunto metaforizado en el palo de rosal, le da la espalda o lo enfrenta cara a cara.

También es evidente que la sobredimensión de la figura del corazón, que además condensa la materia pictórica y el abundante carmín del que carece el resto de la figuración, actúa como expresión metafórica que señala tanto el dolor

como la pasión presente en las dos primeras figuras⁴¹³. Sin embargo, en el tercer dibujo el corazón desaparece y el palo de rosal se transforma en una densa e hiperbólica rama seca, que ahora condensa tanto la materia como el color y, que el, apenas esbozado sujeto, parece querer esquivar. Se constata que el «frenesí» al que alude el título de esta tercera formulación deviene totalmente despojado de pasión y corazón.

Siete pecados capitales (1995).

También en este mismo periodo y con similar planteamiento realiza la serie *Siete pecados capitales*, una serie de lienzos trabajados con óleos de un intenso cromatismo y grandes dimensiones, donde la figura corporal se define con profusos y enérgicos brochazos de color, cercana a la vez que majestuosa e impresionante debido a su representación en tercio o medio cuerpo y la solidez de la materia con que están pintadas las formas.

Aquí el artista, en monumentales lienzos expone sin tapujos su propia desnudez física y psicológica, tomando como pretexto temático los reconocidos preceptos de la tradición cristiana, tal como menciona Vorbeck: *las obsesiones y los fantasmas internos de Aguirre se plasman en el lienzo como una mitología privada*⁴¹⁴. Así en *Adán y Eva expulsados del paraíso*, podemos observar cómo se vale de la manifestación gestual propia de su estilo de trabajo, el artista traduce aquello íntimo, primario o inconsciente que se desvela inmanente a la existencia humana, mediante colosales desnudos que se imponen esbozados sobre un fondo fuertemente cromático que rehúye cualquier otra figuración icónica, priorizando en la imagen corpórea la totalidad del enunciado existencialista al que alude.

Estos cuerpos interactúan en complicidad con los títulos, señalan abierta y francamente la temática connotada, como podemos observar en *Los Celos*, un óleo de 200 x 280 cm, o en *Ladrado de Perros*, donde el artista además, escribe directamente sobre el lienzo, frases que evocan intrínsecos momentos de la

⁴¹³ En alguna medida esta obra de Aguirre nos evoca *Las dos Fridas* (1939), de Frida Kahlo, donde también el corazón adquiere un papel predominante como metonimia del dolor, aunque en éste caso específico, la artista parece aludir más a un dolor biológico que a un dolor emocional.

⁴¹⁴ *Ibidem.*, p. 22.

intimidad sexual. *Diría* —nos expone Marchán Fiz, refiriéndose a la obra expresionista— *que en ellas anidan vestigios de una cierta sensibilidad dionisiaca que transfigura lo feo, lo desarmónico, en materia prima e impulso inicial de toda creación*⁴¹⁵.



Los celos, 1995.

El Extra I y II (1994).

A mediados de los noventa Aguirre se vuelca con más énfasis en la problemática social —lo que hemos diferenciado como la segunda faceta de su producción—, comienza con una recreación crítica de los medios informativos mediante elaboraciones de *collages* fundamentados en la crónica roja de periódicos ecuatorianos; *collages* que posteriormente interviene con óleo y con gestuales dibujos expresionistas como podemos ver en sus dos variantes de *El Extra*.

Esta propuesta formulada como un díptico, ya que ambas obras se complementan con un grado de emparejamiento estructural tanto en el contenido como en lo expresivo, emerge como una parodia crítica de una crónica informativa

⁴¹⁵ *Ibidem*, 2001, p. 325.

vinculada a la violencia de género, en la que se da a conocer el asesinato de una mujer después de haber sido violada por su pareja. Aguirre realiza una irónica apropiación del manejo especulativo que realiza la prensa a través de sus titulares exagerando los prototipos aún habituales en América Latina sobre todo en el nivel social bajo, tanto del hombre-macho-poderoso que ejerce poder sobre la pareja y la familia, como el de mujer-objeto-víctima cuyo principal fin es agradar sumisamente al hombre.



El Extra I, El Extra II, 1994.

De esta manera, el artista expone en uno de los *collages* un dibujo expresionista y caricaturesco de un sujeto —el asesino— en actitud prepotente, sentado sobre una cuadrícula de titulares e imágenes de la noticia que simulan figuradamente la forma de un trono. En el otro collage, el boceto de una mujer en actitud dolorosa tapando con sus manos la zona genital y superpuesta sobre una cuadrícula de recortes de imágenes de titulares que en este caso simula una cruz.

En ambas obras, de 150 x 150 cm cada una, el plano que hace de fondo está conformado por una disposición acumulativa de recortes de titulares con textos alusivos al suceso, figurando una trama homogénea que en el caso pertinente a la mujer se representa pintada con una aguada de color rojo. De esta manera la obra expresa irónicamente una antonomasia que sardónicamente refuerza la supuesta antinomia de los arquetipos de género, mediante la figura de

un hombre que se «sienta» prepotentemente sobre el hecho acontecido y divulgado en festivos titulares, *versus* mujer martirizada y expuesta sobre un baño de sangre.

La intervención del título *El Extra*, idéntico para ambos collages, se suma al énfasis de la irónica oposición semántica elaborada con el material periodístico, nos conduce manifiestamente al significado crítico de la composición, alusivo a la manipulación especulativa que realizan los medios informativos y sus artilugios de distorsión de la proyección de los hechos, tergiversan de una u otra forma la recepción de las implicancias y el alcance real de los sucesos.

Manos limpias y sin sangre (1995).

Aguirre prosigue con sus elaboraciones críticas a través de grandes y sarcásticos retratos señalando ahora, las peculiares connotaciones relacionadas con el poder al interior del contexto político de Ecuador, con pinturas como *Dulce hipocresía* (1995) o la serie *Manos limpias y sin sangre*.



Manos limpias y sin sangre 1995.



Fisgón de la guerra sucia, 1996.

En esta serie Integrada por tres cuadros de gran formato, de 2,90 x 4 m, que incluye *Verde que te quiero verde*, *El transeúnte* —obra ganadora del premio MARCO otorgado por el museo de Monterrey en México— y *Manos limpias y sin sangre*, el artista se apropia de una conocida frase dicha por uno de los corruptos mandatarios y pronunciada en el congreso al ser derrotado del cargo gubernamental, finaliza su último discurso con la frase: «me voy con las manos limpias y sin sangre» mientras con un ademán mostraba las palmas de las manos hacia los congresistas⁴¹⁶. También se integra a este grupo de obras *Fisgón de la guerra sucia* (1996), uno de sus últimos trabajos de esta serie, un retrato casi abstracto con el que interpreta los rostros «ocultos» de la corrupción, en el cual se evidencia una mayor desenvoltura tanto del dibujo como de la técnica y la aplicación del color. En todos estos retratos la figura icónica está sobredimensionada a niveles monumentales, trabajados en acrílico con colores casi puros, con una gran síntesis formal y una evidente soltura gestual, donde el título colabora de manera relevante como indicio orientador de la interpretación de la obra.

Después de obtener el Primer Premio del Salón de Julio (1995), el Museo Municipal de Guayaquil invita al artista a presentar una muestra individual que Aguirre titula de igual modo *Manos limpias y sin sangre*. Sin embargo, debido a la implicancia política alusiva en el título, su apertura fue clausurada por el alcalde de esta ciudad⁴¹⁷ ya que coincidentemente existía en la misma ciudad un grupo de oposición que cuestionaba las políticas de dicho alcalde denominado *Manos Limpias*, tomado de igual modo irónicamente el nombre del discurso de Dahik.

Cabeza Gigante I y II (1997).

Durante este periodo Aguirre también incursiona en el volumen, realizando dos logradas estructuras de grandes dimensiones, con planchas de metal reciclado y repujado que denomina *Cabeza Gigante I y II*, de 190 x 180 x 170 cm, cada una. En estos dos volúmenes sugerentes de una expresión

⁴¹⁶ Alberto Dahik (1992-1996).

⁴¹⁷ León Febres Cordero (1992-2000).

contemporánea de las cabezas Olmecas precolombinas, el artista intenta manifestar a través de la materialidad y la forma algunas connotaciones referentes a la trama condicionante a la que se subordina el sujeto actual. En correspondencia con esto, las cabezas están estructuradas cada una por varias siluetas repujadas, superpuestas y unidas de tal forma que como un todo configura la forma final. Por su parte, *Cabeza Gigante II* tiene un corte por la mitad dejando ver el interior como un enorme habitáculo en oxidación⁴¹⁸.



Cabeza de Gigante I, 1997.

El transeúnte (1995), *Rostro y transeúnte* (1995).

El transeúnte y *Rostro y transeúnte*, son dos pinturas trabajadas con diferentes técnicas y formatos donde ambas sin embargo, intervienen como figuras de una antonomasia con valores metonímicos, con las que el artista hace referencia a las diferentes actitudes en torno a la mirada que se dirige hacia un «otro» sujeto. Ese «otro» externo y ajeno a la propia realidad más cercana, que

⁴¹⁸ Una de estas cabezas se exhibe -de forma prestada- en el Museo de la Ciudad de Quito, la otra exhibida en la I Bienal Iberoamericana en Perú (2000) actualmente se encuentra en la Casa de la Cultura de Quito. (*Ibidem*, 22/04/2008).

Aguirre representa con una sutil silueta superpuesta al plano pictórico de fondo y en actitud caminante, como si se tratase de un transeúnte desplazándose por delante del hiperbólico semblante que lo observa. La gran y fundamental diferencia entre estas dos obras, a parte del material con que están elaboradas, está dada básicamente en la actitud con que el monumental semblante en cuestión dirige la mirada al transeúnte, la expresión de este gesto constituye en el centro reflexivo de ambas obras.



El transeúnte, Rostro y transeúnte, 1995.

En *El transeúnte*, un acrílico sobre lienzo, de 250 x 284 cm, vemos un rostro anónimo que sinécdoquicamente —por el almidonado cuello blanco con corbata— nos deriva a la clásica imagen del hombre burgués, que ríe a carcajadas, en actitud burlesca, ante un transeúnte apenas perfilado con rojizas pinceladas, se observa además, otras figuras humanas diáfananamente silueteadas, suspendidas como cadáveres de un patíbulo. Con esta metonimia del capitalista poderoso y represor, Aguirre interpela directamente a la clase alta que en esos años secundaba además el poder político y la escena gubernamental de la nación, beneficiándose a costa de los ciudadanos. El anónimo transeúnte representativo del sujeto cotidiano significa entonces, ese «un otro» circunstancial minimizado e infravalorado, figurativa y connotativamente, por esta elitista minoría poseedora del poder.

En cambio, en *Rostro y transeúnte*, realizado con carbón y acrílico sobre cartulina, de 208 x 114 cm, el artista se retrata a sí mismo como observador. Aguirre nos expone un adusto autorretrato realizado en carboncillo, en el que nos muestra una enigmática e introspectiva mirada, que parece dirigirse al transeúnte en un ademán más cercano a la identificación o al enigma, tal vez una apreciación indagatoria de ese «otro», que emerge extrañamente fugaz y habitual ante la mirada cotidiana.

Un arte a diario (2002-2007).

Continuando con sus francas y críticas formulaciones en torno al contexto sociopolítico de su país Aguirre realizará una serie de 120 obras, producto de una de sus últimas estancias en Berlín (2002-2003). En este caso el artista se informa periódicamente de lo que acontece en su país a través de Internet, reuniendo las imágenes impresas de la web de periódicos ecuatorianos, obtiene de este modo un material que se constituirá en materia y contenido de una producción que llevará a cabo durante cinco años. Nuevamente prevalece en estas propuestas, también de grandes dimensiones, la estructura de *collages* como un fundamento sobre el que el artista trabaja o interviene con otros materiales como son el lápiz, esferográficos, tinta china, acrílico u óleo. Se distingue de similar forma la sardónica retórica del discurso figurativo secundada en la metáfora, la parodia y la ironía directa, además de los irónicos títulos que emergen de igual modo como *tropos* lingüísticos cómplices de los contenidos.

En *Encaje Bancario* (2006) por ejemplo, un collage, de 210 x 170 cm, cuyo título nace de una apropiación que realiza el artista de un término técnico y eufemístico —utilizados por los bancos ecuatorianos para justificar el feriado bancario y la congelación de las cuentas a inicios de esta década—, Aguirre expone una grotesca mujer sentada con un rostro desfigurado entre animal y humano —tal vez una metáfora de la banca—, vestida con una elegante indumentaria y donde el encaje de su ropa está estructurado con un meticuloso *collage* de recortes de prensa alusiva a dicha crónica financiera.

Otra de sus obras, *Entre la desidia y la esperanza* (2006), de 200 x 300 cm, se corresponde con un enorme *collage* monocromático de caricaturas de prensa, configurando el plano de fondo de la figura de un sujeto, que el artista ha pintado

goyescamente con orejas de burro, señalan al reincidente patrón del político en ademán de discurso: *un estereotipo ya calcificado del candidato* —como expone Kronfle—, *parte pastor evangélico, parte orador*⁴¹⁹. El *collage* está rematado en los bordes por una columna de horóscopos que a modo de un sutil marco encuadra el conjunto; de esta manera Aguirre completa el discurso connotando irónicamente el incierto acaecer de la nación en mano de estos personajes.



Encaje Bancario, 2006.



Entre la desidia y la esperanza, 2006.

Un arte a diario que es como el artista nombra a esta impresionante serie, aludiendo al ejercicio periódico desarrollado, informa y recolecta el material procedente de su país, se expone en el año 2007 en el mismo recinto del Museo Municipal de Guayaquil donde había sido censurada su obra doce años atrás, a pesar de la similitud crítica de ambas muestras. *Exponer ahora en estas salas* —dice Kronfle— *supone a fin de cuentas una labor institucional que comprende el accionar del campo artístico como un territorio eventualmente conflictivo y crítico, pero por sobre todo libre y necesario, una labor que no debe entenderse como una dádiva, licencia cómplice o suscripción ideológica, sino una responsabilidad comprometida con la pluralidad creativa y los horizontes abiertos de la cultura, un*

⁴¹⁹ Kronfle, Rodolfo: “Volver (...que doce años no es nada)”, Tubo de ensayo, experimentos culturales, <http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=Cerbino%2C+Mauro%3A+%E2%80%9CSub-rayando+noticias%3A+Un+arte+a+diario+de+Marcelo+Aguirre%E2%80%9D+>, rev. 23/04/2008.

*entendimiento del arte como herramienta de conocimiento y reflexión de todas las órdenes de nuestro entorno*⁴²⁰.

Esta producción, en alguna medida, es una formulación heredera de sus collages de *El Extra* de la década anterior, pero ahora con una mayor complejidad propositiva en cuanto a estructura y contenido, el artista realiza un reprocesamiento de palabras, imágenes y contenidos que devienen en *un conjunto de nuevos territorios, un microcosmos de oposiciones y resistencias*⁴²¹, como intencionados simulacros del exceso, doblemente críticos: señalando por una parte, las incongruencias del *establishment* socio-político ecuatoriano, y por otra, un reproche metonímico a la reiterativa conducción del repertorio visual y comunicativo de los *massmedia*.

Mutantes (2005-2009)

Las últimas propuestas de Aguirre han evolucionado hacia una formulación pictórica de seres mutantes mediante formas de animales antropomorfos, que han surgido a través de un proceso intuitivo, como expone el propio artista, como un fenómeno de metamorfosis en constante evolución y con la esperanza de descubrir —citando sus palabras— *el sello cualitativo en la consciencia del ser humano*⁴²². Como si el artista intentara interpretar una «*nueva mitología*» que en cierto modo restituya la destruida *urdimbre de la psique* —parafraseando a Marchán Fiz— *o de nuestra cultura etnológica, en [la] que se han diluido los vestigios numinosos*⁴²³.

De este modo Aguirre expone una serie de obras de grandes dimensiones trabajadas con la enérgica gestualidad y el cromatismo expresionista que le caracteriza, en la que vemos monstruosas figuras que conjugan con simultánea expresión tanto lo contemporáneo y lo antropomorfo como el animal real y el

⁴²⁰ *Ibidem*, 23/04/2008.

⁴²¹ *Ibidem*, 23/04/2008.

⁴²² “Mutantes rondan en la mente de Aguirre”, www.hoy.com, rev. 30/02/2009.

⁴²³ *Ibidem*, 2001, p.331.

mitológico; confluyendo en su formulación, diversos contenidos vinculados a las experiencias del propio artista como por ejemplo, la figura del Dios Ghanesa, descubierta por Aguirre en sus viaje a la India, la figura del *runa puma* u hombre-puma de la mitología andina y la tradición oral de la mitología *huaorani*, entre otros diversos imaginarios⁴²⁴.



Honus Rhinocerotidae (homenaje a Ramiro Jácome), 2008.

Honus Rhinocerotidae (homenaje a Ramiro Jácome) (2008), de 415 x 180 cm, es una de las impresionantes obras de esta serie, en la cual Aguirre representa un rinoceronte mutante en el que confluyen diferentes texturas y diversos trozos de lienzos que reelaboran textura y materia con pericia, fuerza y un exquisito cromatismo. De esta manera el artista da configuración a un enorme y compacto animal que a pesar de su dimensión, sugiere la contextura de un cuerpo en transformación pero, a la vez, vitalmente móvil y en tránsito. Aguirre realiza esta pintura en homenaje al fallecido artista ecuatoriano Ramiro Jácome (Quito,1948-

⁴²⁴ Los *huaoranis* fueron los últimos indígenas que conservaron intactos sus orígenes ancestrales después de la conquista española. En esa época, vivían al interior de la selva apartados del contacto con el hombre blanco, dormían en los árboles y estaban completamente desnudos, siendo hábiles cazadores y guerreros, con un hábitat fundamentalmente interfluvial. Comenzaron a ser diezmados primero en el periodo del auge cauchero (1880-1920), siendo secuestrados por los comerciantes del caucho para ser vendido como esclavo. A partir de los años cincuenta con la penetración petrolera en la selva se les ha intentado evangelizar comenzando un proceso gradual de aculturación. Actualmente se cree que poseen una población de alrededor de tres mil habitantes.

2001), un reconocido pintor, dibujante y grabador autodidacta, integrante del grupo VAN y con una fructífera trayectoria.



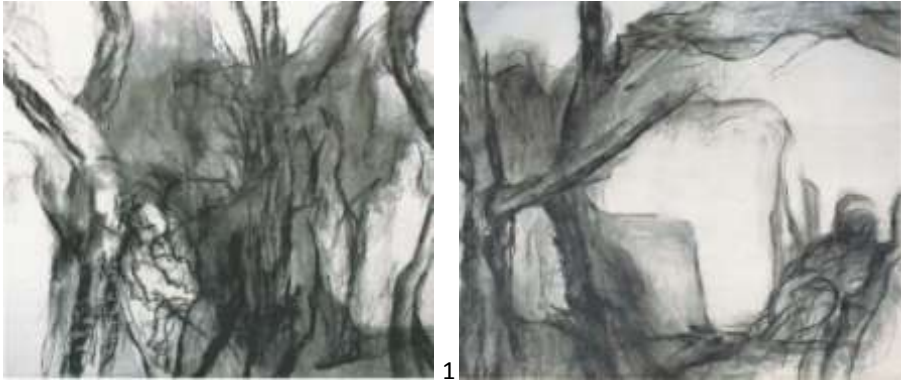
Gallina Imperial, 2008



Sin título, 2008

El paisaje (1991-2001).

Haremos también una referencia a algunas obras de Aguirre vinculadas al paisaje, las cuales más que a modo de género se manifiestan como lugares enunciativos de una territorialidad de trasfondo existencialista y social. Los primeros paisajes surgen como formas casi abstractas a manera de espacios contextuales, en los cuales sin embargo, se suaviza el monumentalismo y la severidad del carácter expresionistas —de sus creaciones paralelas— y desde donde emerge sutilmente la figura del hombre solitario o acompañado, pero siempre intimidado u oculto, como si se tratase de una fantasmagoría. Como podemos observar en sus dibujos realizados en carboncillo *Paisaje* (1991), o en sus pinturas al óleo, *Paisaje* (1994), donde el carácter abstractamente existencialista del plano expresivo se impone al sentido concretamente corpóreo o paisajista.



Paisaje, 1991.

Una década después, sus paisajes se transforman en territorios laberínticos, los que trabajará con una técnica mixta que reúne la impresión xilográfica y la pintura en una gran síntesis formal, pero prevalecen de igual modo ese cierto sentido de territorialidad existencialista, como vemos en su serie *Variaciones: Hombre laberinto* (2001), u *Hombre Laberíntico* (2001), obras en las que se ven diminutos hombres anónimos que deambulan solitarios por un camino de laberintos, como si fueran autómatas perdidos en las bifurcaciones de su propio territorio existencial.

Podemos sintetizar finalmente que el expresionismo de este artista, ha sobrepasado la noción de movimiento artístico o el simple concepto de estilo hacia una forma personal de enfocar el mundo y dirigir su trabajo creativo, *el expresionismo* —dice Lourdes Cirlot— *podría explicarse como una manera de entender el mundo*⁴²⁵, con una aprehensión no sólo intelectual sino también sensitiva; tal como expresa el propio Aguirre sin rebuscamiento ni pretensiones en uno de sus catálogos, cuando expone: *Hay una conexión con una fuerza que revela el dictado en el proceso artístico y finalmente una confluencia de la razón y lo intuitivo*⁴²⁶.

⁴²⁵ Cirlot, Lourdes: Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos, Labor, Barcelona, 1993, p. 27.

⁴²⁶ V.V.A.A.: Catálogo *Marcelo Aguirre. Caldo de Cultivo*, Centro Cultural metropolitano de Quito/Fonsal, Quito, 2003, s/p.



Hombre laberinto, 2001.

De esta manera, en sus formulaciones confluye extrañamente lo primitivo y lo contemporáneo, lo animal y lo humano, así como la bajeza y la grandeza, se manifiestan como vitales *encarnaciones* —como diría Marchán Fiz— *de la tensión y la disonancia* del propio medio y sus eternos conflictos, en el que el artista despliega su obra.



Hombre Laberíntico, 2001.

Desde el año 2007 Aguirre coordina el recinto expositivo, denominado *Espacio de Arte Actual* en Quito, situado en su inicio en el subterráneo de la Facultad latinoamericana de Ciencias Sociales —también conocida como la

FLACSO—, actualmente funciona en un lugar independiente, consolidándose en esta corta trayectoria en un reconocido espacio de exhibición, de encuentro y de diálogo vinculado específicamente al arte contemporáneo.

Jenny Jaramillo (Quito, 1966)

Jenny Jaramillo se caracteriza por una producción que manifiesta críticamente el lugar, desde donde esta artista concibe su discurso y su propuesta como creadora: el coaccionado territorio sociocultural que la define como mujer y como artista al interior del medio ecuatoriano. Desde sus inicios como pintora hasta sus últimas acciones performativas, sus elaboraciones constantemente han girado en torno a las condiciones que configuran el desarrollo del individuo en el interior de la sociedad, pero siempre y de forma radical, desde su personal pronunciamiento como mujer. Un discurso que es fundamentalmente transversalizado, por una noción existencial del sujeto a partir de la presencia corporal como entidad orgánica y cotidiana. Un concepto del cuerpo *no como simple acumulación de partículas* —parafraseando a Merleau Ponty—, ni como un proceso acabado sino más bien como entidad biológica y existencial que (...) *segrega en sí un «sentido», el que es proyectado y comunicado a la materia circundante y a los demás sujetos*⁴²⁷.

Cuerpo, que Jaramillo pone de manifiesto mediante objetos conectados con lo *povera*, imágenes o elementos inmanentes a esta corporalidad; dan forma así a subjetivas proposiciones vinculadas con la memoria, su devenir cotidiano y el entorno contextual, con los que indaga y señala las complejidades de la cultura. *Las preocupaciones de la autora* —explica Álvarez— *rozan tópicos diversos, el entorno doméstico y sus atributos estéticos vinculados a expresividades menospreciadas, los indicadores de una banalización de la religión, el machismo como figura de seducción-victimación, los rasgos de una feminidad controvertida que se presenta en su conflictividad*⁴²⁸. Es evidente, además, la sustancial interrelación con el proceso creativo y consigo misma que lleva a cabo esta artista durante el desarrollo y la elaboración de sus proyectos, que se transforman en el primordial y esencial producto de su despliegue tanto creativo como existencial; se constituye de este modo el producto final —la obra— en un beneficio «secundario» y factible de exhibir, pero al mismo tiempo, sustancial en tanto intrínseco proceso comunicativo.

⁴²⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, Península, Barcelona, 1975, p. 214.

⁴²⁸ Álvarez, Lupe: "Sin título, 1996". Extracto del Catálogo: *El individuo y su memoria, VI Bienal de la Habana 1997*, s/p. (Doc. enviado por Jaramillo. Octubre/2008).

Algo que vivencia de una u otra forma todo artista pero que en Jaramillo se refleja como una elemental conexión arte-vida, donde junto al ejercicio vinculado a la intencionalidad implícita en la producción artística entran en juego de forma simultánea las implicancias orgánicas y existenciales del acontecer cotidiano. De esta manera, lo fortuito y las afecciones devienen en significantes componentes, figurantes en dicho proceso, con una indagación además, como ella misma expone, en la que busca la *alteración* de sus *propios conceptos de lo que debe ser el artista, o qué debe trabajar, o cómo debe ser o qué espacio debe usar*⁴²⁹.

Recién regresada (1994) de la Facultad de Artes de la Universidad Central de Quito, obtiene el primer premio en el Concurso de Pintura de Salón *Mariano Aguilera* con *Seis de basto que no juega* (1993). Una obra mixta en acrílico y óleo, de 180 x 150 cm, que condensa tanto la exuberancia plástica y cromática como el tono discursivo de su primera etapa pictórica, caracterizada por una figuración expresionista y de redundancia gestual, concordante con la estética de «pintura mal hecha», en la que predomina tanto la ruptura de la regularidad plástica y estilística como la alteración de la bidimensionalidad del lienzo.

Un repertorio icónico-plástico que es generalmente unificado mediante una estratégica *interpenetración constructiva* de las diversas y diferentes fragmentos copresentes, entre los que se encuentran arbitrarios objetos procedentes del ámbito cotidiano, como recortes de telas que superpone e intercala sobre el plano pintado y en algunos casos volúmenes corporales, realizados en papel mache —a partir de moldes del propio cuerpo de la artista—, con un afán de crear relieves tanto denotativos como connotativos, según ella misma expone: *a veces de forma decorativa y otras tras una simulación de sentidos*⁴³⁰.

Comenzaremos revisando las propuestas pictóricas con que Jaramillo inicia su carrera, luego nos detendremos en algunas de sus instalaciones y

⁴²⁹ Cit. en Moncayo, Belén, “Vídeo y performance de Jenny Jaramillo: La idea y el actor soy yo mismo”, <http://www.ochoyemedio.net/opinion/anteriores/jennyjaramillo/jenny-jaramillo.html>, web rev. 04/07/2008.

⁴³⁰ Conversación por teléfono con Jaramillo. 22/11/2008.

finalmente analizaremos detenidamente su producción relacionada con el performance.

Seis de basto que no juega (1993).

En *Seis de basto que no juega*, se aprecia sobre un gestual y colorido fondo contenedor de diferentes fracciones pictóricas, una cromática y paradójica forma de calavera en cuyo cuerpo se observa la superposición de dos rectángulos que configuran las cartas de una baraja de naipes, sobre este conjunto trabajado con un intenso cromatismo en óleo y acrílico, emerge un volumen figurativo de una pierna flexionada de tamaño natural y diseñada en papel maché pintado de rojo carmín. Se aprecia en la oquedad del muslo una diminuta figura tridimensional de cerámica, representativa de uno de los tantos santos católicos que se veneran en Ecuador.

Una exuberante obra expresionista que se aproxima a la aberración y al exceso compositivo presente en algunas propuestas del *Bad painting* y el *kitsch*, con la que la artista explora los condicionamientos de lo cotidiano y lo corporal al interior de una sociedad aún fuertemente transitada por la devoción y la simbología cristiana heredada del barroco colonial, como es la sociedad ecuatoriana. La muerte pintada con colores y rodeada del jugoso alimento cotidiano —en este caso trozos de sandías— figurados a su alrededor, parece asumir «vivazmente» el juego, el sexo, y el erotismo implícitos en la figura de la liga, así como de la coqueta pierna que emergen de manera monumental sobre el lienzo. Si sumamos a esto la reducida escala —aunque también tridimensional— de la figura de culto, la obra parece señalar sardónicamente las falacias inherentes a la doctrina moral de la religión y las incoherencias de sus preceptos en relación con el natural devenir cotidiano de esta y cualquier sociedad.

Por otra parte, el evidente exceso gestual de la cromática composición, versus la diminuta forma del santo, parece señalar una expresión hiperbólica del carácter, las singularidades y fortalezas innatas a ésta cultura con relación a la presencia dogmatizadora del catolicismo que más que una dimensión integrada, figura como un pequeño apéndice al interior de la excéntrica totalidad.

Sin embargo, debemos subrayar que esta profusa libertad formal, gestual y compositiva de carácter barroco que singulariza esta primera etapa de Jaramillo, no busca corresponder con esa interpretación del exotismo con el que se tiende a estereotipar el arte y la cultura centroamericana, más bien deviene en manifestación plástica de un sentido de rebelión y de exhortación, configurador del discurso inherente a los planteamientos de esta artista, relacionados con el control del cuerpo y su subordinación cotidiana, como cuerpo existencial expuesto a una regulada codificación instaurada tanto en lo sociocultural como en lo artístico, lo que en el arte se traduce en un enaltecimiento de la representación proveniente del tradicional y romántico academicismo.



Seis de basto que no juega, 1993.

De este modo Jaramillo formula desde su lugar como mujer y como artista —en esta y en otras obras como *Madre, Símbolo* (1994), o *Las mujeres buenas van al cielo y las malas a cualquier parte* (1993)— un pensamiento crítico hacia el mundo de la religión católica, explorando la injerencia de sus simbolismos y de su doctrina fuertemente androcéntrica, en relación con la realidad vivida en términos

orgánicamente corpóreos y psicosociales, poniendo en evidencia el control del cuerpo cotidiano en los aspectos psicológicos, educativos, familiar, sexual y social.

Madre, Símbolo (1994).

Madre, Símbolo es un óleo, de 150 x 150 cm, de franca estética *kitsch* en el que vemos en primer plano a una mujer alada pintada de cuerpo entero en pose de bendición, con alas vistosamente pintadas con los colores de la bandera ecuatoriana, destaca además el rojo corazón de Jesús sobre su pecho, junto a una cadena de gruesos eslabones que cuelga de su mano izquierda, que simula un largo rosario.



Madre, Símbolo, 1994.



Las mujeres buenas van al cielo y las malas a cualquier parte, 2003.

Esta simbólica virgen María —nombre que se deduce a partir del título y los elementos antes mencionados—, se yergue sobre una nube, que figura pintada como una alfombra de lana y ganchillos. En segundo plano, por la zona izquierda del lienzo vemos un recortado fondo elaborado con un trozo de mantel de cocina con diseños de frutos y flores, continuado por una símil figuración pictórica del

mismo. A la derecha del cuerpo un fondo de pinceladas irregulares de ambigua iconicidad en el que sobresale la superposición central de un recorte de tela de vivos colores e indefinido estampado. En el margen lateral y superior se aprecian pequeñas figuritas de plástico provenientes de los juguetes de niñas —diminutos utensilios de cocina— adheridos al borde del lienzo.

Jaramillo reelabora irónicamente la figura religiosa de María exponiendo manifiestamente tanto la arbitrariedad del concepto simbólico de madre como la distancia de este arquetipo con relación a la realidad cotidiana y las labores que incumben a cualquier mujer o madre al interior de la vida doméstica. Del mismo modo, se vale de la connotación metonímica procedente de la sustitución o alteración icónica de algunos elementos religiosos —como son las alas pintadas con los colores de la bandera ecuatoriana, eslabones de una cadena que sustituyen las cuentas de un rosario, una nube figurada como una alfombra de ganchillo, o un mantel de cocina como fondo celestial, etc.—, denota y enfatiza la impostura, así como el sentido coaccionante inherente a la idolatría de este tipo de imágenes.

Con esta paródica y barroca figuración cuyo irónico contenido es demarcado por la intervención paradójica del tropo sustitutivo, Jaramillo construye una antífrasis de la noción idílica de bondad celestial con la que se relaciona la imagen de la Virgen María, señalando las incongruencias inherentes a las imposiciones de la Iglesia católica, abordan —tal como lo hace en la obra mencionada anteriormente— las problemáticas procedentes de este despliegue doctrinal aún fuertemente arraigado en la cultura de este país, condicionante del rol y el lenguaje que supuestamente toda madre y mujer debe plasmar, en concordancia con esa figura paradisiaca de virgen y madre deificada que expone el catolicismo.

En algunas de sus obras, estos retazos de telas estampadas que Jaramillo superpone, como recurso plástico perturbador del plano expresivo, se transforman en íntimas prendas de vestir diseñadas por la propia artista, configurando conjuntos sobre los que pinta, dibuja, escribe, borda, teje, cose o pega en función de sus irónicas disquisiciones, hasta transformar sus propuestas en sugerentes piezas de collages.

Con sencillos y rústicos acabados que recuerdan los bordados o arpilleras de la artesanía andina y, con una riqueza simbólica centrada en el imaginario popular, estos trabajos evidencian *una especie de laboriosidad* —como expone Álvarez—, *reconocible en tradiciones artesanales de arraigo cultural que vibran en sus manos*⁴³¹. Secundados además discursivamente por los irónicos títulos confirman tanto el contenido significativo de los mismos como la barroca distribución de sus elementos, como se puede observar en *El hombre (corazón calzoncillo)* (1993), o *El hombre Sostén de la mujer* (1993).

El hombre Sostén de la mujer (1993).

El hombre Sostén de la mujer se corresponde con una pieza de forma circular, de 140 cm de diámetro, en la cual Jaramillo ha diseñado con diversas telas la forma simbólica de un pequeño cosmos. En la zona superior ha escrito con puntadas de hilo rojo la frase *el hombre* y en la inferior *la mujer*. Alrededor del centro ha pintado diminutos torsos de hombre con gafas de sol y en color azul —una jocosa iconografía, prototipo del «superhombre contemporáneo» según nos explica la propia artista— para finalmente colocar de forma llana y transversal sobre el conjunto un sujetador blanco de mujer diseñado por la propia artista.

Con esta paradójica e irreverente elaboración vinculada a las problemáticas de género, Jaramillo interpela el pensamiento machista aún vigente en el medio ecuatoriano, valiéndose de una reconocida expresión popular —explícita en el título— que enaltece la supremacía económica del hombre como único sustentador del hogar y de la familia.

La chocante expresividad que produce la atrevida presencia de la prenda íntima, prioritaria de la mujer, abarcando y «colgando» sobre el mundo contenedor de los diminutos hombres, además de enfatizar la denotada e irónica lectura que subvierte al sujeto poseedor del poder —traslapado en el sustantivo y verbo *sostén*—⁴³², connota también, el enorme caudal íntimo, biológico, sexual y sociocultural que encarna la mujer, que en este caso, con un mordaz discurso

⁴³¹ *Ibidem*, 1997. s/p.

⁴³² El término *sostén*, se utiliza comúnmente en América Latina para denominar al sujetador.

marcadamente feminista, la artista sobrepone hiperbólicamente a la figura del hombre.



El hombre Sostén de la mujer, 1993.

No Fat (1995).

Si en sus pinturas y collages, Jaramillo acumula gestualidades e iconografías, signos y símbolos, indicios y metáforas, que articula de forma irreverente y paradójica, sus instalaciones también se configuraran mediante un obsesivo ejercicio de acumulación. Proceso que devendrá en un constante rastreo, recogida y reorganización de objetos cotidianos inherentes al individuo social y al consumo masificado. Como podemos ver en *No Fat*, una obra en la que Jaramillo formula volúmenes logrados mediante la reorganización acumulativa de elementos como puzzles, periódicos, cajas de cartón y frascos de vidrios, entre otros objetos. Se aprecia aún en estas primeras instalaciones, un cierto orden estético tanto en la organización y manipulación de dicho apilamiento como en las intervenciones pictóricas que la artista realiza sobre ellos. Dice Álvarez: *Todo lo*

que provoque su sensibilidad es retomado en sentido ambiguo, trasladado hacia un destino ajeno que bordea entre la obsesión y un decorativismo perturbador⁴³³.

No Fat es una obra realizada durante su residencia en Massachusetts cuyo título irónicamente apunta al desenfrenado consumismo, inherente al desarrollo económico de estas urbes. Jaramillo recoge de la calle juegos de rompecabezas que han sido desechados y los vuelve a construir obsesivamente como si quisiera subvertir el obcecado gesto de derroche intrínseco a la vorágine del capitalismo. Recrea así, aglomeraciones y ensamblajes subordinados a una poética *povera*, que a modo de decadentes estructuras intevienen como lugares de *transacción, intermediarios entre distintos sistemas de significados y sentidos culturales*⁴³⁴; formulaciones que en este caso articulan simbólicamente, las diferencias de las realidades contextuales que convergen en ese momento en la artista, la de su país de origen —mediante su impronta operante— y la del país de residencia —a través de los elementos recolectados propios de la masificación de la cultura del lugar—.



Serie No Fat, 1995.

La reconstrucción de un puzle requiere una elaboración sistemática y aparentemente incierta, que simula la elaboración del sueño ficticio de un mundo

⁴³³ *Ibidem*, 1997. s/p.

⁴³⁴ Cartagena, María Fernanda: “La mágica mudanza de la apariencia de las cosas: arte y vida cotidiana”, Revista de artes visuales *Quintapata* 1, p. 3. <http://www.artesvisuales-quito.org /quintapata.html>, web rev. 25/11/2008.

ideal, donde cada pieza actúa como dimensión imprescindible y al mismo tiempo como objeto-signo de una «esperanzadora» organización, sin embargo, ya estructurada hasta el más mínimo detalle. Como un lúdico proceso que parece llenar el vacío de esa realidad ausente de la que somos portadores, mimesis de la masificación del consumo y la ficticia proliferación de imágenes.

De modo que los objetos ordenados y apilados actúan en estas propuestas de Jaramillo, como fragmentos que no constituyen un fin en sí mismo sino que más bien operan como bisagras, eslabones o *componentes* —valiéndonos de las palabras de Cartagena— *inmersos en procesos que permiten acceder a [otros] procesos culturales que tienden a rebasar los intereses exclusivamente artísticos*⁴³⁵. En este caso —parece ser— como expresión sociológica y al mismo tiempo manifestadora de la dimensión coyuntural experiencialmente vivenciada por la artista.

Once or twice (1997).

Con similar ejercicio acumulativo Jaramillo realizará *Once or twice*, una instalación formulada en Dublín y expuesta en el Museo de Arte Moderno de dicha ciudad. En este caso la artista confecciona un mural, de 3 x 5 m, que construye, día a día, con orlas de recortes de periódicos decorados en sus bordes con diversos y coloridos pedazos de tela, como si se tratase de un «decorado» registro temporal de los acontecimientos transversalizado por los sueños y las esperanzas cotidianas. *Era interesante— explica Jaramillo— porque cada día se venía un trozo abajo que debía recomponer, pero al mismo tiempo cada día el mural se iba extendiendo más y más*⁴³⁶. Confrontando a este mural, una serie de volúmenes de estética *kitsch*, configurados con fragmentos a modo de sinédoques de las extremidades inferiores de la propia artista, diseñados en papel maché, figuran piernas hincadas de rodillas y revestidas con diversos trozos de periódicos y telas. Las rodillas se disponen en pares sobre un mantel de comedor, encontrándose arrodilladas la una con la otra o bien invertidamente evocan la erótica imagen de las piernas abiertas. Como una expresión ambigua, según nos explica la artista,

⁴³⁵ Cartagena, M.F., *Ibidem*, p. 6. rev. 25/11/2008.

⁴³⁶ Conversación, *Ibidem*. 22/11/2008.

que se despliega desde la noción de discriminación y sumisión hacia el concepto de seducción, como si se tratara de una alegoría corporal de los afectos experimentados en la cotidianidad.

Con esta peculiar poética de lo marginal traducida en un «poco sofisticado» modo de elaborar el discurso visual, conectado con el trabajo manual y el uso de materiales de desechos, Jaramillo expone con deliberada rotundidad una antítesis referente al pensamiento constrictivo que secunda la actividad, las funciones y las formas de las sociedades desarrolladas, donde la definición del individuo se fundamenta en el orden, la asepsia y la efectividad funcional. De modo que el choque derivado de la paradójica facturación artesanal y su inacabada formulación —dada la necesaria intervención de la artista recomponiendo día a día, el mural de recortes en el propio lugar expositivo— devienen en un anhelo de restitución de la dimensión *moral y material* del cuerpo, en su relación cotidiana con los objetos y los sujetos de la que nos habla Baudrillard⁴³⁷, como materia orgánica y sensible, que resiste y da sentido al devenir. *Jenny parece proveer de expresividad su sensación del mundo.* — nos dice Álvarez— *Es como si los ecos de un subtexto cultural multiforme traspasaran los indicios de su experiencia cotidiana para calar en el imaginario personal que nos ofrece*⁴³⁸.



El ojo del culo, 1997 (detalle).

⁴³⁷ Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, trd. Francisco González Aramburu, Siglo XXI, México, 1969, p. 50.

⁴³⁸ *Ibidem*, 1997.

Del mismo modo, realizará la serie de volúmenes denominada *El ojo del culo* (1997) expuesta en la VI Bienal de la Habana 1997; donde Jaramillo exhibe un grupo de eróticas sinédoques corporales dispuestas a ras del suelo diseñadas también en papel maché y revestidas de recortes de periódicos y revistas, las que emergen como fragmentos alegóricos de pulsiones y experiencias orgánicas, sensibles y elementales configuradoras de la íntima expresividad del gesto cotidiano más allá de la norma disciplinar.

Posteriormente Jaramillo se liberará por completo de esa cierta armonía expresiva que aún mantienen sus trabajos, transformando ahora sus instalaciones en impúdicas aglomeraciones de elementos que la artista organiza con una transgresión idioléctica que sobrepasará atrevidamente la norma estética y formal.

Continuando con la acumulación de materiales procedentes de la vida cotidiana como ropas, periódicos, cordeles, comida, cajas, e incluso el registro fotográfico de sus propios excrementos, la artista emplazará agrupaciones, disposiciones u organizaciones espaciales, con una denotación signífica con los que articulará contenidos y actitudes *reflejando* —parafraseando a Cartagena— *la realidad de manera “invertida, sospechosa y contestataria”*⁴³⁹. Jaramillo cose, rellena, dobla, pega y apila, de manera elemental casi primitiva, con una sintaxis y un gesto exageradamente dionisiaco y paradójico, connotador de aquellas dimensiones vinculadas con lo oculto, la pulsión y lo repulsivo. Dice Foucault: *la verdadera razón no está libre de todo compromiso con la locura; por el contrario, debe seguir los caminos que ésta le señala*⁴⁴⁰. Se concreta de este modo una serie de instalaciones que tendrán como común denominador el término *Sorettes*.

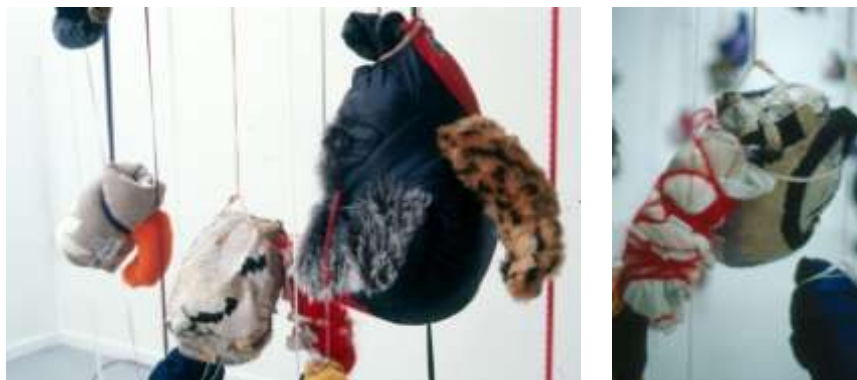
Sorettes (1998).

En *Sorettes*, *Guantes*, vemos extraños y burdos guantes de boxeo, diseñados con restos de diversas piezas de ropa que penden suspendidos de un cordel, como objetos que a pesar de su vinculación metonímica con la violencia y lo masculino, aquí emergen extrañamente sumisos, como una exhibición de fálicos

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁴⁰ Foucault, Michel, *Historia de La Locura*, vol. II, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 28.

órganos fragmentados desprovistos de todo poder. Ese objeto desmembrado que define Baudrillard: *ese figurante humilde y receptivo, esa suerte de esclavo psicológico y [...] confidente [...]*⁴⁴¹, reflejo del despliegue de tensiones y polaridades en el que estamos inmersos, recuerdan también, los muñecos desfragmentados de Louise Bourgeois.



Soretas, Guantes 1998.

Su factura artesanal y su peculiar condición de formas pendientes y suspensas, le otorgan a la instalación una visualidad connotativa de lo somático y lo paradiscursivo, operando como signos reivindicativos de ese lugar marginal de lo excluido. Formas que ocultan pliegues, rellenos y recodos con una expresión que sobrepasa la funcionalidad y el uso, tanto de sus materiales como de sus simbólicas formas.

En *Soretas, audifonos, pedos* (1998), la artista expone cúmulos de ovillos de ropa amontonadas en un extremo de la sala expositiva, como si se tratase de una expresión material de esa excrecencia orgánica del cuerpo existencial, antes contenida y ahora atrapada en estos bultos residuales de ropas usadas. La ropa se desprende totalmente de su cualidad de prenda funcional transformándose en acontecimiento consumado, desde donde, con una irreverente y regresiva

⁴⁴¹ *Ibidem*, 1975, p. 417.

presencia de desecho actúa como signo inquietante de esa inherente y regresiva dimensión vinculada a la marginalidad y a la muerte.

La instalación se complementa con unos audífonos suspendidos en el aire y a través de los cuales el espectador escucha el irreverente sonido de los pedos de la artista registrados en una grabación. Indicios del día a día —como ella misma explica— de su recurrente problema digestivo que configura y condiciona su realidad cotidiana. Con esta llana franqueza, Jaramillo traduce la expresión psicosocial y biológica del ser, reivindicando la consideración de lo corporal y de lo sensorial en su relación con el mundo, los objetos y los otros; hacia una interrogación *deconstructiva* del aséptico pensamiento a través del cual se ha erigido la racionalidad y el homocentrismo.

Moviéndose entre lo orgánico, la pulsión y lo experiencial, Jaramillo introduce al observador, más allá de la provocación, en el universo de la organicidad oculta que lo confronta a esta intrínseca dimensión disciplinadamente marginada y secundándose en el *deslizamiento de sentidos* que proveen aquellos elementos, la artista erige —parafraseando a Álvarez— todo un *imperio de la sugerencia*⁴⁴².

Esta necesidad de expresión somática y orgánica de lo corporal, a modo de presencia material de la memoria cotidiana, la llevara a fotografiar sus excrementos periódicamente durante dos meses. A modo de fundamento discursivo que exhibirá en algunos casos como llanos registros y en otros interviniendo las fotografías con diminutas perforaciones con las que dibuja meticulosamente, formas, simbologías, iconos y signos extraídos de la multiplicidad de imágenes que circundan el entorno cultural y visual del individuo contemporáneo, las que en cierto modo configuran y desfiguran esta organicidad corporal. De esta manera el rastreo fotográfico de las heces se traduce en un registro de improntas de un trayecto que interpreta el recorrido temporal y orgánico de la dimensión corpórea reivindicadora de la restitución biológica, de ese cuerpo exacerbadamente intelectual y sometido de la dimensión psicosocial.

⁴⁴² *Ibidem*, 1997.



Sorettes, audifonos pedos, 1998. Fotografía intervenida (detalle).

En *Sorettes, acetato y ventiladores* (1998) Jaramillo realiza una instalación en la que cubre cúmulos de ropa colgadas en la pared con una franja de metacrilato transparente, sobre el que ha impreso en hiperbólicas dimensiones algunas fotografías de sus excrementos. Confrontan el conjunto cinco ventiladores en funcionamiento dispuestos a ras del suelo y cubiertos con un «traje felino» diseñado por la artista. Los cinco pequeños —en relación altamaño del mural de ropa— artilugios «felinos» parecen estar en actitud de asecho al tiempo que intentan erradicar con el movimiento de sus aspas, el mal olor que desprende el conglomerado de ropa usada que la artista ha recogido de la calle, ya que el acetato no logra aislar el mal olor que éstas generan. Por otra parte, la superposición de la imagen casi abstracta debido a la ampliación de las heces sobre éstas, refuerza el sentido somático y de excreción orgánica, al tiempo que ejerce de espejo gracias a la cualidad refleja del acetato, sobre el que el observador se descubre a sí mismo, inmerso en una materialidad que lo deriva a lo más básico y primigenio. *El excremento* —nos comenta Jaramillo— *al monumentalizarlo, cambia su sentido original y a ratos parece transformarse en una imagen fetiche*⁴⁴³.

⁴⁴³ *Ibidem*, 22/11/2008.



Soretas, acetato y ventiladores, 1998.

De esta manera, el nauseabundo olor que desprenden los diversos cúmulos de ropa expuestos por Jaramillo en la galería, al invadir y penetrar ineludiblemente el cuerpo del observador, terminan derivándolo a esas inconexas sensaciones que afloran como experiencias ocultas, para trasladarlo radicalmente a su propia y primigenia conciencia de corporalidad más allá de cualquier máscara o barrera. Así, la artista *deconstruye*, no sólo alterando la lógica de la relación estética al interior de la obra sino también, desfragmenta el discurso esperado en torno a las relaciones discursivas que vinculan la experiencia corporal, lo intelectual y lo social; colindando de este modo con el objeto de mal gusto y las expresiones del no-arte, pone en evidencia la estancación moral y las disfunciones del cuerpo orgánico que traslapa el desarrollo social. Se pregunta Baudrillard: *¿no se prestará el hombre a este juego de disfunciones que convierte cada vez más a nuestro entorno en un mundo de objetos fijados en sus crecimientos por sus excrecencias, decepcionados y decepcionantes en la misma medida en que se personalizan?*⁴⁴⁴

Valiéndose de formas y materiales inmanentes a las funciones y al gesto humano más primarios, la artista indaga en el lugar simbólico y psicológico al que

⁴⁴⁴ *Ibidem*, 1969, p. 148.

conducen estos elementos, traduciendo drásticamente esas dimensiones de la existencia humana desdeñadas e ignominiosas pero ineludibles e ingénitas a la cotidianidad. Jaramillo redescubre subjetivos y primigenios lugares psicológicos, soterrados en la aséptica funcionalidad de la que nos habla Baudrillard⁴⁴⁵ se revela radicalmente la intrínseca condición regresiva que a menudo nos parece insoportable, al tiempo que fundamental.

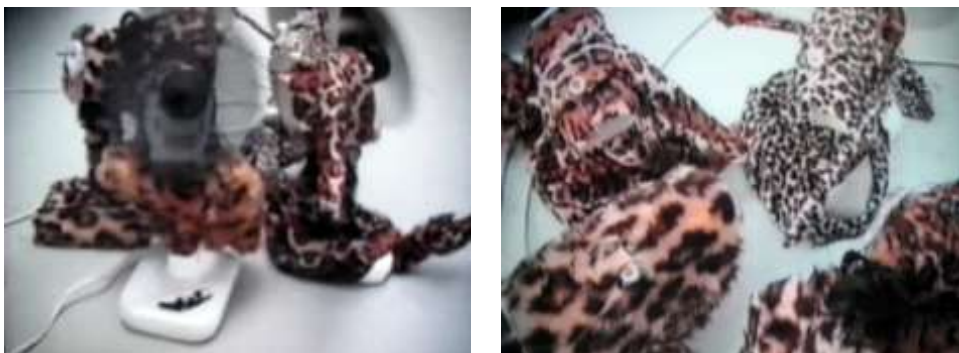
Desde esta reflexión, la artista expone una acotación política y moral de la cultura apuntando a las codificaciones y las valoraciones que condicionan actualmente el comportamiento cotidiano. Es evidente cómo este nuevo siglo comienza a manifestar las falacias de una sociedad que ha reducido el concepto humano a una noción de mercado y tecnología, ignorando, suplantando, desvirtuando u ocultando esa esencial dimensión orgánica, sensitiva y corpórea que aquí la artista nos exhibe impudicamente. De esta manera su obra articula de forma auténtica y excéntrica, el tiempo, el espacio y la territorialidad del cuerpo subvirtiendo de manera radical la *relación calculada* y *la abstracción del signo*, propios de la «culturalidad» mediatizada⁴⁴⁶. Nos traslada, de forma sígnica a la vez que subjetiva al terreno de la dimensión marginal que acontece en la propia cotidianidad y a partir de aquí, a los —disciplinados— miedos vinculados con los fenómenos de la ocultación, la pulsión y la compulsión, el deseo y la decepción, la soledad y la masificación.

Sin título (1999).

En *Sin título* Jaramillo se vale de los cinco ventiladores utilizados en su serie Sorettes para re-crear en un vídeo de 6'49", una alegoría de esa «barbarie» animal que se manifiesta inherente al hombre en los procesos de competición vinculados al poder. Vemos los ventiladores reunidos uno al lado del otro, revestidos con sus trajes de felinos dispuestos en círculos y con sus aspas en funcionamiento hacia el exterior.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, 1969, p. 50.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, 10/2007.



Sin título, 1999 (detalle).

A medida que transcurre el vídeo se observa cómo el movimiento centrífugo de sus hélices y el choque entre ellas, provoca inevitablemente el desplazamiento centrípeto de sus cuerpos generando una inédita y mecánica violencia; de este modo, uno a uno los «energetizados» aparatos van cayendo con un «torturado y agónico» movimiento hasta que finalmente logran sustentarse en pie solo dos.

Estos que logran mantenerse en pie, por momentos detienen el giro de sus aspas debido al roce de las hélices contiguas, pero lo reinician frenéticamente al instante como si se tratase de una radical lucha de subsistencia, erigida sin embargo, ficticiamente y mediada por el componente tecnológico — al ser evidente que la desconexión de la energía que los alimenta, detendría inmediatamente el violento y neurótico proceso de sus movimientos—. Con esta sencilla y lograda alegoría que refleja el proceder de cualquier grupo humano, la artista nos traslada irónicamente a un sinfín de hechos y actitudes vinculados con la agresividad inherente al deseo de subsistencia, el deseo y sus relaciones con el poder.

Lobotomía (2007).

Lobotomía se corresponde con una instalación y una acción performativa llevada a cabo en el Museo Camilo Egas de Quito. Jaramillo en esta ocasión dispone sobre el suelo centenares de diminutas maquetas —de casitas y edificios arquitectónicos diseñados a partir de los patrones utilizados didácticamente como

láminas escolares— para cuya elaboración ha contado con el apoyo de un grupo de niños colegiales a los que la artista imparte clases⁴⁴⁷. A estas pequeñas maquetas se le han incorporado mediante la técnica del collage recortes extraídos de diversas revistas con imágenes de árboles, monumentos, piscinas, etc., cuyas formas o estampas figurativas la mayoría de los casos exceden proporcionalmente la dimensión de la básica y frágil estructura; atándole finalmente a la diminutas estructuras pequeños globos de colores.



Lobotomía, 2007.

De tal forma que el observador se encuentra confrontado con una barroca y hacinada distribución de maquetas, formuladoras de una caótica y azarosa ciudad coronada de innumerables globos de vivos colores que le otorgan simultáneamente una ingenua poética.

En cierto modo esta propuesta conlleva un significativo gesto inherente al ejercicio de su factura, un reiterado acto de cortar, pegar y armar que interpreta simbólicamente el concepto del cuerpo como instrumento de objetivación; pero también, nos remite a ese desplazamiento intrínseco vinculado al fenómeno de materialización de un pensamiento en un objeto; es decir, *pone de manifiesto*

⁴⁴⁷ Alumnos de la Escuela República Argentina de Amaguaña, Quito.

—parafraseando a Merleau Ponty— *el sujeto y el objeto como dos momentos abstractos de una estructura que es la presencia*. Añade, para así completar el sentido de la obra, la acción performativa con que Jaramillo cierra la propuesta al finalizar la exhibición, pisando o caminando sobre los globos y destruyendo de este modo anárquicamente, el conjunto de maquetas.

Desde esta reflexión, la instalación traduce un sentido de «presencia» entendida ontológicamente como «*ser-del-mundo*» heideggeriano, otorgadora de significaciones, relaciones y direcciones, compareciente en la sucesiva y diversificada organización que configura la sociedad y su producción cultural; tal como expone el artista ecuatoriano Ulises Unda: *corta, pega y arma, en el caso de Jaramillo, dibuja la línea de de un proceso paródico que persigue mediante la objetivación del cuerpo, su devenir imagen, exponer las bases lingüísticas sobre las que se organiza el orden simbólico de la cultura*⁴⁴⁸. Traslapada en la engañosa apariencia onírica y en el alegórico exceso la instalación desvela una reflexión de carácter conceptual al tiempo que “nietzscheanamente” apolínea, se erige como metáfora del simulacro y el signo cada vez más bullente en la realidad que nos circunda.

La ciudad congrega y define no sólo al flujo humano y arquitectónico, sobre todo traduce y patenta ese espacio *relacional* heideggeriano cuyo tráfico determina tanto el *habitar* y el devenir existencial del individuo como las decisiones esenciales de la historia individual y colectiva. Dice Heidegger: *El modo como tú eres y yo soy, la manera según la cual nosotros hombres estamos sobre la tierra es el «Buan», el habitar*⁴⁴⁹. Un espacio *relacional* simultáneo e inherente al campo de conexiones definido por los objetos que significan aquellos lugares, organizados por un orden de posiciones relativas y convencionalmente descritas como lo superior, lo inferior, lo alto, lo bajo, lo horizontal, lo vertical, etc. Nos deriva al pensamiento dicotómico que ha posicionado al sujeto frente al universo y la naturaleza. Si en el pensamiento medieval se concebía al hombre como un

⁴⁴⁸ Unda, Ulises, Catálogo, *Arte Contemporáneo en Ecuador*, Museo Camilo Egas del 17 de mayo al 17 de junio de 2007, Banco Central del Ecuador, Quito, 2007, p. 30.

⁴⁴⁹ Heidegger, Martín: “Construir, Habitar, Pensar” en Barañano, Kosme De, *Chillida-Heidegger-Husserl. El Concepto del espacio en la Filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1992, p. 133.

peregrino entre dos ciudades, la de abajo y la de arriba, la terrenal y la celestial⁴⁵⁰, ahora, a partir de esa relación que vincula el cielo y la tierra, lo inaprehensible y lo aprehensible, lo infinito y lo finito, *lo divino y lo mortal «encuentra» el construir la orientación para su instalación de [las cosas, o] lugares*⁴⁵¹.

Al interrelacionar esto con las constantes temáticas de Jaramillo como son sus simbolismos cotidianos y su lugar discursivo, se logra establecer esa interpretación que realiza la artista referente al cuerpo habitante y operativo, como sujeto cuyo *Buan* se ha condicionado simbólica y funcionalmente a los sistemas de la cultura imperantes. Una sumisión que además, se ha afianzado por los imaginarios colectivos derivados del devenir histórico de este país, como expone Unda al referirse al *imaginario escatológico densamente arraigado en nuestra cultura, imaginario que reproduce el privilegio de lo alto sobre lo bajo, observable en las relaciones entre cielo/infierno, cabeza/pies*⁴⁵², perceptible en la imaginería barroca resultante del arte colonial.

Por lo tanto, valiéndose de la mismidad que singulariza al concepto de maqueta —frágil, pero asépticamente organizado— y su mimesis funcional, Jaramillo la expone como tropo metonímico prolongador del sujeto que la habita, definido, organizado y «atado» ineludiblemente al control superior, como esa macro estructura foulcatiana hábilmente entretejida en los sistemas de la cultura y figurada aquí, en los coloridos y metafóricos globos de aire que absorben la mirada. No olvidemos que el globo simbólicamente representa también, el *dominio o territorio sobre el cual se atiende la autoridad del soberano y el carácter totalitario de esta autoridad*⁴⁵³.

La artista nos conduce entonces, a una alegoría de la condicionada supervivencia del sujeto sumiso al orden y a la «efectividad» alienantes de la estructura social. Como expone la propia Jaramillo en el texto mecanografiado en uno de los patrones de las láminas escolares diseñado para el catálogo: *Lobotomía*,

⁴⁵⁰ Chevalier, Jean, *Diccionario de los Símbolos*, col. de Alain Gheenbran, Herder, Barcelona, 1986, p. 309-311.

⁴⁵¹ *Ibidem*, 1992, p. 125.

⁴⁵² *Ibidem*, 2007, p.30.

⁴⁵³ *Ibidem*, 1986.

y llegar a casa la ilusión de estar a salvo. Mi preocupación de todos los días desde salir de la casa hasta llegar a la casa, ellos la planifican, ellos la piensan, la organizan, disciplina bidimensional, mi experiencia cotidiana, anarquía tridimensional...⁴⁵⁴. Pero desde una perspectiva más positivista, la figura del globo también —y originalmente según nos comenta la artista— puede metaforizar ese espacio de oxígeno individual que otorga la vitalidad existencial al sujeto cotidiano, concediéndole sueños e ilusiones al interior de la aséptica estructura.



Lobotomía, 2007 (detalle).

De una u otra forma, la propuesta tiende a señalar la conciencia corporal, física y psíquica desde donde se desarrollan las acciones cotidianas y esa dimensión *en donde las normas privatizan cada vez más* —citando a de Blas— *todas las funciones corporales y las hacen más asépticas*⁴⁵⁵. A partir de aquí se desvela la relación metonímica con el término del título «lobotomía», concepto

⁴⁵⁴ *Ibidem*, 2007, p. 8.

⁴⁵⁵ Blas Ortega, Mariano De: “La arquitectura simbólica de la reclusión del hogar mental como un proyecto del nuevo paisaje de tema para el arte”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 10, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1998, p. 116.

que define la intervención quirúrgica practicada a los enfermos mentales, consistente en la sección de algunas fibras nerviosas del cerebro, para controlar su conducta. Porque finalmente *estamos sometidos a lo que tenemos*⁴⁵⁶ y al poder de los medios que elaboran el contenido de los productos mediáticos, desdibujando el intelecto, el sentir y la función. Dice Heidegger *Este construir señalado es un dejar de habitar, (...). [...] sólo si somos capaces de habitar podemos construir*⁴⁵⁷.



Lobotomía, 2007 (Detalle Catalogo)

Lobotomía, desvela entonces, la alienante pasividad del sujeto contemporáneo y su subordinada forma de *habitar* el mundo, condicionado en lo más íntimo y cotidiano por la censura o la autocensura que se ejerce asépticamente a través de la mirada panóptica, en función de lo supuestamente correcto; donde cualquier pensamiento o ejercicio subversivo queda eficientemente reducido y oculto en el colorido torbellino de imágenes, textos y discursos que de forma engañosa llenan de pomposo aire nuestro *habitar*. Escribe Jaramillo, *cada vez menos superficie tiene que representar más* [fútil] actividad

⁴⁵⁶ *Ibidem*, 1998, p. 115.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, 1992, pp. 155-157.

*interior*⁴⁵⁸. De este modo, organizado el sujeto en una disciplina mental y no experiencial, asume pasivamente su acomodado y lobotomizado rol como individuo de simple consumo y producción.

Finalmente, esta efímera instalación se concluye como ya hemos mencionado, con una acción performativa donde la artista destruye —citando sus propias palabras— *la poca vida que quedaba en el lugar... Había como un sentido de desvarío, de terminar con la vida, con la presencia de las cosas*. Jaramillo se desplaza alrededor de la maqueta y comienza paulatinamente a pisar las frágiles construcciones, para terminar finalmente destruyéndolas con un violento gesto. Con esta radical maniobra la artista expone además la gran diferencia de escala entre su cuerpo y la estructura, como si quisiera manifestar ese primordial *Buan* esencialmente primigenio del hombre en su relación con el mundo. *Hemos de buscar* —dice también, Merleau-Ponty— *la experiencia originaria del espacio más acá de la distinción de la forma y del contenido*⁴⁵⁹.

Piedra, Pared y Galleta (1997).

Piedra, Pared y Galleta es la primera acción performativa que la artista desarrolla ante el público, personal e intrínseca a su memoria cotidiana esta obra fue realizada en el emblemático edificio del antiguo hospital militar de Quito⁴⁶⁰. Un lugar entonces casi en ruinas, situado en el mismo barrio donde la artista —según nos comenta— había realizado sus estudios y prácticamente toda su producción pictórica.

Jaramillo primero realiza un mural utilizando como material un sinfín de pequeñas galletas infantiles —con formas de diminutas figuras de animales— que coloca cuidadosa y estéticamente sobre la pared blanca de una de las salas del antiguo recinto. A continuación cubre de manera similar su cuerpo —desnudo y pintado también de blanco— con estas galletitas. La artista permanece durante dos

⁴⁵⁸ *Ibidem*, 2007, p. 8.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, 1975, p. 263.

⁴⁶⁰ Actualmente este recinto se ha restaurado y transformado en el Museo de Arte Contemporáneo de Quito. <http://www.ecuadorinmediato.com/noticias/84718,09/08/2008,web.rev.01/10/2008>.

horas de pie e inmóvil con su espalda pegada al centro del mural, se mimetiza plásticamente con la pared y se hace casi imperceptible desde el extremo opuesto de la sala, de alrededor de 20 m de longitud.



Piedra, Pared y Galleta, 1997 (detalle).

De este modo, desarrolla un silencioso y poético homenaje a esa antigua arquitectura férreamente conectada a su transcurrir. *Tú te cubres y poetizas tu vida a través de la memoria* —nos explica Jaramillo—⁴⁶¹ traduciéndonos el sentido de la propuesta, en la que transvasa tanto sus experiencias de infancia como sus vivencias de la época de desarrollo vocacional. Desde esta reflexión, la artista expone una formulación con la que enlaza gestualmente el cuerpo con el tiempo, la memoria y el espacio; se introduce en aquellas dimensiones psíquicas, otorgadoras de idolatrías, máscaras y camuflajes que el individuo realiza sobre sí mismo y exhibe hacia los otros en el transcurrir cotidiano. *La trascendencia de los momentos del tiempo* —escribe Merleau Ponty— *funda y compromete a la vez la racionalidad de mi existencia*⁴⁶². En esta propuesta la ingenua figura de la galleta con su frágil y sutil materialidad se vincula metafóricamente con su niñez, pero

⁴⁶¹ La artista nos comenta que de pequeña vivía también muy cerca de este edificio. *Ibidem*, 22/11/2008.

⁴⁶² *Ibidem*, 1975, p. 358.

también nos traslada a la fragilidad física, propia de un edificio en ruinas que se derrumba a pedazos del mismo modo que las galletas que por la gravedad y el tiempo de la acción, se desprenden de su cuerpo y del mural, cayendo paulatinamente al suelo. Responde así de forma coherente a ese anhelo de la artista de señalar la fragilidad de la materia *versus* subjetividad poética de la memoria. *Es por el tiempo que pensamos el ser, porque es por las relaciones del tiempo sujeto y del tiempo objeto que podemos comprender los del sujeto y el mundo.*⁴⁶³

Sin título (1999).

Sin título es un vídeo performance de 5' de duración realizado por Jaramillo durante su estancia en Holanda, en el cual compagina simultáneamente en el mismo plano, dos filmaciones performativas realizadas por separado pero conectadas temáticamente. Ambos encuadres se unen además mediante un vivaz acompañamiento sonoro de salsa caribeña.

En el registro de la izquierda, vemos a Jaramillo durante todo el vídeo en un plano de cintura, excluyendo generalmente casi por completo su rostro. La proyección comienza con su espalda desnuda hacia la cámara mientras se coloca una camiseta desgarrada y quemada que entre jirones deja parte de su pecho al descubierto. A continuación y durante todo el tiempo restante de la cinta la vemos moverse en diferentes direcciones de perfil, de frente, de espalda, a veces bailando al ritmo de la música y en otros realizando movimientos eróticos o compulsivos, por momentos da enérgicos golpes de boxeo con sus brazos hacia el vacío, y en otros acaricia sus pechos con un exagerado ademán, mientras de forma simultánea sacude compulsivamente el torso, al tiempo que emite fuertes y desafiantes sonidos con su garganta.

⁴⁶³ *Ibidem*, 1975, p. 438.



Sin título, 1999 (fotograma).

En el encuadre de la derecha, vemos en un plano general a la artista desnuda y sentada inversamente en una silla rodante con la zona delantera de su cuerpo de cara al respaldo, calzada con zuecos y sentada sobre una «simulada» cola realizada con cáscaras de plátanos, que cuelga entre sus nalgas y la silla⁴⁶⁴, al tiempo que fuma, de manera abúlica, un cigarrillo de marihuana. El único decorado de la escena lo conforma un telón que hace de fondo, en el que vemos la fotografía ampliada de un típico paisaje tropical —el mismo de la escena paralela, pero que por el zoom del plano no se logra distinguir—. La artista apenas mueve con desgana sus piernas o sus pies al son de la música, al tiempo que se mueve indiferente con el leve rodar de la silla y tediosamente, como si dejara pasar el tiempo sin nada más que hacer. Mientras la cámara coge diferentes, lentos y repetidos planos «voyeur» de los instantes de un displicente transcurrir, de un simplemente *estar* o quizás de un tedioso esperar.

Como sabemos, a través del vídeo, el performance además de convertirse en un discurso invariablemente presente, proporciona una distancia al proceso de acción y recepción propiciando, por una parte, un ambiente más relajado para el *performer*, lo que en este caso se percibe claramente en esa buscada ausencia de pose con la que Jaramillo se expone y despliega corporalmente, por otro lado, el vídeo también facilita —al tiempo que presupone— la mirada *voyeur* del eventual

⁴⁶⁴ Una simbólica referencia al consumo diario de este producto efectuado por la artista durante su estancia en Holanda, como nexa metafóricamente afectivo con su país. No olvidemos que Ecuador se caracteriza por su producción bananera, siendo antes del *boom* del petrolero, éste su principal productor de divisas.

observador, explicitada aquí con algunos primeros planos en leve contrapicado —en el encuadre de la izquierda— y las alternancias de planos generales con algunos primeros planos en el encuadre de la derecha—. Por lo tanto, apoyándose en la ambigüedad implícita de la supuesta mirada expectante, con un movimiento más bien lento, desafía la constancia y la concentración del espectador, la cámara logra introducir la mirada en ese espacio subjetivo e intersticial donde se conecta lo íntimo con lo público.

Vemos además, cómo Jaramillo se apropia de aquellos conceptos sýnicos con los que se tiende a estandariza la mujer caribeña o centroamericana —baile, voluptuosidad, vicio, prostitución, enajenamiento, etc.—, identifica su calidad de inmigrante, de estar pisando tierra extranjera a través de la función metonímica del calzado propio del país frío en el que reside temporalmente. La artista subraya con su gramática corporal el arquetipo, lo refuerza además de forma inequívoca con la foto propiamente idílica del paraje tropical que yace a sus espaldas, de esta manera expone —como dice Álvarez— [...] *jirones de la experiencia de mujer latina, usufructuaria de patrones dominantes, y depositaria de un acervo venido a menos*⁴⁶⁵. Sin embargo, la explícita e irónica inercia que evidencian sus movimientos en ese buscado acto de reiteración —en el que confluyen ella misma y el estereotipo—, secundados por una flemática toma secuencial devienen finalmente en un sentido de lo absurdo, desarticula de este modo el revestimiento de la mirada estigmatizadora para reconducirla hacia «otra» visión del cuerpo expuesto como sujeto significativamente ontológico, tal como explica la propia artista cuando habla de *buscar lo que verdaderamente se es como persona y sujeto más allá del estereotipo*⁴⁶⁶.

De esa manera, Jaramillo primero afinca la mirada del observador para luego transgredirla mediante una acción en la que parodiando la idea de cuerpo como herramienta identitaria y operativa de espectáculo, termina poniendo en evidencia la dimensión de su vulnerabilidad y su presencia como sujeto ontológico. Exponiendo en una simulada pasividad, esa contradicción que alberga *el cuerpo*

⁴⁶⁵ *Ibidem*, 1997. s/p.

⁴⁶⁶ Conversación telefónica con Jaramillo. 12/08/2008.

pasivo producido por la mirada y su simultánea presencia como cuerpo *ser y lugar de resistencia*, de la que nos habla Maureen P. Sherlock⁴⁶⁷.

En concordancia con lo que expone el psicólogo y performer chileno Leonardo González cuando describe la intervención identitaria del artista en el espacio relacional del proceso performativo —en este caso mediatizado por la cámara videográfica— será *entonces la acción del cuerpo un instrumento representacional de una subjetividad integrada en el tiempo, y es así que la performance resulta ser un lenguaje donde se hace tangible, se hace carne sus ideas y procesos subjetivos*⁴⁶⁸.

Tal vez por esto —contrariamente a lo que se esperaría de una performance con música salsa de fondo—, en esta acción se evidencia sutilmente esa indagación *metafísica sobre su condición de sujeto* que lleva a cabo la artista, a la que se refiere Belén Moncayo y a través de la cual se nos manifiesta el trasfondo irónico de la propuesta: *Jenny [...] como actuante, no busca la identidad, la vive en el acontecer performativo desde lo que es, desde el papel que le toca vivir día a día, desde el sujeto jamás desprovisto de sí mismo*⁴⁶⁹. Un fundamento intrínseco a la acción corporal que en general como expone González, caracteriza a todo *performer* pero que no siempre logra —o pretende— aflorar con claridad al espectador.

Ve-ró-ni-ca (2001).

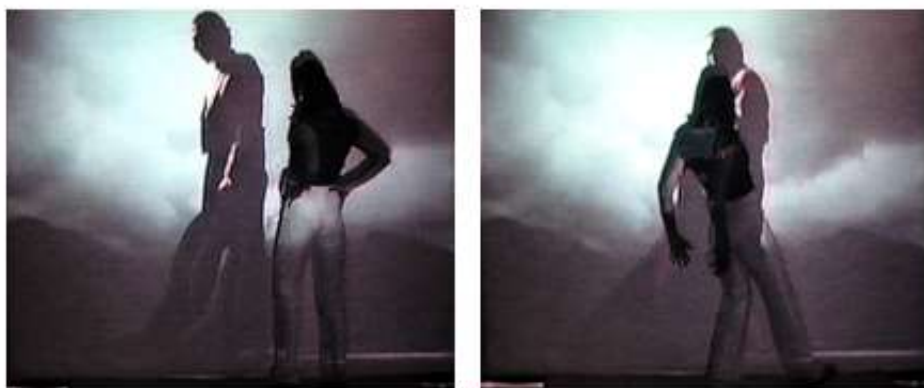
Ve-ró-ni-ca se corresponde con un *videoperformance* de 25' de duración realizado en Quito, mediante una acción corporal cuya dinámica es motivada por los movimientos que realiza la figura de un torero capeando con su capa en ausencia del toro, imagen que se proyecta cinematográficamente sobre un telón

⁴⁶⁷ P. Sherlock, Maureen: “El doble del cuerpo” en Pérez, David (ed.), *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2004, pp. 90-92.

⁴⁶⁸ González, Leonardo: “Las implicancias de la psicología en el arte de performance. Una mirada relacional entre el organismo y el mundo de los objetos”. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/las-implicancias-de-la-psicologa-en-el.html>, rev. 06/04/2008.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, web rev. 04/07/2008.

de fondo con el que se confronta la artista⁴⁷⁰. Esta imagen fílmica a su vez se superpone a una proyección de horizontes montañosos registrados previamente por Jaramillo desde la ventana de su propia habitación⁴⁷¹. Complementa a la dinámica corporal —del capeador y de la *performer*— un fondo acústico de música electrónica con un compás reiterativo, regular y de cadencia moderadamente instigadora, se superpone también, al sonido de la ciudad proveniente del ambiente sonoro que despliega la cinta del plano montañoso.



Ve-ró-ni-ca, 2001 (fotograma).

El cuerpo de la artista de dimensión perceptiblemente más pequeño que la proyectada imagen fílmica del diestro, se mueve con mesurado y controlado gesto, pero al mismo tiempo con ironía y ambigüedad: asumiendo el lugar del —ausente— animal, parodia los movimientos del capeo o emula al matador, pero también en algunos instantes, su autónoma gesticulación corporal la transforma en una —segunda— toreadora en acción dirigiendo sus movimientos hacia la erguida figura masculina, que a su vez emerge con marcado protagonismo al

⁴⁷⁰ Acción realizada por un amigo de la artista y filmada por Jaramillo.

⁴⁷¹ Por un periodo de tres meses, diariamente la artista ponía en marcha la cámara durante 10" y luego la apagaba.

interior de la proposición escenográfica que da configuración al vídeo performance.

Jaramillo nos expone una alegórica acción corporal secundada por un escenario figuradamente elaborado, con la que explora, por una parte, en la fragmentación de la experiencia vinculada a la memoria colectiva, apuntando a la arbitrariedad constitutiva con que se vinculan los conceptos y contextos que configuran los constructos culturales y en cierto modo manifiesta la inmanente teatralidad del discurso contemporáneo, confrontado a los respectivos sucesos históricos⁴⁷². Por otra parte, la sobrepuesta proyección de lo propiamente español —manifestado por la antonomasia *vossiana* que otorga la figura del torero, un hombre con una constitución y un perfil visiblemente europeo— sobre el diversificado horizonte montañoso, significador y símbolo también, de lo propiamente ecuatoriano⁴⁷³, nos trasladan a una alegórica formulación alusiva a la controversia inherente al proceso cultural, devenido de la histórica superposición derivada de la colonización española en el continente americano.

La performer —mujer-cuerpo-latino— se introduce disfrazada, ciudadina e individualista con gafas de sol y auriculares, en una sostenida dinámica como figura de imitación o parodia, pero incapaz de sobrepasar —en términos de intromisión— ese trasfondo escenográfico de lo contextualmente «dado». Una incapacidad cuyo ejercicio se proyecta como inscripción conceptual e histórica pero temporalmente presente y que sin embargo, al mismo tiempo se percibe marcadamente circunstancial e indefinida como si se tratase de un proceso no acabado, cuyo final queda abierto al suspenso denotado por el retórico compás musical que secunda al vídeo-performance.

A pesar de la programada estructura escenográfica y los simulados movimientos corporales vinculados a la lidia y al mismo tiempo colindantes con la danza contemporánea, el estratégico y mantenido ritmo con el que Jaramillo lleva a cabo la acción distancia su recepción totalmente de la teatralidad o del sentido especular, nos deriva a explorar en el contenido reflexivo de su propuesta y nos

⁴⁷² Una dimensión a la que el colectivo de artistas *La Limpia* de Guayaquil también hace referencia reiteradamente, tanto en la obra colectiva como individual, desde sus diferentes y personales poéticas.

⁴⁷³ No olvidemos que uno de los volcanes que aparece en el escudo nacional se encuentra justamente en este horizonte montañoso que muestra la artista.

conduce finalmente a un subjetivo territorio ontológicamente liminal, desde donde acceder a las conexiones inconclusas y coaccionadas de la historia, lo sociocultural y lo personal.

De esta manera, Jaramillo interpela los patrones vinculados al lugar, el hacer y la orientación, del discurso contemporáneo de la mujer en términos sociales y culturales; interroga por los modelos políticos y arquetípicos aún vigentes en Latinoamérica, firmemente hegemónicos y androcéntricos, sustentados por las estructuras postcoloniales vigentes, traslapadas en los procesos del mercado y la globalización⁴⁷⁴, apuntando hacia una franca revisión de la función que ejerce la mujer al interior del contexto ecuatoriano y deja abierto al imaginario del espectador las posibles vías de reconducción.

Este discurso es secundado entreveradamente por las características sintácticas con que la artista expone el connotativo nombre que da origen al título de la propuesta. La separación silábica de Verónica —nombre que además de denominar una técnica de capeo proviene del relato apócrifo vinculado al *vía crucis*, arquetípico por lo tanto de un prototipo de mujer solícita— cuya traducción procedente del latín significa «verdadera imagen», nos induce subvertidamente a discurrir en lo referente a la necesaria desarticulación de los discursos vinculados a la mujer y su estereotipado rol, hacia un sentido más próximo a la realidad y de igual modo como engranaje válidamente transformador de los procesos socio-culturales.

Desde esta perspectiva, esta obra de Jaramillo se estructura y se expande como lugar de análisis de las cuestiones de género más allá de su contexto nacional hacia la realidad latinoamericana, se vincula con las problemáticas vigentes, como medio que abre un *campo para lo intersticial*, —citando a Antonio Prieto— *lo híbrido, lo fragmentario, la revaloración de lo marginal, de lo agonístico*

⁴⁷⁴ Respecto a las particularidades del contexto latinoamericano y su subordinación a la cultura occidental expone Mosquera: *El punto clave reside en quien ejerce la decisión cultural, y en beneficio de quien es tomada -no sólo en el plano etnocultural, sino también en cuanto al género y a las clases y grupos sociales-. Una agenda utópica sería pensar en una metacultura reconstruida desde la más vasta pluralidad de perspectivas. La estructura postcolonial vigente dificulta esto en extremo, debido a la distribución del poder y a las limitadas posibilidades de acción que poseen hoy vastos sectores.* (V. Mosquera Gerardo, “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en Jiménez, José y Castro, Fernando (coord.): *Horizontes del arte Latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999, p.60).

y lo lúdico Vs. objeto terminado, a favor del proceso Vs. valores universales y las esencias Vs. autor, a favor del lector/público —y más adelante añade este autor— *De la preocupación [del performance] con lo posmoderno y el feminismo de los 80 y principio de los 90, se pasa ahora a una preocupación con lo postcolonial: la actuación y representación del poder, la “colonización” del cuerpo, actos de resistencia cotidiana, etc.*⁴⁷⁵

En definitiva, la artista nos vislumbra una noción de *ser-mujer* con una dinámica en tránsito, no sólo como cuerpo social sino como ser existencial, no como concepto acabado ni totalmente definido sino más bien encubierto y apenas esbozado al interior de una legada y codificada cultura. Exhortando por ese *ser-mujer* que se manifiesta —parafraseando a Heidegger— *como sobrevenida descubridora* de una fragmentación aún no conciliada, pero perceptible y emergente en los intersticios del *ente* homogeneizador. De esta forma, Jaramillo exhorta o pone *en entredicho* —como expone Álvarez— *la vocación pintoresca, estridente y calurosa, que nos presenta como otredad, imagen indulgente de una identidad caótica y exuberante*⁴⁷⁶.

The miracle Mop (2003).

The miracle Mop o *El milagro del limpiador*, es una performance de 0:45', con la que la artista continúa su reflexión vinculada a la confrontación de géneros y roles. Con un concepto de mujer —como es habitual en Jaramillo— como *ser* no sólo corporal y social sino paralelamente intrínseco y existencial, pone en evidencia el encubrimiento y la subordinación cotidiana a los constructos y manifestaciones culturales de fuerte carácter patriarcal aún sólidamente vigentes en la sociedad ecuatoriana.

Jaramillo de pie, con el cuerpo desnudo y pintado con un dibujo simulando el camuflaje militar, sujeta dos alas diseñadas con plumas cubriendo un armazón rígido de hierro, que se despliegan extendidas desde su espalda hasta sus manos.

⁴⁷⁵ V. Prieto S., Antonio: “En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más”. (Notas para una conferencia), CRIM, 13 de Septiembre 2002, <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>, rev. 06/04/2008.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, 1997. s/p.

De manera simultánea se proyecta sobre el cuerpo de la artista—en una dimensión mayor que su estatura— una secuencia de 28 diapositivas en las que vemos a Jaramillo vestida impecable con un sari de color rojo, que limpia con diferentes objetos algunos rincones de su hogar. Se representan en alguna medida las imágenes televisivas que publicitan los productos de aseo para el hogar—dirigidas generalmente al público femenino—. Mientras por una grabación magnetofónica se escucha una voz masculina dictando en inglés las instrucciones de uso de un producto de limpieza, con el siguiente texto:

“Handle plastic convenient long/ Stick on hook allows you to place/ The brush in the toilet within easy reach/ Container holders brush designed well wit/ Glass aluminium as such/ Cleaning domestical general for/ Fregona, melena, greña/ The miracle mop”⁴⁷⁷.



The miracle Mop, 2003 (fotograma).

Durante todo el transcurso de la performance, esta mujer alada trata de repetir, imitando infructuosamente las palabras que provienen de la voz masculina, tal como describe el crítico ecuatoriano Christian León: *El acento, el tono, la dicción, la hispanidad y feminidad de su voz producen una distancia entre*

⁴⁷⁷ *Ibidem*, web rev. 18/10/2007.

*el modelo pregrabado y su ejecución*⁴⁷⁸. Una reiteración de la desemejanza y la dificultad, que finalmente traslada al observador a esa dimensión que tiene que ver con la resistencia y sus inherentes nexos exploratorios, relacionados con los conceptos del límite y la vulnerabilidad. De este modo la artista busca la desestabilización de su discurso presencial en un intento por conducir al espectador hacia una nueva y descodificada mirada, emergiendo no solo como presencia corporal sino también como lugar de encuentro de ese anhelo de *ser*, oculto y casi inhaprensible, en tensión con la figura normada cotidianamente por la autoridad y subrayada por los *massmedia*.

Por otra parte, la proyección que superpone la hiperbólica figura de ama de casa, recreada como una parodia publicitaria sobre su cuerpo presencial, no sólo deja en evidencia la exacerbada manipulación de la mujer como imagen y signo de mercado, en contraposición del marginado valor real de ser mujer-persona sino que también, paralelamente enfatiza la radicalidad de su delegación identitaria hacia las labores domesticas y el entorno hogareño, convertida en territorio que define una *feminidad consagrada* —como expone Fernando Zamora— *tanto para el placer masculino como para la reproducción de la especie*⁴⁷⁹.

Por lo tanto, la reiterativa secuencia de esta imagen, paradigma de mujer, transcribe las estructuras y el deseo del poder androcéntrico, consolidado y respaldado por la voz dictatorial que se ejerce sobre un cuerpo subordinado a los maquillajes y a los requerimientos de este poder masculino. Explícita *alegoría* —citando a Maureen P. Sharlock— *del cuerpo femenino colonizado*⁴⁸⁰. Sin embargo, la distorsión sobre el cuerpo desnudo y pintado, emerge como subjetiva manifestación de las aberraciones procedentes de esta superposición de las tres

⁴⁷⁸ León, Christian: “Interferencias femeninas. Tres performances de Jenny Jaramillo”, Experimentos Culturales 2006. <http://www.experimentosculturales.com/textos/leon/interferencia.html>, rev. 18/10/2007.

⁴⁷⁹ Zamora Águila, Fernando, “Cuerpo y conciencia en el arte”, Catálogo: VIII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2004, p. 221.

⁴⁸⁰ El autor se refiere a *Tattoo* (1981), una película de Bob Brooks, donde el protagonista, artista de tatuajes, rapta a una modelo y comienza con gesto reverencial, a cubrir poco a poco *su cuerpo con un fantasmagórico reino vegetal y animal*. Demostrando esa *necesidad de inscribir esta tabla rara, este cuerpo de lona con el mapa de su propio deseo antes de penetrar en su extraño interior*, [...]. (*Ibidem*, 2004, p. 85.).

dimensiones connotadas: el cuerpo de mujer como *ser* existencial único e irrepetible, el cuerpo de mujer adaptado y sometido al anhelo masculino y, el cuerpo de mujer erigido como concepto y valor de mercado, desplegándose de este modo una alusión imaginaria de las «monstruosidades» agregadas y aceptadas culturalmente por esa corporeidad del ser. Pero también, desde otra perspectiva, como expone León, la visible y aparente desfiguración del cuerpo de Jaramillo derivada de la superposición visual de las imágenes, traduce en cierto modo *el lapsus en el guión establecido*, es decir, los vacíos y ambigüedades inmanentes en estos constructos o apéndices que configuran los estereotipos de la feminidad, patentados con similar gesto metafórico en la dificultosa imitación verbal del discurso masculino, que agotadoramente la artista intenta repetir durante toda la acción.

De igual modo, la metafórica figura de las alas, símbolos de libertad cuya función es aligerar el peso real del cuerpo para vencer la fuerza de gravedad, en este caso se perfilan por el peso y solidez de su estructura con una ambigua lectura, por una parte, como fortaleza inmanente al cuerpo social y existencial que alivia la pesada sujeción —y dependencia— del espacio doméstico; pero también el férreo sometimiento con el que la mujer ha sobrellevado esa anclada función de «correspondencia» con el modelo femenino y la satisfacción masculina. Nos explica Jaramillo: *las alas finalmente se resignifican, se convierten en la imposibilidad de poder ascender, su estructura de metal las hace pesadas y tormentosas, en lugar de liberarte, te someten*. De esta manera, teniendo en cuenta además que un reconocido equipo de fútbol de un país vecino a Ecuador tiene en su escudo la simbólica figura de un hombre alado, estas alas representarían del mismo modo, que la simulada pintura militar sobre el cuerpo de Jaramillo, una irónica manifestación del *sello* masculino sobre el cuerpo femenino.

Un sello que en el caso del maquillaje corporal junto con —citando a León— *las contradicciones entre la identidad construida culturalmente y su realidad física*, por su contigüidad metonímica con la agresividad vinculada al guerrero, nos deriva a otra estratégica faceta conectada con el poder: la denominada violencia de género. Un oscuro artilugio de dominio muchas veces sutilmente enmascarado, que ha marcado desdibujando el cuerpo y la existencia

de los seres humanos a través de toda la historia⁴⁸¹ y —ateniéndonos específicamente al discurso femenino de la performance— de un sinfín de mujeres.

De este modo Jaramillo, como describe Zamora, pone en escena, representa e interpreta diferentes papeles e ironizándolos subvierte su contenido para finalmente —apoyarse en la tensión inmanente al acto performativo— vaciarlos de significado, para dar paso así a una dimensión de vulnerabilidad y de subjetividades por medio de las cuales hace posible la «visibilidad» de aquello que es silenciado y marginado. Nos dice Patricia Márquez: *Es en el cuestionamiento de la ambigüedad y los intersticios de las consignas sociales dictados por los organismos de poder, dónde se desarrollaran muchas de las propuestas artísticas que conciernen al cuerpo de las mujeres, en el intento de resignificar el simbólico existente, no desde el aislamiento del discurso femenino, sino desde una mirada panóptica, capaz de captar el sentido múltiple de los significados,(...)*⁴⁸². La performance se erige entonces, sintetizando, como una estrategia reivindicadora de ese remanente esencial del *ser* mujer que el «milagroso limpiador» no ha sido capaz de exterminar, *mi trabajo —dice Jaramillo— reafirma la necesidad de reactivar competencias críticas con respecto a las formas hegemónicas que circulan en la densidad de los sistemas de visualidad contemporánea*⁴⁸³.

Desatentar (2004).

Desatentar es una propuesta que Jaramillo desarrolla en el Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito, secundada por un vídeo-performance realizado alguno años antes durante su estancia en Amsterdam (1998-2000).

La performance de 0:25' de duración, se inicia con la proyección del vídeo, con un primer plano enfocando las vestimentas que cubren el cuerpo de la artista,

⁴⁸¹ Algunas de las pinturas que secundaban el catecismo de la Iglesia Católica durante la conquista de los países andinos de América Latina (1543-1776) plasmaban los arcángeles, como soldados españoles armados con arcabuces, enfatizando así la idea de ángel como soldado protector.

⁴⁸² Márquez, Patricia: "Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles", Revista *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 14, 2002, pp. 121-149.

⁴⁸³ *Ibidem*, web rev. 04/07/2008.

poco a poco el enfoque se abre hasta dejar la escena en un plano general, que nos descubre a Jaramillo sentada en un sofá con una bolsa de ropas a su lado. La artista coge una prenda del montón, se la coloca y se sienta, coge otra y vuelve a repetir el proceso reiteradamente en un *vestir, sentar, vestir...* —como describe Moncayo—. Al momento aparece Jaramillo —en directo— con su cuerpo desnudo, prepara de rodillas un enorme fardo de ropa que con dificultad carga a sus espaldas, del mismo modo que cargan los bultos las mujeres indígenas del territorio andino. A continuación se pone de pie y comienza a caminar, se detiene reiterativamente para escupir, al momento que esparce con el pie su saliva, como si demarcara su territorio escénico. Luego abre un paquete de cigarrillos, se acerca al público, ofrece y enciende cigarrillos a los espectadores, regresa a «su» escenario se descarga del pesado bulto, se acerca a una chimenea que forma parte de la sala, la enciende y finalmente abandona el lugar, dejando como en el inicio sólo la proyección del vídeo.

En este performance que León define *como una estrategia de inspiración dadaísta* en la que Jaramillo reúne —en palabras del crítico— *una imposible conjunción de locuacidad y mutismo*⁴⁸⁴, el cuerpo de la performer además de actuar como instrumento de significación, interviene subjetivamente como estratégico lugar señalador de dimensiones personales, históricas y socio-culturales. Como cuerpo duplicado aparentemente subyugado al tiempo, a la geografía y al contexto: un pasado vivenciado, condensadamente retenido y ahora expuesto, simultáneo a un presente en acción, cuya escena rebasando la infranqueable discrepancia de estas dos dimensiones arquetípicas —el ansioso consumismo del denominado primer mundo y la básica existencia de la mujer indígena del tercer mundo— deja al descubierto la innata presencia del cuerpo-ser existencial, natural, primitivo, esencialmente desvinculado de constructos y prototipos.

El verdadero hogar del individuo no se descubre en un imaginario exterior, esbozado sógnicamente por la cultura sino en el encuentro con la naturaleza más esencial del ser. El individuo se reencuentra a sí mismo sólo en la ritualidad de su primigenia naturaleza, y con los otros, a través del simple y básico gesto comunicativo; lo que la artista expone mediante el primario gesto de

⁴⁸⁴ *Ibidem*, rev. 18/10/2007.

reconocimiento y delimitación del espacio con su propia saliva, disloca el mutismo y la indiferencia en una sencilla expresión de comunicación, aquí figurada en el acto del ofrecer y encender un cigarrillo. *La experiencia individual* —nos dice Sherlock— *que la mujer tiene de su propio cuerpo es representada en una doble vertiente, ya que la retórica que culturalmente la encuadra ha sido compuesta por otros*⁴⁸⁵.



Desatentar, 2004 (fotograma).

Desde esta perspectiva, Jaramillo señala y desconstruye el asumido posicionamiento ideológico del cuerpo proyectado desde el entorno sociocultural, a partir de un discurso identitario del sujeto como objeto con sus proliferaciones simbólicas y configuradoras de arquetipos: por una parte, el cuerpo de mujer como indolente objeto de consumo y, por otra, como básica herramienta de trabajo domestico, busca aflorar subjetivamente la falacia de estos constructos, tal como expone León, cuando escribe: «*Desatentar*» *muestra cómo la elocuencia de los símbolos parece rimar con su afonía*⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, 2004, p. 91.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, rev. 18/10/2007.

Testa di sémola di grano duro (2004).

Testa di sémola di grano duro, realizada también en el Centro Cultural Benjamín Carrión se corresponde con una acción performativa desarrollada en el espacio público en la que intervienen además de la propia Jaramillo, tres alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad San Francisco de Quito. En el mismo recinto en el que se lleva a cabo la acción, los artistas cocinan unos tallarines mientras el público accede al lugar. Luego salen a la calle sosteniendo cada uno, una cacerola de tallarines en sus manos y una pequeña pizarra en sus espaldas. Van vestidos con su ropa al revés, Jaramillo escribe la primera palabra de la frase del título que da nombre al performance, «*testa*», en cada una de las pizarras de sus compañeros y uno de ellos lo hace en la pizarra que porta la artista. Se colocan en fila y comienzan a caminar de espaldas hacia atrás mientras lentamente absorben y comen el contenido de pasta que cada uno lleva. Al llegar al punto de partida se detienen para repetir la escritura en la pizarra añadiendo el siguiente fragmento de la frase que da nombre a la acción. Continúan y repiten los movimientos hasta dar cuatro vueltas a la manzana y completar la frase en cada pizarra. Los espectadores acompañan todo el recorrido que realiza el grupo por el perímetro exterior del recinto, sumándose a ellos tanto la extrañeza del eventual observador, como las posibles e imprevistas contingencias del azar y lo no planificado.

De manera que esta propuesta que a una primera mirada emerge como una aleatoria exploración del cuerpo doméstico y cotidiano llevado al espacio público, traslapa un fuerte contenido político con una reflexión deconstructiva que pone en evidencia la alienada conducta social del individuo contemporáneo. Vemos así como su puesta en escena, demarcando el perímetro exterior de un edificio con fuertes connotaciones históricas y culturales, perfila significativamente el sentido de la performance señaladora del cuerpo público y su interrelación con lo sociocultural. Se nos presenta entonces una acción donde emerge —mediante un irónico ejercicio de subversión— la facultad movilizadora, individual o colectiva del sujeto en tanto dimensión física y experiencial, configuradora del cuerpo público o social en su interrelación con las codificadas estructuras institucionales, pero sin embargo, desdibujado mediáticamente por la retórica alienante «alimentada» en la ontológica vulnerabilidad existencial del individuo. El juego de la publicidad —nos dice Baudrillard— *trae consigo la imagen de una estrategia general de las relaciones humanas, de un proyecto humano, de un «modus*

*vivendi» de la era Técnica; verdadero cambio de civilización cuyos aspectos se pueden observar inclusive en la vida cotidiana*⁴⁸⁷.

Desde esta perspectiva, la performance también se nos manifiesta como un sardónico simulacro del ritual doméstico del sujeto masificado: ese *ente* que no mastica ni come, más bien engulle o traga, carente de reflexión sólo repite e interpreta el discurso imperativo, alienado sólo puede desplazarse en ese territorio circular al que lo conduce ciegamente su irreflexiva ansiedad. Cree que se desplaza y avanza pero en realidad retrocede y se estanca, incapaz de dar el salto más allá del laberinto a ese territorio *extra-texto* del que nos habla Derrida.

De esta manera, esta acción de carácter *dadaísta*, alusiva a los componentes culinarios publicitados y aparentemente *sin sentido* —como dice León— *despojados de toda finalidad*, traducen cabalmente sin embargo, esa incongruente retórica que ha introducido la sociedad consumista en la cotidianidad de los sujetos. Invitando de forma subvertida a descubrir al sujeto utópico factible de desarrollar su propio *texto* —parafraseando a Márquez— *como escritura, como lugar de inscripción de las marcaciones sociales*⁴⁸⁸, y como conciencia corpórea, orgánica y existencial, portadora de sentido, capaz de ver más allá de las cosificaciones de la palabra y por lo tanto, como individuo configurador de la estructura social de la que forma parte. En síntesis, un llamado a vislumbrar las brechas de resistencia, desalienarse y existir.

A pesar de ello, Jaramillo explica que la acción no tuvo la intensidad que ella hubiera querido. *Surgió*, nos expone la artista, *a partir de una decisión de colaborar con los ejercicios académicos de mis alumnos, algo que hasta entonces no había querido hacer [...]. El performance no es algo tan sencillo como aparece a simple vista, hay muchas variables que entran en juego, como la resistencia física y psicológica para sobrellevar el cansancio y los imprevistos que pueden surgir. Es necesario tener un desarrollo del inconsciente y saber retomar libremente los elementos que emergen inconexos durante la acción*⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, 1969, p. 27.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, 2002, p. 130.

⁴⁸⁹ Conversación telefónica con Jenny Jaramillo, 10/09/2008

Sin título (2007).

Sin título es una acción performativa de 11' de duración llevada a cabo en la Galería Proceso en la ciudad de Cuenca que, como explica la propia artista, se conecta con su primer performance realizada diez años atrás *Piel, Pared, Galleta* (1997), poniendo ahora, de manifiesto la depuración y lo drástico de una propuesta y una acción evidentemente más madura y arriesgada.

Al comienzo de la performance vemos a Jaramillo en un extremo de la sala vestida de forma habitual, delante de un saco de harina. Inmediatamente lo abre, se tiende a ras del suelo, introduce su cabeza en el costal y comienza a desplazar su cuerpo por la superficie de la galería, empujando el saco hacia delante con su cabeza metida en él. A medida que avanza va dejando una estela de harina tras de sí como manifestación y huella de su desplazamiento corporal. A momentos la artista mueve bruscamente la cabeza al interior del saco, es evidente que no sólo para empujar el costal sino sobre todo, para lograr formar un hueco de aire que le permita respirar en el saturado espacio. Su invisibilidad del trayecto y el torcimiento espontáneo del saco, crean una curva en el recorrido que la hace topar con la pared lateral de su izquierda; Jaramillo, sin sacar la cabeza, endereza el costal paralelo al muro y a partir de ahí continua su trayecto, recto, tomando como referencia la equidistancia de su cuerpo con dicha pared.



Sin título, 2007 (fotograma).

El silencio circundante en el público espectador, permite constatar la atención de los observadores no sólo por la dificultad respiratoria a la que se ve sometida la artista sino también, además, por la coherente consecuencia con que despliega la acción. Jaramillo cruza los 20 m de longitud, que tiene la sala hasta topar con la pared contraria —donde vemos una reproducción dibujada del mural de galletas realizados en *Piel, Pared, Galleta*—, retira su cabeza del costal, se pone de pie mientras limpia sus ojos y su cara. Finalmente se retira de la sala.

Con esta impresionante acción la artista no sólo subraya el concepto retórico del material orgánico y su relación con el cuerpo, materia prima de conexión y comunión, otorgado por su condición universal de alimento, convocador de historias y momentos cotidianos, también en esta performance refuerza el sentido de inmediatez temporal de la acción así como la aproximación presencial del público —aspectos en alguna medida ya presentes en *Piel, Pared, Galleta*— pero ahora, involucra la indagación de los límites de su resistencia física y la utiliza como puente, prioritariamente, conector con las estructuras del pensamiento del público presente. De esta manera, con un íntimo acendramiento, esta vez Jaramillo no desarrolla ninguna forma de representación, simplemente lleva a cabo una acción con la que nos introduce en un entramado de relaciones antropológicas y culturales que nos conectan a *un pensamiento orgánico* —citando a Merleau-Ponty—, *por medio del cual la relación de lo psíquico y lo fisiológico resulta concebible*⁴⁹⁰.

Desde esta perspectiva, Jaramillo invierte de forma ontológica e irrefutable el *discurso cinematográfico de la existencia* al que alude Márquez⁴⁹¹, refiriéndose al imperio de la imagen virtual y el sentido de teatralidad que nos distancia de la interiorización, la integración y el sentir. La experiencia corporal no está totalmente supeditada al mundo sino que es también sentimiento, integración y constitución del mismo, cuya legitimación podría percibirse metafóricamente aquí, en la metonímica y orgánica huella blanca que deja tras de sí y de forma extrañamente estética, el desplazamiento de la artista.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, 1994, p. 96.

⁴⁹¹ *Ibidem*, 2002, p. 145.

Por otra parte, poniendo a prueba su fortaleza y su capacidad para soportar la apnea, Jaramillo también indaga en la expansión de sus fronteras mentales y la percepción psíquica de sus propios límites, en una búsqueda del reencuentro con su sabiduría corporal, patenta revulsivamente ante la mirada del observador, la evidencia experiencial de lo corporal como necesaria y válida constante existencial, como conciencia de corporeidad. Tal vez por eso, a pesar de su carácter intimista y ensimismado, esta acción se introduce lenta e ineludiblemente en la psiquis del observador, como fórmula de debate, como manifestación paradójica a la vez que lugar de resistencia.

Una propuesta que además, se realiza desde ese lugar que la define como mujer-artista-ecuatoriana con todo lo que ello implica en términos de probabilidades y medios, como ella misma expone: *desde espacios muy reducidos de tiempo desde los que puedo crear o producir*⁴⁹², deviniendo de este modo, en metáfora de su propia trayectoria tanto profesional como existencial. *Si reflexionando sobre la esencia de la subjetividad —nos dice Merleau-Ponty—, la encuentro vinculada a la del cuerpo y a la del mundo, es que mi existencia como subjetividad no forma más que una sola cosa con mi existencia como cuerpo y con la existencia del mundo y que, finalmente, el sujeto que yo soy, tomado concretamente, es inseparable de ese cuerpo y de este mundo*⁴⁹³. Con esta intrínseca conexión aflora el esfuerzo que a Jaramillo le ha implicado el desarrollar un camino artístico en un medio carente tanto de recursos formativos como de visibilidad, donde con un denuedo al límite ha ido forjando su proceso como persona y artista, que se reencuentra en el día a día con su memoria y su existencialidad como *cuerpo-ser*, inmersa en las complejidades en las que se desenvuelven las relaciones de su devenir, en tanto cuerpo-sujeto inseparable del mundo.

⁴⁹² *Ibidem*, 12/08/2008.

⁴⁹³ *Ibidem*, 1975, p. 417.

Manuela Ribadeneira (Quito, 1966)

Manuela Ribadeneira ha tenido una competente formación artística en el extranjero, un Bachelor en Artes en Washington (1985-1988) y otro en París (1988-1991). Además de un Máster en Artes Visuales en Londres (2002-2004). Actualmente vive en el Reino Unido, pero ha mantenido una fecunda y simultánea trayectoria en ambos continentes, estando representada desde hace cuatro años por la galería *dpm* de Guayaquil.

Gran parte de su producción se despliega en consonancia con el arte *relacional* que postula Nicolas Bourriaud, con un discurso que se ha centrado en los últimos años en torno al concepto de territorio en su interrelación con lo socio-cultural, el tiempo y la identidad, formulando propuestas contenedoras de una peculiar ironía con las que hace referencia a la ambigüedad implícita en las obsesivas demarcaciones territoriales. De esta manera, sus formulaciones intervienen o *toman como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social —parafraseando a Bourriaud—, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado*⁴⁹⁴.

En concordancia con esto, algunas de sus propuestas se pueden definir como singulares acontecimientos de carácter sociológico que incluyen con una cuidada puesta en escena, determinadas estructuras y objetos significativos, culturalmente reconocibles e impulsores tanto de la acción performativa como de la reflexión de espectadores e intervinientes. Se transforman dichas formulaciones en escenarios o campos de experimentación, facilitadores de la conducta social previsible e imprevisible de los sujetos, secundadas por un paródico despliegue, apoyado en algunos casos en los medios de comunicación, que interviene accionando el metalenguaje intrínseco y por lo tanto, coadyuvantes de la inclusión del público —invitados o sujetos dispuestos a involucrarse— como actor social al interior de la misma.

Un periodo importante de la actividad de esta artista ha estado vinculado con la creación del colectivo artístico-empresarial denominado *Artes No*

⁴⁹⁴ Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, trad. De Cecilia Beceyro y Sergio Delagdo, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, p.5.

Decorativas S.A. integrado por el músico Nelson García⁴⁹⁵ y la propia Ribadeneira. Institución a través de la cual se han desarrollado una serie de interesantes propuestas.

Su primera experiencia en conjunto —según nos comenta Ribadeneira⁴⁹⁶— antes de instituirse como colectivo, fue una actividad surgida por iniciativa de García y realizada en *El Pobre Diablo*⁴⁹⁷ la que se tituló *Desnudos entre Marx y una mujer* (1996), motivada a partir de las obras aleatorias en las que entonces García como músico estaba interesado. Este primer proyecto se plantea como un evento de carácter antológico vinculado al libro *Entre Marx y una mujer desnuda* de Enrique Adoum —escritor que ya hemos mencionado en el capítulo de Pablo Cardoso—. Se convocó a diversos artistas a quienes se les invitó a escoger un poema o un párrafo al azar de dicho ejemplar, para a continuación ser leído por todos de forma sincrónica. Con esta propuesta que en alguna medida inaugura la trayectoria de este colectivo, los artistas se introducen en una noción de obra como espacio de encuentro y de experimentación representativa de ese espacio intersticial que define Bourriaud —fundamentándose en Karl Marx— *como un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema global*⁴⁹⁸.

De acuerdo a lo que nos explica la artista, la lógica que los impulsó a constituir la peculiar fórmula de colectivo artístico-empresarial está relacionada con la *absoluta inexistencia de infraestructura para la gestión de la actividad artística en el medio*⁴⁹⁹, viéndose los propios artistas en la necesidad de resolver por sí mismos todas las diligencias y negociaciones vinculadas al planteamiento,

⁴⁹⁵ Nelson García es músico, compositor y pianista, se graduó en *Berklee College of Music*, Boston, Estados Unidos, además de realizar estudios de improvisación y Jazz en Berlín, Alemania. Fue integrante del grupo ecuatoriano *Umbra*. Actualmente es profesor del Instituto de Música Contemporánea (IMC) de la Universidad San Francisco de Quito. Director del proyecto *Fábrica Jazz Club*. Entre sus últimas producciones mencionaremos la composición de la banda sonora para la película *Qué tan lejos* de Tania Hermida.

⁴⁹⁶ Conversación telefónica con Manuela Ribadeneira: 24/04/2008.

⁴⁹⁷ *El Pobre Diablo* es un restaurante situado en Quito, que funciona simultáneamente como un reconocido y contemporáneo espacio alternativo de diálogo y exposición de la producción artística en general.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, 2006, p.16.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, 24/04/2008

puesta en marcha, montaje y difusión de sus proyectos. De modo que *Artes No Decorativas S.A.* —colectivo que en adelante denominaremos *AND. S.A.*— surge como una figura que legitima formalmente una actividad de gestión que estos creadores —como muchos otros— ya desarrollaban por sí mismos pero que sin embargo, no era percibida ni reconocida como tal. También buscaban la aceptación y el despliegue de la actividad artística contemporánea hacia un público más generalizado: (...) *sentíamos una tremenda frustración por la poca participación del público y queríamos que la gente se sintiera parte de los que hacíamos*⁵⁰⁰.

El colectivo *AND S.A.* se instaura formal y jurídicamente como una empresa vinculada a las artes y miembro de la Cámara de Comercio de Quito, dándose a conocer mediante un acto oficial en Mayo de 1999 en una de las Salas de exposición de la Alianza Francesa de la misma ciudad, ante un público conformado tanto por gente del mundo empresarial como del medio artístico y acompañados de un protocolo publicitario propio de la administración empresarial. Exponen tanto la veracidad de la institución y sus estatutos jurídicos como también una cantidad de acciones participativas a la venta, instando de este modo al público a constituirse en contribuyentes activos del desarrollo cultural⁵⁰¹. El colectivo se propone primordialmente gestionar la actividad artística contemporánea en el ámbito de la música, las artes plásticas y las artes escénicas, impulsa su promoción y desarrollo mediante seminarios, eventos o exposiciones, involucrando de igual modo, sus propias elaboraciones autorales como colectivo artístico.

Este peculiar proyecto —y modelo artístico-empresarial— actúa estableciéndose ambivalentemente entre lo verídico y lo performativo; veraz en su constitución, en sus objetivos, formulación protocolar y productos, se manifiesta de forma coherente con las dos instancias, la del arte y la de la empresa; sin embargo, también deviene presuntamente paródico por la condición de sus integrantes, reconocidos en el medio como artistas ya inmersos en una dinámica contemporánea, se percibe de este modo de forma paradójica al interior del contexto ecuatoriano, poniendo por lo tanto, en evidencia *el juego de tensiones y*

⁵⁰⁰ *Ibidem*, 24/04/2008.

⁵⁰¹ Se vendieron el 49% de las acciones. *Ibidem*, 24/04/2008.

engranajes —en palabras de Alexis Moreano— *entre el arte y lo empresarial-institucional*⁵⁰².

De esta manera, en la formulación de *AND S.A.* se descubre un renovado pensamiento en torno al producto artístico y su gestión e inserción en el medio, como forma alternativa, a la vez, que interactúa con las redes culturales y de mercado ya establecidas, manifestando además claramente su disposición de *no ubicarse exclusivamente* —como enuncian los propios artistas— *en ninguno de ambos mundos* [ni el del arte, ni el empresarial], *ni emitir una moral o intentar una toma de partido*⁵⁰³. Esta ausencia de búsqueda de confrontación entre los dominios del arte, el mercado y la institución pone en evidencia su estrategia no agresiva pero sí en cierto modo activista, considerando su función como mediadores y productores tras el propósito de fortalecer y dinamizar tanto el ejercicio como la recepción del arte contemporáneo desde una plataforma profesional. Haciendo visible además, la permanente interacción entre la ficción y la realidad, como una configuración no sólo concurrente en la dimensión artística sino también entretejida en la compleja multiplicidad, implícita en el despliegue sociocultural que involucra al sujeto y su entorno.

Analizando su institución como una acción de arte, esta figura de «colectivo artístico-empresa» también reafirma el concepto abierto de *obra* como resultado de una interrelación arte-vida: situación o proceso al mismo tiempo experiencial y experimental que transcurre ante una determinada estrategia expositiva, cuyos recursos interactúan activamente con el sujeto y su contexto, haciéndolo partícipe no sólo de una experiencia receptiva, sino co-elaborador de la misma y de su resultado final. Desde esta perspectiva, el sujeto comprador de acciones, el juez que otorgó la legalidad y todos los colaboradores que hicieron posible la constitución formal del colectivo-empresa, se asumen no sólo como espectadores dinámicos sino partícipes activos de una experiencia, un producto, y las futuras elaboraciones. Por lo tanto, la primera performance del grupo se corresponde con las propias acciones inherentes al desarrollo del acto oficial de presentación como colectivo empresarial, secundadas con el material de difusión

⁵⁰² Moreano, Alexis: “Artes No Decorativas S.A. presenta Sobremesa”. Catálogo: *Sobremesa*, Artes No Decorativas S.A., Quito, 2002, p.8.

⁵⁰³ *Ibidem*, p.5.

—de cuidadoso diseño empresarial—, catálogos, logo y acciones, dados a conocer y entregados en dicha reunión.

Artes No Decorativas S.A. continúa vigente como colectivo aunque de forma diferente a sus inicios. Ha desarrollado diversos proyectos manteniendo una línea coherente tanto en su formulación empresarial como en su proposición artística. Propuestas cuya experiencia se desarrollan inmersas en una performance que incluye desde el despliegue publicitario en los medios de comunicación —propio de cualquier empresa— hasta la cuidadosa elaboración de material promocional, diseño de imagen, logotipos e incluso la contratación de personal si el montaje lo requiere. Mantiene además, el anonimato autoral en el nombre corporativo *AND S.A.* como una expresión alternativa al tradicional paradigma de firma del artista y su consecuente reconocimiento aurático.

En términos de institución jurídica, después de cuatro años de actividad el colectivo se vio obligado a derogar su calidad de sociedad empresarial debido a la grave recesión económica que vivió Ecuador por la dolarización de la moneda, continuando su labor simplemente como colectivo artístico *AND S.A.* Nos expone Ribadeneira: *éramos cincuenta y algo más de accionistas y cuando sobrevino el cambio de moneda se convirtió en un proyecto demasiado caro y difícil de gestionar tanto en lo legal como en lo administrativo*⁵⁰⁴.

Sin embargo, gracias al reconocimiento de la actividad desarrollada por ambos artistas en el medio nacional, *AND S.A.* ha continuado desarrollando proyectos como colectivos y gestores de arte, aunque de manera discontinua debido a las actividades profesionales propias de ambos integrantes. También han llevado a cabo algunas acciones individuales mediante estrategias como la de «Ribadeneira —o Nelson García— trabajando para *AND S.A.*», de forma similar como lo hacen algunos diseñadores con las casas de moda.

En general sus líneas de acciones continúan vinculadas a los objetivos iniciales: por una parte, la producción de obras, objetos o acciones y por otra, la proposición de servicios que promuevan la actividad artística contemporánea en el país, como la gestión de eventos participativas o charlas al interior o fuera de Ecuador, pero siempre con una tendencia a interactuar de forma transversal e

⁵⁰⁴ *Ibidem*, 24/04/2008.

interrelacionadamente con la organización y las estructuras del medio. De este modo se desarrolló por ejemplo, el evento *Curare-Quito 2007* realizado en la capital ecuatoriana con la participación de artistas nacionales e internacionales, convocados por *AND S.A.* a una residencia de quince días y con una producción de obras *in situ* o *site specific*, comisariada por dos curadores extranjeros y de la cual ya hemos hablado antes⁵⁰⁵.

En términos generales podemos decir que la característica que singulariza el trabajo de este colectivo es la formulación de escenarios facilitadores de una experiencia performativa y en alguna medida reconstructiva por parte del espectador, interviniendo ciertos conceptos o acciones vinculados a la memoria y a lo socio-cultural. En el aspecto técnico, sobresale la atención en el detalle, recursos y materiales, para una puesta en escena que en algunos casos, como expone Lupe Álvarez, impresionará por su economía de medios, considerando la magnitud de repertorios significantes logradamente posicionados que concurren en sus performativas instalaciones, de las cuales desarrollaremos algunas a continuación.

Organigrama (2000).

Organigrama es una instalación de carácter *site specific* concebida para el simbólico edificio del Museo de la Ciudad de Quito —un histórico inmueble ya mencionado con motivo del evento *Curare-Quito*—. La instalación montada en una inmensa nave de 46,40 x 3,80 m y 5,50 m de altura, en tanto formulación, entrecruza significativamente dos continentes sistémicos, el cuerpo humano y la dimensión urbana; reforzando dicho cruzamiento con un artilugio acústico potenciador y significativamente condensador del proceso receptivo de la propuesta.

Por una parte, se impone el despliegue de una enorme trama sugerente del irregular plano de la ciudad de Quito, paralela al techo y que se extiende a lo largo de toda la sala, diseñada a mano con malla plástica de color blanco y rellena con papel de periódico e hilo fluorescente; por otra parte, en cada uno

⁵⁰⁵ Este evento fue explicado anteriormente. v. cap. Janneth Méndez y cap. *La Limpia*.

de los 24 nichos alineados en los muros de la estancia, se han colocado de manera individual diminutas figuras tejidas cuidadosamente a crochet y situada tras una lupa, representativa cada una de un órgano del cuerpo. El montaje obliga al observador aproximarse a cada celda y acercar la mirada al lente para descubrir la representación exquisitamente elaborada de un componente interno del sistema orgánico; dispuesto además, a una profundidad óptica proporcionalmente correspondiente con la situación de dicho órgano en el cuerpo humano. El elemento sonoro que acompaña invadiendo confusamente el recinto, según expone Álvarez en el catálogo de la muestra, se aporta mediante quince pequeños parlantes que penden desde el techo distribuidos de forma equidistante emitiendo sonidos propios del organismo, entremezclados con ruidos que evocan el ajetreo de la ciudad⁵⁰⁶.



Organigrama, 2000, (detalle, oído).

En determinados horarios, el espectador se enfrenta por unos minutos a un intencionado corte de electricidad, quedando sólo visible en la oscuridad la trama fluorescente que dibuja en lo alto el plano de Quito, al tiempo que una repercusión de sonidos y música improvisados en directo suplen la emisión también interrumpida de los parlantes.

Una experiencia, explica Álvarez, que además de sustentarse logradamente desde lo sensitivo también, se consolida como retórica expresiva, lo

⁵⁰⁶ Álvarez, Lupe: *Organigrama*, Museo de la Ciudad, Quito 2000, s/p.

que le otorga de forma añadida a la condición de finitud de la instalación en términos de montaje, un dinamismo adicional y potenciador de significaciones: *A mí me sugiere el cese de un sentido de las cosas, la desaparición del momento en el cual controlamos la situación y dirigimos nuestras percepciones, pero también me indica el advenimiento de un estado de alerta, de una receptividad particularmente aguda que sobreviene a la pérdida del control convocando a una relocalización, a restituirse en relación con las cosas para volver a orientarse cuando se ha perdido el rumbo*⁵⁰⁷.



Organigrama, 2000, (arriba: mapa de Quito; abajo: pulmones, alveolos y bronquios).

Por otra parte, el lente o lupa interviene, según nos expone la propia artista, como metáfora de la ciencia médica, implícita en la memoria del simbólico espacio que acoge la muestra, pero también, como metáfora de la dimensión coyuntural que se produce entre lo cercano y lo distante. *La lupa por un lado te*

⁵⁰⁷ *Ibidem*, s/p.

*obliga a acercarte, pero por otro pone distancia, claramente te dice no tocar*⁵⁰⁸. Lo que nos conduce a otra faceta de la memoria histórica del recinto: el juego de interrelaciones entre el espacio privado y el público, lo íntimo y lo manifiesto, acontecido en el pasado de aquellos nichos que en sí constituían el único espacio privado de los enfermos. Sin embargo, este mismo concepto metafórico en diálogo connotativo con el contexto de la muestra, nos traslada a las dinámicas y retóricas actuales y vigentes, que surgen vinculadas a los espacios públicos y privados concurrentes en cualquier urbe y en este caso concreto, la ciudad de Quito.



Organigrama, 2000, (detalle, lengua y laringe).

De este modo, con un despliegue y una organización que puede experimentarse tanto desde una concepción global como un todo o de forma parcelada, intrínseca y diferenciada, se exponen ante el espectador estructuras ricamente tejidas, símiles de internos órganos funcionales, algunos de ellos conocidos pero no visibles. Sinécdoques y metonimias que por una parte, nos derivan al ejercicio vital del recóndito tejido orgánico sostenedor de la existencia biológica y por otra, actúan como metáforas del soporte humano en su dinámica de actividad existencial y funcional, configuradoras e inductoras del entramado sistema que tiene que ver con el posicionamiento y desarrollo de una sociedad. Desde esta perspectiva, la obra emerge, como metáfora interpretativa del

⁵⁰⁸ *Ibidem*, 24/04/2008.

organigrama configurador de la estructura social al interior de la urbe, lo que en su interrelación con el espacio arquitectónico motiva al espectador a desplazarse por un repertorio de conceptos y cruces analógicos como, órgano, función, historia, salud, enfermedad, arte, vida, tejido, ciudad, etc., confrontándolos con la memoria y el devenir, según la capacidad de relación intertextual del propio observador.

Una propuesta que además de interactuar sensiblemente con el público por sus lúdicos componentes vinculados a lo sensorial y lo manual —elegidos conscientemente como una manera de aludir a los trabajos de carácter artesano, que inundan la ciudad de Quito⁵⁰⁹—, se experimenta sin embargo, conforme menciona Álvarez, absolutamente conceptual, que formula una renovada estrategia discursiva al interior del contexto local, potenciando de este modo los diversos contenidos de aquel recinto, tanto contemporáneos como históricos, a la vez, que sociales y existenciales, e immanentes a la urbe.

Posteriormente, en la 8ª Bienal de la Habana (2003) se mostró una versión abreviada de la obra, exponiendo la inmensa trama configuradora del plano urbano, de igual modo en lo alto y paralela al techo del recinto, pero ahora interactuando con sólo una de las diminutas figuras orgánicas, el oído, colocada en la pared del fondo del recinto; acompaña al conjunto un componente sonoro que en este caso inundaba el espacio con susurros y reprimidas conversaciones.

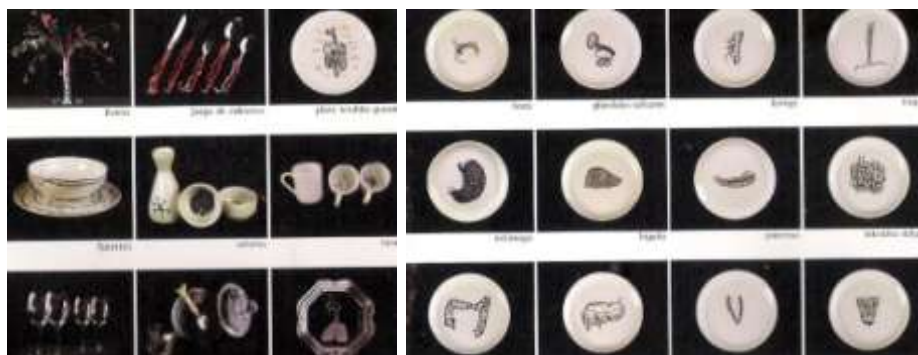
Con esta adecuación recontextualizada de la propuesta, el colectivo reelabora su contenido simbólico, con una reflexión que deriva —en palabras de Ribadeneira— a *los susurros o chismorreos que se dan en el mundo del arte y en este caso específicamente en el ambiente de la Bienal*⁵¹⁰. Pero desde otra perspectiva también, nos conduce a una lectura sobre las condicionadas «funciones vitales» y limitadas dinámicas existenciales que estructuran el supeditado conglomerado social en el que se desenvuelve el ciudadano cubano, así como la consecuente y generalmente oculta murmuración derivada de ello al interior de la propia población.

⁵⁰⁹ El organigrama fue diseñado y elaborado por Ribadeneira con ayuda de una asistente. Los órganos de los sentidos fueron tejidos por la propia artista.

⁵¹⁰ *Ibidem*, 24/04/2008.

Sobremesa (2001-2002).

Sobremesa fue un proyecto llevado a cabo de manera paralela a la VI edición de la Bienal de Cuenca. AND S.A. organizó siete cenas durante los meses de Noviembre de 2001 a Marzo de 2002, —dos en Cuenca en una casa de propiedad de Madeleine Hollaender, dos en Guayaquil en la Galería dpm, y tres en Quito en el Museo de la Ciudad—, se invitaba como comensales a personas relevantes del mundo del arte: artistas, críticos y curadores nacionales e internacionales, periodistas de arte, administradores de bienes culturales y coleccionistas.



Sobremesa, 2001 (vajilla).

Con el extremo detalle y meticulosidad que caracteriza a este colectivo, se confeccionó de forma exclusiva para el proyecto —y continuando con la conceptualización metafórica del sistema orgánico y su función fisiológica presentes en la obra anterior—, una vajilla completa y cubiertos para doce comensales con dibujos impresos del sistema orgánico del cuerpo humano, que respetan la relación funcional del órgano en el diseño adjudicado a cada componente. De este modo la vajilla fue impresa con dibujos del sistema urinario, los platos con diseños del aparato gustativo y digestivo, los ceniceros con el sistema respiratorio, el sistema endocrino impreso en los azucareros, el aparato circulatorio en los saleros y en las tazas de café diseños de neuronas y del cerebro.

También, los extremos de los cubiertos fueron moldeados con resina figurando intestinos y apéndices⁵¹¹.

De similar forma, los manteles semitransparentes estaban elaborados en tul y bordados con el plano urbano de la ciudad pertinente, los cuales se iban superponiendo unos tras otros, según el lugar del suceso, sobre una cubierta de luz y cristal transparente que hacía de mesa-comedor. Dicha mesa incluía además dos estilizados artilugios a modo de floreros, también impresos con dibujos del sistema nervioso y con arreglos abstractos que incluían pequeños micrófonos, con el objetivo de grabar las conversaciones —previo aviso de los asistentes—. Finalmente, las fundas de las sillas fueron bordadas con el nombre de cada invitado.



Sobremesa, 2001 (detalle).

A partir de la segunda cena, cada velada era secundada por un fondo de audio del registro acústico del convite anterior. Durante el tiempo transcurrido entre una cena y otra, se exponía al público el montaje del comedor correctamente dispuesto en espera de los futuros comensales junto al audio de la departación previa.

⁵¹¹ Los dibujos fueron diseñados por la artista. La elaboración de la vajilla fue encargada y fabricada de forma semi-artesanal.

Finalmente, los artistas realizaron un cuidadoso registro fotográfico del servicio utilizado por los comensales antes y después de cada banquete, constituyéndose, en términos expositivos y junto al componente sonoro, en el producto final de la propuesta.

El objetivo primordial planteado por el colectivo a través de este meticuloso proyecto, era ofrecer un espacio de comunicación —simulando una realidad de carácter cotidiano— que favoreciera la conversación en torno al arte y su que hacer, sus procesos de sustentación en el contexto sobre todo en el ámbito local y de Latinoamérica; al proponer una puesta en escena que en alguna medida buscaba disolver la coyuntura entre el evento existencial y la ficción artística.

Sobremesa es una propuesta coincidente en muchos aspectos con el proyecto *70 x 7 La Comida*, desplegado por la pareja de artistas Lucy Orta (Sutton Colfield, Inglaterra, 1966) y Jorge Orta (México) en diversos escenarios internacionales; desde 1997, quienes apropiándose de la expresión bíblica de setenta veces siete con el sentido de *Ad infinitum* —de Lucas 17, 4— proponen como un tipo de ritual de multiplicación a través de una serie de encuentros que inician con siete comensales. A partir de esta idea, los artistas invitan a gente de diversos orígenes a que se conozcan, compartan y debatan alrededor de una mesa, transformada en sí misma en una instalación artística, con juegos de platos de porcelana *Limonges* —de edición limitada— y con dibujos también alusivos a los órganos del cuerpo. Hasta ahora los artistas han realizado aproximadamente 30 comidas, entre ellos un *buffet* al aire libre en Dieuze, Francia (2000) con más de 3000 comensales. No obstante y a diferencia de estos, la propuesta de *AND S.A.* más cuidada en el detalle de la instalación y con más afluencia de componentes simbólicos y metafóricos en su despliegue, se centra prioritariamente en el contexto local y en el aspecto reflexivo, específicamente en las cuestiones vinculadas al campo artístico del propio medio.

Aparentemente el desarrollo de la acción performativa llevada a cabo por los invitados de *AND S.A.*, se manifiesta como una irónica parodia de la conducta exacerbadamente locuaz y a veces repetitiva en torno a esa inherente —citando a Víctor Rodríguez— *condición discursiva de la práctica artística y su dinámica representacional*⁵¹². Sin embargo, los significativos componentes alegóricos en los

⁵¹² Rodríguez, Víctor Manuel: “De Sobremesa”. *Ibidem*, p.11.

que la propuesta sustenta su estructura como son el sistema orgánico representado en los utensilios y el plano figurado de cada ciudad, metáforas de la necesaria organización sistémica y su relación con el entramado sociedad-urbe, aunado a la individualización de los sujetos intervinientes y la grabación de sus conversaciones posteriormente expuestas, configuran y reafirman definitivamente su orientación como estrategia de análisis y replanteamiento, del discurso de la actividad artística, desde la propia instancia del arte y en interrelación con los parámetros locales.

Por lo tanto, más allá de la obvia expresión metafórica entre las funciones del aparato digestivo y la práctica de artistas, historiadores y críticos en torno al arte y sus respectivos cometidos de *proceso, mediación, selección y desecho*⁵¹³, el proyecto actúa como una primordial formulación potenciadora de diálogo y reflexión e impulsora de análisis en torno a la heterogeneidad de circunstancias, perspectivas, roles e intereses históricos, contextuales y co-textuales referentes al arte. Interpelando —en correspondencia con los Estudios Culturales vigentes en América Latina— por el necesario ejercicio dialécticamente transversal y concordante con el propio medio, como forma alternativa a los constructos implícitos en las producciones culturales en vigencia, aún herederas de una retórica académica e institucionalmente legitimada desde la hegemonía. Como expone Rodríguez, *“Sobremesa” es una práctica antropófaga que deglute, digiere y evacua representaciones del arte y de los artistas*⁵¹⁴.

Desde esta perspectiva, la propuesta del colectivo Ribadeneira-García además de entrelazar las dimensiones arte-vida en una acción de carácter social como es, la de convocar a un grupo de personas a charlar sobre arte en torno a una cena, se constituye en un espacio potenciador de discursos desde una reflexión de carácter cognitivo, tanto en el momento en el que transcurre la acción como en el tiempo ulterior.

Siendo uno de los factores fortalecedores de su recepción, la cuidadosa presentación de recursos significantes y propulsores de la acción, cuyo estético conjunto deriva en una plataforma mediadora que además de facilitar el

⁵¹³ *Ibidem*, 2001-2002, p.24.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p.13.

despliegue performativo, orienta el desarrollo reflexivo al interior de la misma con una densidad que dependerá de los sujetos intervinientes en el momento de la acción y posteriormente, del horizonte de relaciones que sean capaces de ejecutar los futuros espectadores del producto a mostrado.

Indiscutiblemente, lo más interesante de *Sobremesa* con relación a su contenido e intencionalidad, es el proceso de comunicación que conlleva como metodología de reflexión y análisis en torno a una determinada realidad, según la propia Ribadeneira nos explica, *posibilitar y obligar una conversación* [así como] *la superposición y digestión de esta conversación*⁵¹⁵. Desde esta perspectiva, el proyecto actúa por una parte como recurso mediático, interconectado con el medio y con el concepto de arte y por otra, como función metodológica, que activa —a través del análisis y la reflexión— el conocimiento y el discurso sobre su propia contextualidad. Un procedimiento absolutamente necesario en la realidad ecuatoriana considerando las carencias académicas e institucionales vinculadas al ámbito de las artes, los condicionamientos del *establishment*, así como la necesaria revisión interna por parte de sus representantes y actores en lo referente a conceptos, estrategias y contextos inherentes a dicha actividad.



Sobremesa, 2001 (detalle, fotografía después de la cena).

⁵¹⁵ Comunicación mantenida con Manuela Ribadeneira por Internet. 09/03/2008.

Última escena (2002).

Última escena se corresponde con una instalación *presentada* —en palabras de Ribadeneira— *más como objeto que como acción*, donde se expone el material fotográfico y de sonido derivado de las acciones desarrolladas en *Sobremesa*, exhibido en el Museo de la Ciudad en Quito y posteriormente en el Museo Pedro Osma en Lima, Perú. La instalación viene a configurarse como una muestra de los indicios visuales y acústicos, evocadores y reconstructivos, sinécdoques y metonimias del pretérito evento derivado de la «consentida interacción performativa».

La muestra se compone de doce fotografías obtenidas del registro realizado a la mesa en los momentos posteriores a las cenas —colocadas de forma horizontal para inducir al público a efectuar un recorrido por las mismas como si estuvieran sobre una mesa—, junto a éstas las sillas dispuestas de forma casual —y sus respectivos cubre sillas bordados con el nombre de los invitados—, a esto acompaña la emisión de las grabaciones de audio. En el Museo Pedro Osma también se expuso la mesa acondicionada con la luz y los manteles de modo que los espectadores podían sentarse a la mesa mientras escuchaban las conversaciones pretéritas de los comensales. La obra finalmente comprada por el Banco Central de Ecuador en el año 2007 actualmente integra la colección nacional de dicha entidad.

Traslado: La Mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura (2005).

Traslado: La Mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura, es una propuesta que revisa y pone en evidencia el comportamiento social de la comunidad con relación a una determinada convención histórico-cultural y sus respectivos símbolos.

Concordantes con el pensamiento y las acciones que caracterizan a este colectivo como mediadores de las dimensiones arte y vida, en este proyecto llevan a cabo un despliegue logístico, mediático e instalativo tomando como eje la cimentación convencional del concepto de «línea ecuatorial». En este caso los artistas se apropian de un constructo simbólico asentado en el imaginario colectivo de la población ecuatoriana también denominado *Línea equinoccial* o

ecuador de la Tierra, a partir de donde la nación toma su nombre y tal como exponen Kronfle y Cartagena, motivo de orgullo además para la ciudadanía.

La crónica registrada concerniente a esta noción de línea divisoria de los hemisferios terrestres se localiza en el periodo de 1736 a 1745, cuando la primera misión geodésica procedente de Francia resuelve mediante cálculos astronómicos la latitud $0^{\circ} 0' 0''$, como un punto geográfico determinado que a modo de línea imaginaria cortaba una zona específica del acantilado costero de la zona de América Central⁵¹⁶. El registro original de tal determinación, escrito en latín e indicativo del lugar se grabó en una roca por los científicos franceses, mas desapareció con el tiempo y la erosión; de forma similar, pero debido a las disputas territoriales entre Francia y España, se devastaron los monumentos en forma de pirámide erigidos para señalar dicha latitud. En 1936 para conmemorar los 200 años y rendir homenaje a la labor realizada por esta misión de científicos, se erigió un obelisco de 30 m de alto en un lugar en las afueras de Quito llamado San Antonio de Pichincha. Un monolito desde el cual se extiende una línea pintada de color naranja a ras del suelo simulando la supuesta línea ecuatorial. Se transformó desde entonces en el simbólico monumento de *la Mitad del Mundo*, icono nacional y lugar de visita reglamentario para viajeros y turistas, los que situados centradamente sobre el simulado paralelo con un pie en cada hemisferio, posan para tomarse la tradicional instantánea de su paso por el significativo lugar.

De manera que entretejiendo su trabajo una vez más, entre la realidad y la ficción, el colectivo Ribadeneira-García emplaza durante un fin de semana —16 y 17 de abril— a la entrada de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito o CCE, un modelo idéntico de dicho monumento realizado a escala.

⁵¹⁶ El grupo que conformaban la misión, liderada por el científico Charles María de L'Condamine (1701-1774), decide llevar a cabo los cálculos en esta zona de Centroamérica, debido a la fácil accesibilidad geográfica y mejores condiciones de la vida del lugar en relación a sus equidistantes de África y Asia. El objetivo era resolver el punto medio de la tierra para configurar el arco meridional y los cálculos necesarios que pusieron fin a la controversia existente entonces en la Academia de Ciencias de París, en torno a si el globo terráqueo tenía o no achatamiento en los polos. Obteniéndose además de manera añadida el Sistema métrico decimal, quedando definida su unidad, como la diezmillonésima parte de un cuadrante del meridiano terrestre.

Una misión que María F. Cartagena, enmarca -citando a Terry Smith-, en las llamadas “prácticas de calibración”, uno de los componentes del régimen visual de colonización, implementado desde una mirada euocéntrica donde las mediciones, mapeos y delimitaciones eran formas de ejercer el control y de mantener el orden. (Cartagena, María F.: Catálogo, Traslado: La Mitad del Mundo llega a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Casa de la Cultura, Quito, 2005, s/p).

Se adapta sorprendentemente, la paródica construcción *con la fachada del antiguo edificio de la CCE* —según expone la curadora de la muestra María Fernanda Cartagena, en esa época también directora del recinto— *como si fuese su lugar natural*⁵¹⁷; ésta se configuraba como una cuidada réplica de 4 m de alto, de metal y madera, revestida con espuma Flex, emplazada sobre una larga franja de color naranja de 300 m de PVC, de 7 cm de ancho y 7 mm de espesor, la que también paródicamente simulaba una idéntica «línea ecuatorial», que se extiende desde el interior hasta el exterior del recinto y sobre la que el público podía realizar —y de hecho lo hacía— el característico gesto de colocarse centradamente con un pie en cada lado, para tomarse la respectiva instantánea.



Traslado: La Mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura, 2005.

La abundante influencia de asistentes, resultado de una eficaz estrategia promocional en los medios locales de comunicación según lo que menciona Cartagena, fue acompañada también durante desarrollo con una logística

⁵¹⁷ *Catálogo* cit. 2005, s/p.

publicitaria y comercial, cuyo despliegue performativo coincidía más con la industria de entretenimiento y turismo que con las tradicionales acciones de arte.

De esta manera, el colectivo concreta un evento de irónica y ambigua retórica entre la ficción y la realidad, que consideraba desde la presentación como visita oficial del *Monumento de la Mitad del Mundo* a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, con un acto formal donde se incluía el descubrimiento de una placa de mármol a la entrada de dicho edificio, hasta la producción de sello, lema y logotipo impresos en suvenires y camisetas que los visitantes podían adquirir; junto a esto, oferta de fotografías con Polaroid en mano, vestidos con la camisera *ad hoc* dispuestos a registrar en un instante la singular visita a esta reproducción de la *Mitad del Mundo*. Fotografía que además, se entregaba enmarcada con el correspondiente sello y una frase en la que se leía irónicamente, *yo estuve en la Casa de la Cultura cuando la Mitad del Mundo pasó por ahí*.



Fotografías, Traslado: La Mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura, 2005 (detalle).

En un comienzo el proyecto se había propuesto para la ciudad de Cuenca como evento —del mismo modo que *Sobremesa*— paralelo a la Bienal de Pintura y de manera confrontada a la arraigada tradición con la que aún se desplegaba el evento de la Bienal, pero finalmente eventualidades fortuitas desplazaron su concreción a la Casa de la Cultura de Quito, una construcción arquitectónica memorable como ya hemos mencionado antes, representativa y referencial en el contexto quiteño como edificio histórico y cultural pero además controvertido por su decadente y condicionada trayectoria museística.

De tal manera y coincidiendo con lo que comenta Cartagena, si uno de los objetivos de la propuesta era motivar a una reflexión crítica relacionada a los constructos simbólicos aparentemente rígidos e inamovibles así como las arbitrariedades implícitas en el desarrollo y puesta en escena de los mismos, tanto desde una perspectiva histórico-oficial como desde la conducta del ciudadano común, el emblemático edificio cultural además de actuar como sede acogedora del evento, conectaba perfectamente con dicha reflexión dada su intrínseca problemática discursiva.



Traslado: La Mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura, 2005 (timbre y logos).

Otro imprevisto suceso contextualmente enriquecedor de las posibles reflexiones discursivas derivadas de este proyecto, era el estado de emergencia promulgado ese fin de semana desde el estamento gubernamental, debido a las continuas manifestaciones de la ciudadanía en contra de su dirigente. Protestas y movilizaciones que concluyeron tres días después con el derrocamiento del entonces presidente; un corrupto y arbitrario personaje supuestamente «inamovible», pero sin embargo obligado por la propia acción de la ciudadanía

quiteña a huir en helicóptero desde el Palacio presidencial hasta la embajada de Brasil, donde se le otorgó asilo político⁵¹⁸.

Prosiguiendo con esta idea, el simulado traslado del emblemático monumento —significado además activamente por la ciudadanía—, podría interpretarse en alguna medida como una irónica metáfora anticipatoria del obligado «traslado» al que fue sometido este personaje gubernamental por la acción colectiva de la sociedad. Pero sin duda, lo más representativo que evidencian ambas situaciones es el rol estratégico que compete al ejercicio colectivo de la ciudadanía en cuanto a su función de sustentador o supresor, constructor o *deconstructor*, articulador o desarticulador de aquellas dimensiones simbólicas e imperativas que emergen ya sea por circunstancias de definición histórica como es el caso de la noción de «mitad del Mundo» o por acuerdo de la propia colectividad, como aconteció con el mandatario primero electo y luego destituido.

Por otra parte tomando en cuenta particularmente, la respuesta del público en lo referente a la performativa traslación de la latitud cero —inconcebible en términos geográficos—, la propuesta se condensa notoriamente desde un análisis sociológico al considerar la fructífera y afirmativa contestación de los asistentes, los cuales según comenta Cartagena estaban más abocados en participar en términos vivenciales que en cuestionar o interrogarse por el origen y la intención del fenómeno: *La conveniencia de no trasladarse hasta San Antonio para tomarse la foto, la oportunidad de remitir un recuerdo a España o a la pareja, o simplemente la novedad de su locación, hacían que la intervención en el simulacro resulte más importante que su verosimilitud*⁵¹⁹.

Una conducta social sin dudas, favorecida estratégicamente por el colectivo AND S.A. mediante el hábil y laborioso sistema de recursos desplegados en torno a la apropiación del monumento y su emplazamiento paródico, que lo

⁵¹⁸ Durante su periodo gubernamental, Lucio Gutiérrez (2003-2005) desarrolló un gobierno neoliberal, autoritario y corrupto, totalmente opuesto al programa estratégico que había planteado en la campaña electoral, prometiendo favorecer a los indígenas y a los más desprotegidos. Pero el peor desafuero, detonante impulsor de las protestas y de su expulsión fue el nombramiento inconstitucional por parte del Congreso en Diciembre del 2004 de una nueva Corte suprema de Justicia, aboliendo sin ningún escrúpulo la ya constituida legalmente.

⁵¹⁹ *Ibidem*, s/p.

transforma así en «un campo de experimentación trópica», tanto desde la perspectiva de los artistas, participantes o colaboradores, como de un público que sin ser consciente del trasfondo incisivo se constituyó consentidamente en el actor performativo primordial, significador y constructor de la experiencia. Se manifiesta de este modo las particulares subjetividades de la conducta individual y colectiva de la ciudadanía quiteña, en torno a una construcción que probablemente era recepcionada entre lo simbólico y lo lúdico. Se convierte el recinto del Museo en un ambivalente espacio, según describe Cartagena, que en momentos parecía participar de la agitada movilización nacional que bullía en el exterior y en otros se desconectaba transformándose en una dimensión completamente ajena a lo que transcurría en el resto de la ciudad.



Traslado: La Mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura, 2005.

En síntesis, una puesta en escena que en concordancia con el interés de estos artistas por reelaborar las vinculaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad, en esta ocasión entrelazan ambigualmente estrategias provenientes del medio artístico con recursos de la acción social alternativa y el ejercicio cívico de carácter oficial, para recrear —experiencialmente— la definición convencional de un determinado límite geográfico y exponerlo como ejercicio de experimentación,

reflexivo y potenciador de la conducta social, erigiendo de este modo, una plataforma de discurso y de análisis de la arbitrariedad concurrente tanto en la emergencia e institución de estas convenciones simbólicas como en su posterior recepción por parte de la sociedad.

Piedra y palabra suelta no tiene vuelta (2006).

Piedra y palabra suelta no tiene vuelta es una propuesta que en alguna medida podría considerarse como una renovada expresión de la obra política contemporánea, correspondiendo con una intervención del espacio público realizada por el colectivo en su participación como invitados a la XV Bienal de Arquitectura (2006) desarrollada en Quito.

De forma similar que *Traslado: La Mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura*, el proyecto se plantea principalmente como una plataforma crítica, que además de interactuar controvertidamente en términos de estructura o volumen con el espacio, interviene como recurso impulsor de la reflexión y la acción performativa del ciudadano.

En esta propuesta —como en las anteriores— se tiende a focalizar la formulación de la misma, se consideran las relaciones e interrelaciones que su despliegue formal e instalativo puede provocar con el público y con el contexto, encauzando su dirección hacia una relación transversal, donde las relaciones humanas se asumen desde una categoría sociológica, desvinculándose, en coincidencia con lo que expone Bourriaud, de la afianzada relación entre la «Humanidad» y el objeto, propia de la tradición artística posterior al Renacimiento⁵²⁰.

Se eligió como lugar para el desarrollo de la propuesta la Plaza 24 de Mayo, una extensa explanada de cemento situada en una polémica zona del centro histórico —que ya habíamos mencionado antes con motivo de la obra *Asepsia* de Juan Pablo Ordóñez—, polemizada por el obligado cierre de locales como casas de cita y cochinerías en función de la remodelación urbana y el embellecimiento de la ciudad. Según nos describe Ribadeneira: *es una plaza que*

⁵²⁰ *Ibidem*, 2006, p.31.

está cerca del palacio presidencial, parte de ella es calle y durante mucho tiempo fue un mercado con una vida impresionante. Con la regeneración desapareció el mercado, se relocalizaron las prostitutas y los sitios de comida, cubriendo de cemento esta enorme área. Ahora es tierra de nadie, un espacio muerto que no se utiliza para nada, no pueden jugar los niños, no hay una banca, ni un árbol, nada. Perdió su símbolo y su sentido convirtiéndose en un lugar simplemente de cruce⁵²¹.



Piedra y palabra suelta no tiene vuelta, 2006.

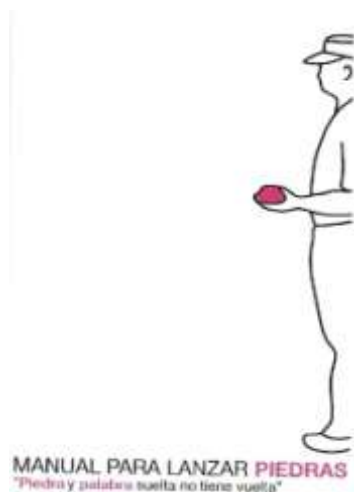
La intervención del espacio radicó en la colocación de un muro vidriado, de 3 x 7 m, de doble capa y reforzado con una lámina de plástico intermedia especialmente diseñado para no estallar con los impactos, fijado a una base y emplazado en medio de la vasta planicie. A algunos metros de distancia y a ras del suelo, se organizó un radio de centenares de piedras alineadas individualmente, colocando meticulosamente bajo cada una un impreso doblado. Al fondo, el campo de pedruscos se cerraba en torno a un enorme cúmulo, de otros tantos trozos de roca confrontando la valla de vidrio.

En el pequeño espacio del doblar del impreso expuesto, de 7,5 x 5 cm, equivalente a la dieciseisava parte de un folio, cuidadosamente plegado y adjunto a cada piedra, se ve la silueta de un hombre de perfil y de cuerpo entero, sujetando con la mano izquierda un trozo de roca metonímicamente resaltada en

⁵²¹ *Ibidem*, 24/04/2008.

color rojo. En la zona inferior, un texto en el que se lee “manual para lanzar piedras” y más abajo “Piedra y palabra suelta no tiene vuelta”, destacándose también en similar color carmín las expresiones *pedra* y *palabra*. Al desdoblar el manual, el observador se encuentra con una secuencia de dibujos indicativos de los movimientos involucrados en cuatro formas diferentes de lanzamientos de una piedra. Sin embargo y contradictoriamente, a pesar del carácter coactivo y la aparente violencia implícita del mensaje, la presunta agresividad de su lectura y simulada sinonimia con el pasquín, queda disminuida por la cuidadosa, minimalista y estética grafía de diseño utilizada tanto en el dibujo como en el tipo de letra impresos, en una de las caras del papel satinado, otorgándole características más afines a un prospecto de diseño comercial que al de un panfleto subversivo.

Por último, en el espacio restante entre el muro de cristal y la extensión de piedras, una zona rectangular de las baldosas delimitada en color rojo, señalando el “lugar de lanzamiento”; inducen así al espectador dispuesto a participar en la acción, a ejecutarla desde un punto determinado. A diferencia de las propuestas anteriores, esta instalación se llevó a cabo silenciosamente sin ningún tipo de promoción y sin previo aviso, realizaron su montaje la noche de un viernes, por lo que los transeúntes se encontraron con ella sorpresivamente al día siguiente.



El lanzamiento de guijarros contra una pared, en este caso transparente, parece actuar como metáfora del vacío, sinonimia de la vacuidad sin réplica y por lo tanto, aparentemente inmune, reflejando retóricamente la escenificación literal del refrán y título de la obra, pero desde otra perspectiva, la propuesta también buscaba intervenir como representación metafórica del contexto político ecuatoriano de aquel periodo, donde la imprecación y la blasfemia —citando a Ribadeneira—, *el lanzamiento de piedras físicas y verbales* se habían posicionado como una actividad normal en el medio ministerial, al tiempo que desde una defraudada y hastiada ciudadanía hacia estos asentados personajes.

Sin embargo, más allá de este pensamiento en el que estos artistas han fundamentado la propuesta y en coherencia con lo que expone Martín Prada, cuando reflexiona que *el verdadero arte de esencia “no ideológica” parece que tendría que aceptar ahora no sólo la muerte del autor en términos autobiográficos, sino, sobre todo, la destrucción del sujeto como “autor y juez final de sus intenciones de significado”*⁵²². Coincidiendo con esto, la obra en términos de acción performativa, incitadora de lanzamiento de pedruscos con una cierta retórica de trasfondo, se constituyó finalmente en un juego y una acción de entretenimiento, que cada participante, suponemos, significó según su propio e íntimo imaginario. *Después de un momento de espera, un hombre se aventuró a lanzar una piedra al vidrio.* —Comenta Ribadeneira— *Una a una las personas se fueron colocando en cola para lanzar una piedra hasta que [la pared] cayó. Se reunió mucha más gente de la que yo imaginaba, lograron lanzar piedras alrededor de 150 a 200 personas, y a la hora y media más o menos la pared se derrumbó*⁵²³.

Continuando con nuestra reflexión, el derribo del cristal producto de un ordenado ejercicio, en cierto modo dirigido, interviene finalmente como alegórica estrategia de resistencia, que apunta a la fortaleza implícita en la organización colectiva *versus* la acción individual en tanto táctica propulsora de maniobras o cambios, evidenciando no sólo la dimensión política de la obra, sino también su correspondencia con el contexto ecuatoriano. Sin embargo, su puesta en escena en el interior de un marco de reconocida trayectoria como es la Bial de

⁵²² *Ibidem*, 2001, p.48.

⁵²³ *Ibidem*, 24/04/2008.

Arquitectura, finalmente priva la obra de cualquier función activista o perturbadora presuntamente asignable, y la deriva a una lúdica formulación próxima a las *estrategias miméticas* o *micro-utopías de lo cotidiano*, mencionadas por Bourriaud, citando a Félix Guattari: *Así como pienso que es ilusorio apostar a una transformación de la sociedad —expone este filósofo—, también creo que las tentativas microscópicas, como las experiencias comunitarias, las organizaciones barriales, la implantación de una guardería en la universidad, etc., juegan un papel absolutamente fundamental*⁵²⁴.

Pasando a continuación, a la producción individual de Manuela Ribadeneira, se aprecia de igual modo en esta artista una interesante trayectoria individual iniciada hace casi veinte años, de la que mencionaremos sólo algunas obras de su última etapa. Comenzamos por su singular *Autorretrato*, formulado a modo de objeto ensamblado y estructurado con agujas e hilo rojo sobre una base de vidrio, una de las dos obras con las que participó en la muestra colectiva *Mujeres* organizada por el Museo de América en Madrid (2001). En este caso, la artista se autorretrata en un ensamblaje de carácter *dadaísta*, en el que llama la atención la ausencia del rostro y donde la transgresora y colorida melena más que neutralizar, refuerza el dramatismo connotado por los grandes agujones.



Autorretrato, 2001.

⁵²⁴ *Ibidem*, 2006, p.35.

Canapés & Company (2003).

Canapés & Company es un proyecto que la artista desarrolló al finalizar su máster en artes visuales en el Goldsmiths College en Londres y que al año siguiente presentó en Berlín en la Galería Jacky Strenz. Retoma la idea —y la ironía— de anunciar una propuesta desde la parodia de una organización de carácter empresarial, propone esta obra reuniendo sinópticamente algunas nociones trabajadas a sus propuestas anteriores como son: la conversación en torno a la comida, la grabación del habla y la escenificación de un ambiente que facilita la conducta subjetiva de los participantes. Ribadeneira formula una empresa ficticia de Canapés, a la que denomina Canapés & Company, y de la que presuntamente ella es la directora. La artista pinta cientos de canapés que presenta estética y decorosamente sobre una mesa de 4 m de largo⁵²⁵, diseña las tarjetas de presentación y su propio logo, al incluir además, como cualquier empresa gastronómica, camareros que durante la inauguración ofrecían los peculiares aperitivos a los asistentes. Dice Bourriaud: *el artista actúa entonces en el campo real de la producción de servicios y de mercaderías y, busca instaurar cierta ambigüedad, en el espacio de su práctica, entre la función utilitaria y la función estética de los objetos que presenta*⁵²⁶.

Los canapés pintados simulaban los diferentes ingredientes con los que se elaboran estos aperitivos, tenían la particularidad añadida de que cada uno contenía en su interior un diminuto chip, con el registro grabado de una de aquellas expresiones —citando a la artista— *pensadas pero nunca dichas, frases comunes, incluso algunas groseras que ejemplifican la falta de generosidad y la mezquindad, las que generalmente se dicen entre los amigos o en el grupito de estos mundillos; como por ejemplo “con quién se acostaría esta artista para estar en esta muestra” o “yo debería haber sido economista y empresario pero no artista” así como ciertas expresiones sobre la forma de vestir de los demás, etc.*⁵²⁷

⁵²⁵ Según nos explica Ribadeneira, fueron 765 canapés pintados sobre diminutos llaveros importados desde China, como los que se encuentran en cualquier tienda.

⁵²⁶ *Ibidem*, 2006, p.40.

⁵²⁷ *Ibidem*, 24/04/2008.

De esta manera, con un sencillo mecanismo la persona invitada podría activar la emisión sonora del canapé, propiciándose según el número y los caracteres de los asistentes, un ambiente factible de desenvolverse entre el jolgorio, el humor y la performance. Con esta formulación, Ribadeneira induce nuevamente al espectador a constituirse en co-partícipe performativo del producto y del discurso final de la propuesta, mediante una maniobra —ahora— vinculada con el pensamiento y el comportamiento social de una colectividad específica, pero sobretodo, dirigida incisivamente hacia el auto reconocimiento del propio invitado o participante.

Por lo tanto, el proyecto se plantea como una estrategia articuladamente sardónica y propulsora hacia la autocrítica de la conducta comunicativa de una élite, formulada a través de un conjunto de simulacros que parodian algunos elementos inherentes a la misma —la empresa, los canapés, el pulcro y estético decorado, los camareros, etc.— pero principalmente a través de las impresiones de pensamiento y de discurso formulados en la figura de prosopopeya expresada por medio de los peculiares aperitivos; los cuales a través de su condición sonora evidencian el enlace metonímico de tipo cualidad-portador, análoga con la personalidad a la que aluden, constitutiva del semblante socializado del grupo en cuestión.

A partir de este planteamiento, el eventual comportamiento de los asistentes, en el transcurso de la mencionada maniobra vinculada a los canapés y a su sonora emisión, se transforma en una representación auto-alegórica representativa del decoro y comportamiento propio de este tipo de eventos, donde generalmente los sujetos involucrados emiten y omiten similares discursos. Desde esta perspectiva, la obra concuerda plenamente con lo que expone Bourriaud, cuando este crítico reflexiona: *Las diferentes prácticas de exploración de los lazos sociales, como hemos visto, concierne a los tipos de relación preexistentes; el artista se inserta en esas relaciones para extraer formas*⁵²⁸.

Finalmente, Ribadeneira nos comenta: *es una de las obras que menos me gusta porque en ella emito un juicio y me posiciono de una moral, creo que es una*

⁵²⁸ *Ibidem*, 2006, p. 40.

obra que no se enriquece con lo que el otro pueda aportar. A pesar de todo la compró un coleccionista inglés para instalarla en el comedor de su empresa⁵²⁹.



Canapés & Company, 2003.

De jardines y líneas imaginarias (2005).

De jardines y líneas imaginarias es el título de la primera muestra individual que la artista realiza en la Galería *dpm* en Guayaquil en la cual expone un conjunto de obras de carácter instalador, algunas de ellas procedentes de proyectos anteriores, pero todas representativas de una reflexión vinculada a los conceptos de territorio, delimitación y dominio. Temática que se constituirá finalmente en el *leitmotiv* de su producción.

Una de las elaboraciones expuestas en esta exposición es *La línea imaginaria en visita privada a Guayaquil* (2005). La artista retoma la formulación de la franja de pvc —símil de la línea ecuatorial— montada en Quito pero en este caso se apropian del simple concepto de línea ecuatorial, la que desplegada desde el interior de la Galería hacia la calle exterior. Despojada del monumento de la Mitad del Mundo y de todo el conglomerado performativo llevado a cabo en Quito, la franja de 300 metros de extensión montada ahora en una estructura de

⁵²⁹ *Ibidem*, 24/04/2008.

metal, en solitario, refuerza su arbitraria configuración simbólica como constructo históricamente convencional e imaginario de demarcación territorial.

Con similar planteamiento la obra fue expuesta dos años después en la *Bienal del fin del Mundo* (2007) en Ushuaia, Argentina, con el título de *La línea imaginaria visita el fin del Mundo*, y del mismo modo en las posteriores muestras, manteniendo su coherencia conceptual como artificio histórico protocolar y recontextualizándose en la diversidad de contextos en los que ha sido exhibida. En alguna medida, esta permanente reformulación de la línea ecuatorial en diferentes geografías y distintos soportes, se traduce en una multiplicación rizomática de ese agenciamiento del territorio, del que hablan Deleuze y Guattari en su libro *Las Mil Mesetas*, reflexionan en torno a la noción de *Ritornelo* y los flujos de actividad y ritmo que restablecen *el corte y el agenciamiento social autonomizado*⁵³⁰, lo que da lugar a una infinidad de desplazamientos, y agenciamientos insospechados.



La línea imaginaria en visita privada a Guayaquil, Con un pie en un lado y con un pie en el otro, y que cada quien decida qué lados son esos, 2005.

Alrededor de la *Línea imaginaria* y a ras del suelo de la Galería, la artista ha dispuesto otra de sus irónicas formulaciones motivadas por este imaginario del Ecuador terrestre, distribuyendo una serie de 35 diminutas e idénticas esculturas realizadas en bronce, de 14 cm de alto, denominadas con el irónico título: *Con un pie en un lado y con un pie en el otro, y que cada quién decida qué lados son esos*

⁵³⁰ *Ibidem*, 2000, p. 317-353.

(2005). Estos volúmenes representan medio torso de un cuerpo con las piernas abiertas, simulando la tradicional pose que se realiza sobre la línea ecuatorial, con un tamaño intencionadamente portátil que se ha preferido para facilitar su ubicación en cualquier espacio, *me interesa la transportabilidad de las cosas* —expone la artista—, *la posibilidad de abrirse, moverse, y que puedan existir en todos los contextos*⁵³¹.

De manera que, los pequeños volúmenes se transforman en irónicas metáforas, intensificadas significativamente por la declaración manifiesta en el título y derivando en una reflexión referente a las codificaciones e implícitas arbitrariedades no sólo vinculadas a una performativa pose —más todo su trasfondo conceptual— ya posicionado en la memoria colectiva del pueblo ecuatoriano, sino también, a la conducta de los sujetos en general en lo concerniente a los discursos de demarcación territorial y las respectivas configuraciones identitarias.

Por otra parte, es necesario mencionar, según expone Kronfle, el encargo del diseño de estos volúmenes a los artesanos de San Antonio de Ibarra, confrontando exhortadoramente el concepto referente a *la destreza manual como impronta autoral y constituyente de la obra de arte*⁵³². Un transgresor y deconstructivo planteamiento que además de conectarse en términos de función y producción con la realidad local, se involucra plenamente con la noción del arte contemporáneo que valora más la poética y el fundamento intelectual de la obra que el diseño técnico o manual directo de la mano del creador.

Asistencia en línea (2005).

Asistencia en línea es otra de las elaboraciones vinculadas al concepto de delimitación de la línea ecuatorial, consistente en la instalación de un teléfono convencional con un microchip en el que se ha grabado, en colaboración con Nelson García, una conversación que reproduce el diálogo mantenido por el abuelo de la artista en el año 1933 con una operadora, cuando intentaba sin

⁵³¹ *Ibidem*, 24/04/2008.

⁵³² Kronfle, Rodolfo: *De jardines y líneas imaginarias*, www.riorevuelto.blogspot.com

resultado enviar un telegrama desde el sur de Francia a Ecuador, y obtiene como única respuesta de la operadora: *aquello es imposible Señor, el Ecuador es una línea imaginaria*⁵³³.



Asistencia en línea, 2005.

En este caso se vale de un hecho biográfico y con la singular mordacidad que la caracteriza, la artista no sólo pone en evidencia la reincidente situación de desconocimiento de lo que acontece en las periferias respecto del centro, sino que también refleja entreveradamente, la importante función que ejerce el conocimiento como medio conciliador de las problemáticas vinculadas tanto a la comunicación como a las cuestiones referentes a lo territorial.

Tiwintza Mon Amour (2005).

Finalmente la muestra se completa con *Tiwintza Mon Amour*. La artista en esta ocasión cubre con abundante vegetación artificial, una plancha de aluminio de 100 x 100 cm, que fija sobre cuatro pequeñas ruedas que permiten fácilmente su movilidad de un lugar a otro. La propuesta se corresponde con un modelo a escala 1:1000, de 1 km² de territorio selvático concedido a Ecuador por parte de

⁵³³ Kronfle, Rodolfo: Catálogo *Manuela Ribadeneira. De jardines y líneas imaginarias*, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, 2005, p. 3.

Perú como resultado del convenio de paz acordado para saldar las diferencias territoriales mantenidas por ambos países⁵³⁴.

Ribadeneira se vale de la reticencia implícita en el gesto otorgador, fundamentada en la simple equivalencia del nombre del inútil km² ubicado en el espesor de la selva y lo transforma irónicamente en su antinomia: un estético objeto asequible, simbólico y fácilmente transportable. Una figura representativa como explica Kronfle, de argucia para unos y de obligada resignación para otros, cuya ironía implícita en su peculiaridad móvil y en la expresión afectiva del título, interpela sórdidamente el ansia de posesión vinculada a estas problemáticas limítrofes y territoriales; interpretando de este modo esos *motivos y contrapuntos* —de los que hablan Deleuze y Guattari— *que expresan la relación del territorio con impulsos internos o circunstancias externas, incluso si estas no están dadas*⁵³⁵.

De este modo, sin emitir juicio ni parcialidades y sin búsqueda de controversia la artista simplemente expone ante el espectador el componente absurdo e irónico, que conforma el entramado de estas maniobras diplomáticas vinculadas a los conflictos limítrofes.

Punto de Concordia (2006).

Apoyada en un dilema de características homólogas, la artista realizará al año siguiente *Punto de Concordia*, obra que formula para la muestra colectiva *tres nudos, trescientos tajos* llevada a cabo junto a Pablo Cardoso y Saidel Brito en la Galería Animal de Santiago de Chile. Ribadeneira en esta ocasión construye un triángulo con centenares de anzuelos de pesca colocados directamente sobre el muro figurando una sutil red, simbolizando de este modo la zona triangular de 37.900 km² del mar que mantienen en disputa en el ámbito diplomático Chile y Perú en un territorio limítrofe de la costa del Pacífico, denominado La Concordia.

⁵³⁴ Tiwintza es el nombre de una plaza fronteriza disputada por ambos gobiernos y ganada por Ecuador a partir de una batalla militar sostenida en 1995. Negándose Perú a reconocer dicha conquista, en 1998 ambos naciones de común acuerdo decidieron que Argentina, Brasil, Chile, y Estados Unidos, intervenían determinando la pertenencia de la frontera en discordia, saliendo favorecido Perú. Como premio de consuelo y «acto de buena fe», se le otorgó a Ecuador 1 km² de tierra en un sector inaccesible de la espesa selva peruana denominada de igual modo Tiwintza.

⁵³⁵ *Ibidem*, 2000, p. 324.



Tiwintza Mon Amour, 2005. *Punto de Concordia*, 2006.

Aquí el señuelo, elemento aditivo y constructor de la aparente celada triangular, no sólo opera como signo reiterativo de una fructífera pesca —del mismo modo que la figura representativa de la red— siendo éste el motivo principal de la discordia ya que esta zona se caracteriza por su riqueza pesquera, sino también interviene metafóricamente como figura de trampa o artimaña ilusoria, coincidiendo con lo que expone la propia artista: *la palabra señuelo me gusta mucho en relación al arte, lo que quiere decir el engaño, la atracción, lo letal que puede ser y lo atractivo que debe ser, ...*⁵³⁶. Desde esta reflexión la construcción metafórica se entreteje, figurando de forma connotativa, por una parte, la trama de sofismos y arbitrariedades que se traslapan en las dialécticas y estrategias vinculadas a estos litigios fronterizos y por otra, de manera más denotativa, refieren la ubérrima captura marina que caracteriza a la zona en disputa.

Zaun (2006).

En esta propuesta realizada en Alemania, Ribadeneira delimita un cuadrilátero en una zona boscosa de la ciudad de Darmstadt, de 280 x 280 cm, cercándolo con una franja de plexiglás transparente, de 110 cm de altura y

⁵³⁶ Cit. de Kronfle, Rodolfo: “tres nudos, trescientos tajos”, www.riorevuelto.blogspot.com, 04/08/2006.

suspendida aproximadamente a 70 cm del suelo. La idea según explica la artista se fundamenta en circundar un espacio como expresión de posesión pero al mismo tiempo configurar el reconocimiento del bosque como espacio público. *En esta obra me interesaba la noción de lo público y lo privado, ese control de lo que se debe y no se debe hacer en un espacio público, ese sentido de controlar y contabilizar todo... por eso era importante la carga estética y poética de esta obra, quería que la gente caminara en el bosque y experimentara una especie de encuentro sorpresivo con algo, pero buscando una percepción más bien cercana o amigable*⁵³⁷.



Zaun, 2006.

Elabora su proyecto basada en el concepto de «cerca» por su definición como construcción históricamente delimitadora y —según sus palabras— *como una referencia a los ritos de posesión ingleses en los procesos de colonización en Norte América*⁵³⁸. La artista formula un cercado con un material casi invisible que además de ser un producto propio de la zona —ya que Darmstadt es conocida por su gran industria de plexiglás— opera por su transparencia como un medio que

⁵³⁷ *Ibidem*, 24/04/2008.

⁵³⁸ Documentación enviada por Ribadeneira vía e-mail, 09/03/2008.

permite ver el territorio que hay al otro lado del tapiado. Desde esta perspectiva la instalación se propone como figura antinómica al tradicional cerramiento inaccesible en términos de acceso o visibilidad, y a partir de esto podría vincularse, como forma referencialmente opuesta —y en cierto modo una ironía— a la base militar que mantiene Estados Unidos enteramente cercada en el mismo bosque de Darmstadt.

De una u otra forma, la propuesta busca referir a las múltiples barreras físicas, mentales e ideológicas que el propio sujeto o la colectividad construyen en el interior de una sociedad, con el fin de definir sus «territorios» como proceso de organización en relación al, o los «otros», ya sea a nivel individual y psicológico como colectivo y sociocultural.

Desde esta reflexión la obra interactúa con múltiples referencias, a la vez que se interrelacionan de manera ambigua con el contexto local en el que se despliega, se abre a un amplio discurso histórico y sociopolítico no sólo vinculado al lugar específico sino también, relacionado con los temores y arbitrios inherentes a la psiquis del individuo en su despliegue cultural.

Hago mía este territorio (2007) y *El Requerimiento* (2007).

Hago mía este territorio y *El Requerimiento* son las dos obras con las que Ribadeneira participa en la 52 Bial de Venecia (2007) bajo el auspicio del Instituto Ítalo-Latinoamericano y en torno al concepto de “*Territorios*”.

Irma Arestizabal curadora de este Pabellón en la Bial de Venecia invitó a Ribadeneira con *Tiwintza Mon Amour*, pero la artista prefirió elaborar una propuesta más vinculada al contexto europeo aunque fundamentada de forma similar en la noción de posesión territorial. *Me interesaba exponer el funcionamiento de la sociedad y sus políticas históricas y contemporáneas, pero también como referencia directa del mundo del arte y de cómo funcionan las cosas en un medio artístico como es el de la Bial*⁵³⁹.

⁵³⁹ *Ibidem*, 24/04/2008.

Hago mío este territorio es una austera instalación que se compone de un cuchillo, de aproximadamente 24 cm de largo, clavado en uno de los muros del histórico Palacio Zenobio del siglo VIII, —sede de la muestra de los artistas procedentes del centro y sur de América—. Dicho puñal contiene un grabado en la hoja con la frase “Hago mío este territorio”, la cual se refleja estéticamente y de forma significativa en dicha pared, en virtud de la iluminación. Una formulación que a la primera mirada se descubre, como metáfora directa de la apropiación del espacio que cada artista realiza al interior del espacio físico de la Bienal.



Hago mío este territorio, 2007 (detalle).

Acompaña a esta sintética imagen representativa de dominio, una litote en cuanto a su expresión formal, pero semánticamente hiperbólica por la pluralidad de connotaciones a las que deriva, considerando sobre todo el contexto como continente y contenido que conlleva la figura de esta Bienal, Ribadeneira expone una propuesta de audio denominada *El Requerimiento*. Dicha formulación se expone como una pieza de sonido en la que el espectador escucha intercaladamente en latín y en español, la reproducción de un texto leído en la época de la colonización, durante el ritual de posesión de las tierras usurpadas a

los indígenas⁵⁴⁰. Nos dice Lyotard: *El juego del lenguaje del mismo sistema de poder es el que genera una «diferencia», neutralizando los medios de argumentación del querellante que se convierte nuevamente en víctima. Un ejemplo muy claro de diferencia entre dos partes es “cuando el reglamento del conflicto que los opone se desarrolla en el idioma de una de las dos partes, en tanto que la sinrazón que sufre la otra no se significa en ese idioma”*⁵⁴¹. De esta manera, la artista expone dos obras diferentes pero conectadas entre sí, que enlazan conjugada y metafóricamente el pasado con el presente en torno al concepto de dominio; estableciendo una relación referente a la arbitrariedad territorial acaecida en la colonia con las actuales conductas asociadas al sometimiento sociocultural y al ejercicio de poder operado en el arte. Una directa metáfora que interroga críticamente por la neocolonización contemporánea en términos artísticos y culturales evidente aún en muchos sectores.

Posteriormente en la 27ª Feria Internacional de Arte Contemporáneo realizada en Madrid ARCO (2008), Ribadeneira continuará con su estrategia discursiva en torno a la poética y a las políticas del territorio, indagando en las relaciones *sobre el sentido simbólico [...] sujeto a territorios, redes o imaginarios*, —citando a la curadora Louise Garrett— *y las fronteras que los definen*⁵⁴².

Representada por la Galería *dpm* de Guayaquil y participando bajo la curaduría de la crítica costarricense Virginia Pérez-Ratton en la nueva sección *Solo Project* inaugurada este año ARCO⁵⁴³, Ribadeneira en esta ocasión formula una

⁵⁴⁰ El texto incomprendible para los nativos, ya que generalmente era leído en latín, fue escrito para la corona española en 1513 por el jurista y consejero real Juan López de Palacio Rubios.

⁵⁴¹ Cit. Martín Prada, *Ibidem*, 2001, p.60.

⁵⁴² Traducción del texto *Ibidem*, 09/03/2008.

⁵⁴³ *Sólo Project*, es una sección que se crea en ARCO, como un espacio adicional a la tradicional feria, presentando individualmente el trabajo de un sólo artista por Stand.

ARCO contrató un grupo de once curadores que fueron los responsables de seleccionar las 47 galerías inauguradoras de esta sección; trabajando los proyectos a presentar conjuntamente con ellas y con los artistas seleccionados.

Lo que se pretende es hacer visible las propuestas más sobresalientes en relación a las habituales configuraciones que predominan en este tipo de ferias, en busca de -como expone David G. Torres, uno de los críticos y curadores de esta sección-, *resituar tendencias [propulsando] una reivindicación del arte como espacio dialéctico*. V. “El arte como espacio crítico”. www.elcultural.es, 14/02/2008.

propuesta de carácter instalativo integrada por objetos, vídeo, fotografía y sonido, que introduce algunos conceptos procedentes de sus trabajos anteriores como la imaginaria línea ecuatorial, pero ahora recontextualizados como conceptos complementarios de un discurso territorial simbólicamente vinculado —de manera similar que en Venecia— con las dinámicas en las que trasciende el arte contemporáneo.

Aquí se hace lo que digo yo (2008).

Aquí se hace lo que digo yo se corresponde con un objeto de carácter escultórico consistente en una piedra cortada, de 62 x 75 x 6,5 cm, en la que se ha recortado la frase denominadora del título. Esta radical y habitual expresión de autoridad que formula la artista, cuya acentuación es subrayada tanto metafórica como denotativamente, por el «peso» significado en la solidez corpórea del volumen así como por el tipo y tamaño de letra en mayúscula con la que está expresada la frase; y tal como explica la artista: *una posesión de territorio a través de la palabra, una frase que destruye toda ley y todo parámetro, transformando al otro en un esclavo*⁵⁴⁴.



Aquí se hace lo que digo yo, 2008 (detalle).

⁵⁴⁴ *Ibidem*, 24/04/2008.

Ribadeneira configura de este modo, una expresión cuya sintaxis léxica en función de los términos “aquí” y “yo” manifiesta discursivamente la vinculación, entre la autoridad del sujeto poseedor del poder y el lugar físico en el que este se ejerce, apuntando como expone Garrett, no sólo a la circunscripción del espacio dominado, sino también a los límites de la conducta esperada en dicho territorio.

Desde esta reflexión, el “aquí” como indicativo del lugar en el que se está, puede derivarnos al propio recinto ferial y a las diferentes formas de autoridad inherentes a este tipo de eventos, tanto desde los aspectos administrativos en términos de recinto expositivo como los vinculados a las dinámicas del mercado del arte, tal como expone Garrett: un pronunciamiento de autoridad sobre un espacio a la voz aural del artista, o a las figuras de poder que median el espacio [como son] el curador, el galerista, el coleccionista, el administrador de la feria o a la máxima dictadura del mercado⁵⁴⁵.

Territorio (2008).

Territorio es una obra complementaria a la anterior pero que también puede actuar de forma autónoma, consiste en un vídeo de 9:55 min., donde se ven tres hermanos recreando un antiguo juego español con el que se entretenían cuando eran niños y heredado a través de la colonia en el nuevo continente. El pasatiempo consiste en marcar un rectángulo en el suelo y dividirlo según el número de jugadores, asignando una zona a cada participante; luego, situados a una cierta distancia cada uno lanza el cuchillo e intenta clavarlo en uno de los espacios adyacentes al propio perímetro, para así apoderarse de más territorio. De modo que cada lanzamiento exitoso implica borrar las antiguas líneas y trazar nuevas fronteras. Como es de esperar el ganador es el que conquista más territorio.

Se transforma dicho juego en un desafío donde cada participante se esfuerza por conseguir su propio objetivo frente a los otros compañeros, representativo como la gran mayoría de estos pasatiempos, en un ejercicio vinculado a la competición y el poder, con un componente simultáneo tanto de

⁵⁴⁵ *Ibidem*, 09/03/2008.

lúdica inocencia como de agresividad y donde la acción simbólica del poder está representada metonímicamente en la figura del puñal; objeto que además, interviene como única herramienta movilizadora de la competición. La artista refuerza con un registro fotográfico dos instantes del juego, exponiendo: *El campo de batalla* (2008), de 10 x 6,5 cm, y *Entre tú y yo* (2008), de 101,5 x 76,5 cm. La primera es una pequeña fotografía, en la que se expone un momento de la delimitación del terreno y la segunda —de mayor dimensión—, expone el momento posterior a la introducción del cuchillo en el territorio del contrincante.



El campo de batalla y Entre tú y yo, 2008. (Fotografía).

Con esta detención del momento registrado y la intencionada desigualdad de dimensiones, Ribadeneira busca representar la valoración que se tiende a dar a las diferentes etapas del proceso, induce en cierto modo al salto metafórico que vincula el juego con las estructuras de poder. *La delimitación de la cancha generalmente pasa desapercibida*, —nos dice Ribadeneira— *las cosas que realmente se notan en el medio son las pisadas, los movimientos y el cuchillo*⁵⁴⁶. Si bien, una adecuada delimitación territorial es fundamental no solo en el juego sino en cualquier actividad en la que intervengan dos o más personas —sobre todo si esta involucra un ejercicio de competitividad o poder—, el instante más relevante y que tiende a permanecer fijo en la memoria, tal como expone la artista, sea en

⁵⁴⁶ *Ibidem*, 24/04/2008.

términos personales o históricos se corresponde prioritariamente con el momento en el que es obtenido o ejercido el poder. Un poder territorial que en términos subjetivos se establece también, en una dimensión diferente al de la propia acción, concordando con lo que exponen desde su reflexión en torno al *Ritorno* y la territorialidad Deleuze y Guattari: *La unión de instantes verdaderamente activos (ritmos)* —nos dicen estos filósofos— *siempre se efectúa en un plano que difiere del plano en el que se ejecuta la acción*⁵⁴⁷.

Desde esta reflexión los significantes implícitos en el juego de conceptos que nos exhibe la artista —línea, cuchillo, territorio, demarcación, conquista, poder, vencedor, vencido— surgen lúcida y connotativamente como una alegoría de una infinidad de sucesos y situaciones, pretéritas o contemporáneas, históricas, sociales, públicas, culturales o cotidianas, según las relaciones y la experiencia de cada observador y ateniéndonos al recinto en el que las obras son expuestas, además del discurso de la propia artista, se torna manifiesta la sinonimia entre el juego expuesto y el propio contexto de la feria: un campo de batalla delimitado por el perímetro ferial, dividido en espacios para cada galería o artista participante y, donde cada concurrente —galería o artista— compite por ampliar su territorio no sólo en una dimensión de visibilidad física y en términos de legitimidad o de mercado sino también, en términos subjetivos, en tanto territorialidad otorgada a través del reconocimiento y, por lo tanto, con un gravamen imaginable de competitividad inmanente al propio ejercicio. Concordando nuevamente con la reflexión de Deleuze y Guattari: *El artista*, —exponen estos pensadores— *el primer hombre que levanta un mojón o hace una marca [...] la firma, el nombre propio, no es la marca constituida de un sujeto, es la marca constituyente de un dominio de una morada*⁵⁴⁸.

Un metro de línea imaginaria o ecuador (2005-2008).

Esta obra presentada en ARCO se corresponde con el metro de franja de pvc, formulado por la artista, símil de la línea ecuatorial que ya hemos

⁵⁴⁷ *Ibidem*, 2000, p. 320.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, 2000, pp. 322-323.

mencionado, y que ahora Ribadeneira presenta de manera portátil en una caja de madera. Una interpretación abreviada y transportable del simbólico constructo histórico, con el que la artista irónicamente busca significar el concepto arbitrario vinculado tanto a su «naturaleza» física como a su condición imperativa.

Sin embargo, en este caso el objeto artístico enfatiza su trasfondo alusivo al sistema métrico como unidad de medida y generado de forma simultánea al concepto de línea ecuatorial, en una convención universalmente utilizada como magnitud de adquisición, otorgamiento, venta, compra, etc., es decir, en un patrón devenido en *marca y expresión territorial*, como dirían Deleuze y Guattari, productora de futuras demarcaciones y de otras territorialidades. Por esta razón, nos explica la artista, *un metro de línea imaginaria o Ecuador* posee una serie limitada de 40'076.000 m equivalente al número de metros que contiene el meridiano ecuatorial terrestre; y desde otra perspectiva, nos dice Kronfle: *La edición de "Un metro de línea ecuatorial (2007) constituye un alegato más en esta tarea de poner a prueba el material del cual estamos hecho, de abatir nuestros sentimientos, no sólo como país sino como individuos*⁵⁴⁹.



Un metro de línea imaginaria o Ecuador, 2008.

Finalmente Ribadeneira completa la propuesta de ARCO con *Hago mío este territorio* (2007), presentando de manera similar en una caja de madera el

⁵⁴⁹ Kronfle, Rodolfo: "De contingencias y orgullos", <http://riorevuelto.blogspot.com/2008/06/manuela-ribadeneira-teortica-costa-rica.html>, 02/02/2009.

cuchillo expuesto en la Bienal de Venecia con la correspondiente frase grabada en su hoja. Según explica Ribadeneira: *esta propuesta de ARCO y la de Venecia son dos obras diferentes que representan dos momentos de una misma acción, esta es justo antes de clavarlo en la pared, la otra es cuando ya esta clavado*⁵⁵⁰. El poder puede circunscribirse a un determinado espacio como se representa en *territorio* o *Aquí se hace lo que yo digo* pero también, es factible desplazarlo de un territorio a otro, o bien se puede comprar, vender, donar, etc., de forma previa a una acción concluyente.



Hago mío este territorio, 2007.

De esta manera, el cuchillo expuesto como ready made se transforma en objeto de agenciamiento territorial, en símbolo de un ritornelo, como objeto significativamente contenedor de acciones, medios y fuerzas de territorialización. Desde esta perspectiva, en su condición de «objeto» transportable, la propuesta se configura como una alegórica antítesis a la supuesta condición inamovible que se adjudica generalmente a la estructura del poder. Nos expone una formulación de poder como dimensión perenne, pero a la vez mudable factible de ser asumida por el mejor pujador según capacidades, estrategias o artilugios.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, 24/04/2008.

De la patria por nuestra voluntad (2008).

Como expone Virginia Pérez-Ratton, Ribadeneira observa, capta y recoge hechos reales, individuales o colectivos, culturales e históricos de cada contexto, para luego devolverlos al propio medio reformulados con ironía y humor. Así surge una de sus últimas formulaciones: *De la patria por nuestra voluntad*, presentada en TEOR/ética, Costa Rica⁵⁵¹. En esta ocasión la artista expone dos pequeños caballos de bronce cuyas cabezas han sido reemplazadas paradójicamente por dos espejos; los dos objetos colocados de forma confrontada uno frente al otro, hacen posible que cada uno se refleje en el espejo del otro.

La propuesta surge a través de un cruce que realiza Ribadeneira de una reconocida frase dicha por el duque Wellington: *nacer en un establo no lo hace a uno caballo* y, un hecho histórico vinculado al territorio limítrofe de Costa Rica, relacionado con la adhesión por decisión propia y pacífica de los habitantes de la provincia de Guanacate al territorio costarricense en 1826. Una población que hasta entonces era prácticamente independiente aunque se vinculaba administrativamente a Guatemala, cuando Centroamérica se independiza de manera definitiva del dominio europeo, dicha población escoge por decisión propia realizar un giro voluntario de su identidad política y de la nacionalidad de su territorio asumiendo la filiación costarricense.

De esta forma, conjuga con aguda ironía dos imaginarios absolutamente dispares, la artista formula una paradoja que interpreta tanto la decisión de los pobladores de Guanacate, denota ese acto de mirar al otro —el del territorio vecino— sin verlo como un «otro» sino más bien, observándose a sí mismos en ese otro; gesto además, coincidente con el contenido connotado en la cita de Wellington, destructiva tanto del sentido esencialista como del sentimiento de pertenencia relacionados con la noción de identidad, entreverando una definición de la misma más próxima a una percepción de la identidad como proceso en continua formación.

⁵⁵¹ Pérez-Ratton, Virginia: "Territorio y absurdo", <http://riorevuelto.blogspot.com/2008/06/manuela-ribadeneira-teortica-costa-rica.html>, rev. 04/01/2009.



De la patria por nuestra voluntad, 2008.

Ribadeneira señala de esta manera, no sólo las problemáticas sino también las ambigüedades implícitas en la radicalidad de la confrontación bipolar, entre los conflictivos conceptos de identidad y alteridad. *La crisis de la modernidad* —expone Augé— *en la que algunos ven una crisis de identidad, podría antes bien distribuirse al hecho de que uno de los dos lenguajes (el de identidad) se impone hoy al otro (el de alteridad). De manera que esa crisis podría caracterizarse mejor como una crisis de alteridad*⁵⁵². Desde esta reflexión la propuesta emerge interrogando por ese anhelo, en cierto modo, convencionalmente reiterado, de posesión, tanto individualista como colectiva, relacionado con el poder y la identidad territorial.

Como vemos la obra de Ribadeneira ha evolucionado con el tiempo hacia una concreción cada vez más radical en su formulación conceptual, identificándose de este modo cabalmente con la frase de Jaques Rancière, que cita Kronfle: *Lo real debe ser ficcionalizado para poder ser pensado*⁵⁵³. No obstante, a pesar de la concreta realidad de la que se vale para fundamentar y formular sus propuestas, éstas finalmente acaban delineando subjetivas brechas intersticiales que abren otra dimensión *relacional* en confrontación con la realidad. Sus últimas propuestas

⁵⁵² *Ibidem*, 1998, p.86.

⁵⁵³ *Ibidem*, 2002, p.12.

vinculadas al territorio devienen en representaciones simbólicas y a veces metafóricas de lo que acontece en el campo artístico, coinciden en cierto modo además, con las ideas de posesión, dominio y sentido territorial que desarrollan Deleuze y Guattari, en sus reflexiones vinculadas con los agenciamientos territoriales y los procesos de desterritorialización.



Patricia Abarca. *Conclusión*, 2009

CONCLUSIONES

El carácter crítico y la heterogeneidad propuesta, observada en los trabajos de estos artistas analizados, se han consolidado por un lado, —como ya hemos mencionado reiteradamente— como respuesta confrontadora con la propia especificidad contextual e histórica de Ecuador y por otro, en correspondencia con el tránsito del arte a nivel internacional. El giro de la orientación del arte ecuatoriano que provoca la ruptura definitiva con la modernidad y las vanguardias, asentando y propulsando las nuevas expresiones hasta configurar la actual dinámica de la producción artística, se sustenta principalmente, según lo observado, a través del pensamiento heredado del arte conceptual desarrollado en la década a partir de los sesenta en el continente americano.

Con relación a esto y con la pretensión de sistematizar la producción simbólica expuesta en el *corpus*, se aprecia en la generalidad de las propuestas un planteamiento discursivo que transcurre de forma transversal a la especificidad temática de cada obra, interrogando por la compleja materia concerniente a la propia naturaleza del arte y su configuración como disciplina; lo que interrelacionado con la especificidad contextual local, se orienta al concurrir en tres dimensiones que, aunque en alguna medida tienden a focalizar la operatividad del ejercicio artístico, se despliegan según hemos visto, la mayoría de las veces imbricadamente en el interior de una misma propuesta o de la actividad de un mismo artista. Una de estas dimensiones tiene que ver con un cuestionamiento a las dinámicas tradicionales del arte, propulsadas desde la institucionalidad local en tanto discurso, definiciones y actividades, como podemos observar por ejemplo, en la producción, tanto grupal como individual, del colectivo *La Limpia*.

El otro aspecto concurrente, se refiere a los «modos» tradicionales de producir arte en cuanto a medios y materiales, conectados por una parte, al sentido de prevalencia de la idea y el proceso como experiencia constructiva o cognoscitiva sobre el objeto acabado y, por otra, a la noción de desmaterialización de la obra; que desplaza el carácter aurático y objetual de la obra así como la sobredimensión de la firma de autor. Un aspecto que se observa con más énfasis en el trabajo propuesto por el colectivo *AND S.A.*, la producción de Jenny Jaramillo, Janneth Méndez y Juan Pablo Ordóñez.

La tercera dimensión tiene que ver con la transgresión del lugar convencional donde se sitúa en términos operativos tradicionalmente la obra, configurándola como medio, soporte, o ejercicio participativo al interior de un determinado contexto, no sólo por indagar en otras vías de conexión con el observador o el público —más allá de lo contemplativo— sino también pensando la obra de arte como un producto mediador, o desestabilizador a la vez que conector con los otros discursos, constructos, campos o disciplinas vigentes en el medio; expande además, su ejercicio hacia lo sociológico, lo urbano, o la antropología, como es el proyecto de residencia para artistas promovido por Larissa Marangoni, *Solo con Natura* (2007) y (2008); la propuesta *Sueño (de vuelta)* (2007) de La Limpia; *Sobremesa* (2001), *Traslado: La mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura Ecuatoriana* (2005) de AND SA., entre otros no analizados aquí, como las actividades promocionadas por el antropólogo Xavier Andrade a través de la Fundación *Full Dollar* o los experimentos de *Al Zur-ich* en Quito, mencionando algunos.

Junto a los artistas confluyentes en las facetas anteriores, también emergen propuestas varias que interrogan desde la especificidad pictórica pero con un discurso igualmente crítico. Entre estos, Pablo Cardoso, quien se involucra en las complejidades subsumidas en el concepto del arte, indaga en las ambigüedades de la representación y la figuración, con una pintura fundamentada en el traslape de la fotografía, interrogando tanto por la experiencia perceptiva del observador como por la función representativa de la pintura. O bien, la inaprensible obra de Roberto Noboa, quien nos introduce ambigua y críticamente tanto en la subjetividad existencial del individuo como en una explícita indeterminación en términos de estilo, técnica y factura, interpelando indirectamente sobre los «usos» y discursos relacionados con los productos artísticos y los estilos. Finalmente las irónicas elaboraciones de Marcelo Aguirre, quien más afianzado en la vertiente representativa de la pintura, explicita las incongruencias del sujeto tanto social como existencial, instrumentado por los condicionamientos y discursos del poder.

Por otra parte, aborda esta producción de forma algo más pormenorizada, en relación con algunas materias planteadas en el medio, vemos que uno de los errores comunes cuando se mira, se comenta, o se reflexiona sobre arte, y aún más en el caso del arte contemporáneo, es confundir el concepto de originalidad en cuanto a la función que cumple la obra, como obra —hecho o experiencia

artística— con la simple noción de novedad propuesta o formal, ya se trate de una pintura, un objeto, una instalación, o una acción de arte. Sin embargo, en estos artistas más que producir imágenes diferentes o un escenario novedoso, prevalece en términos de originalidad el deseo de generar herramientas y estrategias que señalicen y afiancen la autonomía de la mirada del sujeto en el propio contexto, se configuran desde esta perspectiva en una obra —sin intención de esbozar un clisé, ni de estereotipar— de carácter político.

De este modo, el aspecto político de estas propuestas, no se relaciona con contenidos sociales o reivindicadores de las injusticias humanas que el artista interpreta y exhibe, sino más bien con estrategias que otorgan al observador otra forma de acercamiento a una realidad o una temática específica, investiga en una noción de obra de carácter experimental que opera más como *objeto-documento* que como texto dado.

Para ejemplificar esta reflexión, podemos afirmar que *Grafías* (2007) de Juan Pablo Ordóñez es tan política como su acción performativa *Asepsia* (2006), a pesar de las diferencias que separan a ambas obras en tanto estructura, expresión y contenido. La primera seduce al observador por una estética apariencia que se manifiesta casual y cotidiana para finalmente, terminar interrogándolo por la ligereza, el vaciamiento o superficialidad no sólo de la mirada, sino también de una existencia condicionada por el incesante devenir de la rutina en la que nos sumerge la vida actual. *Asepsia*, por su parte, atrae al espectador por el extraño despliegue de una acción como es la de limpiar una superficie, cuya ejecución es fundamentada por el artista, explicándola a partir de ciertas circunstancias sociopolíticas de un determinado contexto. A través de la cuidadosa y reiterativa acción de limpieza, Ordóñez no sólo denota una intencionada reflexión en torno a la inutilidad de las acciones exterminadoras llevadas a cabo por el poder dictatorial en los sucesivos o simultáneos trances históricos, sino que además y sobre todo, a través del carácter digno y silencioso del gesto operativo, conduce al observador a una conexión íntima, lo interroga por las propias conductas asépticas de su vida, así como de la tensión depositada en el proceso de integrar o marginar determinadas acciones, cosas o personas. De esta manera, ambas obras, con recursos y estrategias formales totalmente diferentes invitan a una decodificación de la mirada en lo personal y en lo histórico, interrogando por la propia contingencia contextual.

Pero es necesario agregar que, lo que amplía la pertinencia y contemporaneidad de estas propuestas no concierne sólo a sus aspectos formales o interdisciplinarios, de los que finalmente queda sólo su registro; su valor también se vincula, con ese proceso expansivo hacia el terreno social y cultural del fenómeno estético, sin perder por ello su carácter como obra de arte. Un desplazamiento transversal hacia el entramado social que se expresa aún más drásticamente en propuestas como por ejemplo, *Sobremesa* (2001), y *Traslado: La mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura Ecuatoriana* (2005) del colectivo AND S.A., o *Sueño de vuelta* (2007) del colectivo *La Limpia*, o las performances de Jenny Jaramillo.

Considerando este fenómeno expansivo del arte, podemos postular una segunda sistematización del *corpus*, según la correlación que mantienen la orientación de estas propuestas con los ejes del poder, que concuerda además con la crítica surgida en las últimas décadas y que tiene que ver con el condicionamiento cultural devenido de la relación cada vez más subordinada del individuo hacia lo visualmente dado. Por lo tanto, es posible reagrupar la producción aquí revisada en dos grandes vertientes: por una parte, aquellas propuestas que actúan interpelando la jerarquía del poder en un sentido vertical, al señalar los problemas existenciales e identitarios, procedente de los constructos visuales e imaginarios de lo social, pero ahora —a diferencia del siglo anterior— asumidas a instancias de la injerencia del poder ejercido a través de los *massmedia*, las políticas de mercado internacional y la globalización, como son, el control del cuerpo y la imagen, las nociones de identidad vinculadas al género, o la reiterada noción del concepto del «otro»; observables por ejemplo en algunas pinturas de Marcelo Aguirre, la producción de Juana Córdova, algunas propuestas de Larissa Marangoni, así como la producción de Jenny Jaramillo.

En el segundo grupo, están aquellos proyectos o experimentos que actúan de manera transversal y se inmiscuyen directamente en la colectividad social, rompiendo drásticamente con las nociones de especificidad disciplinar, estructura estética o representación visual, como hemos visto en algunos trabajos del colectivo AND S.A., *La Limpia* o el taller-residencia *Solo con natura*. Estas propuestas tienden a expandir la noción de arte como medio de expresión modélico acotado a una interpretación estética y significativa, hacia una idea de arte como producto-imagen devenido de una relación social y cultural, donde la postulación de una actividad antes dada como «representación del mundo» se

sustituye ahora por el de «construcción visual de la experiencia social». Estas propuestas están menos preocupadas —como expone Mitchell— por el significado de las imágenes, que por su vida y sus amores, es decir, tiende a prevalecer más el producto o la experiencia derivada de sus eventuales relaciones y cruces con los sistemas del mundo exterior, que su especificidad significativa⁵⁵⁴. Intenta evidenciar las complejas conexiones e intereses de la imagen visual así como su dependencia de las ideologías y discursos imperantes.

La influencia y coacciones derivadas de la logística tecnológica que organiza la pluralidad de la información en función de la masificación cultural, es un tema que estos artistas abordan desde diversos ángulos, e intentan reflexionar sobre las construcciones de la visualidad, la imagen y los efectos palpables de esta realidad en los imaginarios del propio contexto. Apuntan no sólo a la vacuidad de esa mirada absorta y subordinada al incesante fluir de imágenes, sino también a la opresiva neurosis inherente a la estratégica trama reguladora que conduce el día a día. Algo a lo que Jaramillo nos acerca, con su barroca y lobotomizada maqueta urbana, realizada en el año 2007 y que una vez instalada destruye sin conmiseración ninguna, o su performance *Sin título* de ese mismo año.

Este proceso de apertura en tránsito que está aconteciendo en el arte ecuatoriano, ha sido en gran parte impulsado y potenciado por algunos actores involucrados en el campo artístico, que tienden a sobrepasar el simple *impass* entre la producción tradicional fomentada por el *establishment* y los nuevos medios expresivos, con estrategias concretas como la institución de formación profesional artística del *ITAE*; la galería *dpm* de Guayaquil, en tanto espacio expositivo que respalda no sólo a los artistas consagrados sino también a las nuevas proposiciones emergentes; los seminarios reflexivos convocados por la galería *Nuevas Expresiones* vinculada a la FLACSO en Quito; organizaciones como el colectivo *AND S.A.*, o la fundación *Full Dollar* que intervienen de manera activa y directa en el medio; la incipiente galería *Proceso* en Cuenca; e incluso la Biental Internacional de Pintura realizada en la misma ciudad —pese a todas sus problemáticas— en tanto espacio motivador y plataforma de visibilidad, provocadora de réplicas y reflexiones. Todos estos actores —junto a otros aquí no mencionados— plantean sus estrategias como una experimentación que

⁵⁵⁴ *Ibidem*, 2003, p. 26.

incursiona en nuevas dialécticas, con propuestas que indiferentes a las nociones paradigmáticas de desvelamiento y autenticidad, se proponen desde su ambigüedad hacer visible la confrontación con los discursos dominantes manteniendo una firme interrelación con el contexto.

Es necesario señalar la destacable función del ITAE, con un transgresor y renovado programa de estudios, que desborda el texto academicista de lo estético, lo conjuga con una reflexión sobre los conflictos de valores, significaciones y poderes intrínsecos a la trama social y al sistema cultural local, pero al mismo tiempo, totalmente conscientes de sus interacciones con el contexto internacional. La formación que este instituto entrega a sus alumnos, logra activar en ellos una diversidad de enlaces en el ámbito intelectual, coherentemente concretados y visibles, tanto en el tránsito de sus proyectos y experiencias como en el resultado final de sus propuestas.

Sin embargo, nos parece necesario insistir en la prioridad de no desatender las contradicciones y las debilidades intrínsecas tanto en lo que concierne a los *campos*, —a los que se refiere Bourdieu— conectados con la fase de producción de la obra, como aquellos que intervienen en su proceso de recepción.

Desde el aspecto de su producción, es necesario, entre otras cosas, superar, honestamente, el sentido de sobre interpretación que tiende a enfatizar la noción de mensaje o discurso intencionado y plenamente acabado de parte del artista, olvidando sus inherentes facetas vinculadas a lo circunstancial y a lo incierto, sea esta una pintura, una acción de arte o una intervención de carácter más social, lo que muchas veces colabora y enriquece válidamente no sólo la experiencia y el proceso, sino también hace más válida la experiencia y el producto final. Sin desatender, además, que una vez institucionalizadas las representaciones visuales de carácter artístico, sean plásticas, corporales o sociales, se transforman en cimientos culturales, cuyo interés o valor, permanecen según el alcance logrado en tanto experiencias conectadas a su realidad local.

Desde la dimensión receptiva, hay que tener claro y considerar que la organización y el ejercicio interpretativo con el que se aborda una obra, se fundamenta en una estructura —retórica, condicionada, y condicionante— de autoridad heredada histórica e institucionalmente, que es necesario desvelar tanto cuando se trabaja en función de lo local o como cuando existe el anhelo de

participar en las redes o circuitos internacionales. Además, aquello que emerge como auténtico u original en confrontación con el *establishment* local, puede no serlo desde una perspectiva internacional. El artista debe tener claro la focalización de su hacer, en tanto nivel discursivo así como de su estrato operativo, para orientar coherentemente los contenidos y la estructura de sus propuestas.

Con relación a lo anterior Jacques Rancière, por ejemplo, alerta sobre los discursos artísticos, en torno a esa retórica con la que se tiende a concatenar la intención del autor respecto a una obra, su aprehensión intelectual y sus posteriores interrelaciones o desplazamientos operativos, que pretenden denotar apodócticamente ciertas materias comunes, transformadas en fórmulas discursivas, como son por ejemplo algunos discursos sobre el ejercicio del poder, lo obsceno, lo identitario, o la marginalidad, entre otros⁵⁵⁵.

Respecto a lo mismo, y desde su perspectiva, expone Barthes la necesidad de desarticular el «habla mítica» de la que se vale la cultura imperante, se apodera de los significados de los grupos sociales y los devuelve al medio como significantes generales, divulgados, consumidos y reproducidos como mitos culturales, para lo cual es imperioso hurgar críticamente en las incongruencias que afloran entre las estrategias de la representación y la omnipotencia que la propugna y sostiene⁵⁵⁶. De forma similar, Ticio Escobar alerta sobre esta cultura del simulacro que tiende a desdibujar y diferenciar la transgresión y la divergencia⁵⁵⁷. Es necesario entonces, redibujar con cautela las formas de situar estos meta-discursos que surgen de esa retórica sobredeterminada en términos conceptuales, analizando cuidadosamente la complejidad de las ideologías y el pensamiento que se entreteje, en los diferentes postulados y conceptualizaciones, a través de los cuales emergen estas obras, si lo que se busca verdaderamente es ser coherentes y autónomos en términos de crítica, a la vez que revulsivos y estimulantes al interior de la práctica ecuatoriana.

⁵⁵⁵ Rancière, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*, (trad.: Antonio Fernández Lara) Consorcio Salamanca, Salamanca, 2002.

⁵⁵⁶ Barthes, Roland: *Mitologías, siglo XXI*, Madrid, 1999.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, 2002, p. 112.

En pertinencia con esto, en lo concerniente al arte público; vemos que la zona pública así como la noción de «lo público», ha sido en las últimas cinco décadas no sólo uno de los medios, sino también, una de las conceptualizaciones preferidas por las nuevas expresiones de arte crítico, tanto en Ecuador como en el continente americano en general. Dada sus características como lugar de pluralidad, de libre acceso al transeúnte o al público masivo; las obras, instalaciones o acciones, generalmente efímeras, llevadas a cabo en estos espacios adquieren por antonomasia un sentido de autarquía y libertad democrática. Lo que tiende a situarlas directamente en confrontación con los recintos cerrados o privados, como son las salas expositivas de galerías y museos, catalogados a su vez de elitistas por sus condicionamientos procedentes de la institución o del mercado. Sin embargo, a pesar de que hay una gran parte de realidad en esta noción anárquica, democrática y emancipadora de la obra pública, es fundamental no confundir el valor añadido que le otorga a estas obras, el propio concepto paradigmático intrínseco al espacio exterior, con la concreta y real estrategia de dicha propuesta, como manifestación de interrelación y experiencia con el público.

Sin duda, el fundamento del arte público y en torno a la cual debe operar su estrategia, es en la validación de este espacio exterior como lugar generador de incertidumbres y respuestas, como zona de casualidades, conflictos y negociaciones, intentando comprometer la mirada introspectiva, no sólo de un público generalmente invitado, sino también del indiferente y alienado transeúnte. Algo coherentemente logrado en obras como *Traslado: La mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura*, donde el colectivo ADN S.A. pone en evidencia por la propia actitud del público participante, la ausencia de cuestionamiento en torno a estos constructos culturalmente simbólicos, asumido y consumido por los habitantes de un país.

Por último, respondiendo a nuestra propia sistematización del *corpus* y, obligados a ser coherentes con las obras aquí analizadas, se observa en lo referente a Cuenca que la reflexión crítica de estos artistas tiende a establecerse mediante una íntima relación con la naturaleza y lo orgánico. Sus formulaciones cuidan el aspecto estético del producto y su discurso se manifiesta entreveradamente a través de una lograda ambigüedad, que más que interpelar o exhortar, interroga por las incongruencias vinculadas con la mirada actual de sujeto y su devenir.

Por su parte, los artistas de Guayaquil se centran directamente en las cuestiones políticas y sociales interrelacionadas con el poder, indagan en la *deconstrucción* de la memoria histórica pero con un mensaje que señala directamente las problemáticas vigentes de la cotidianidad contextual, lo urbano y el imaginario visual en el que el sujeto local se desenvuelve. La retórica basada en estrategias citacionales –destacando tropos como la ironía, la cita, la apropiación y la alegoría– se configura en un componente clave de formulaciones que buscan directamente inquietar y desestabilizar al observador.

En las propuestas de Quito es el cuerpo el que se sitúa como imaginario de territorializaciones geopolíticas sociales y existenciales. Su discurso franco y sin decoro se sustenta en una poética afianzada en lo concreto y en lo real, tras un deseo de evidenciar las demarcaciones cotidianas del sujeto y su subordinación a los constructos simbólicos devenidos de la trama histórica del poder.

De una u otra forma, la mayoría de estos artistas a la vez que indagan en las posibilidades de expansión de los parámetros convencionales del arte en términos de definición y concepto, rastrean las posibilidades de su función como ejercicio configurador de una experiencia de carácter cada vez más operativo que contemplativo; en sus propuestas no hay categorizaciones ni respuesta, intentan simplemente comprometer la mirada del observador hacia una identificación empática y a la vez ambivalente, para lograr que este se interrogue por la vacuidad de sus obsesiones, por un suspenso significativo o bien, por las incongruencias del día a día. De este modo, conducen al observador hacia una autorevisión de la injerencia de su propio rol como sujeto social, al interior del afianzado mundo de visualidad cultural en el que se desenvuelve.

Finalmente, hemos de añadir que pese a las numerosas dificultades de carácter socio-económico y político a las que han de enfrentarse estos creadores, su trabajo, desarrollado en intrínseca conexión con el tejido sociocultural define a las tres principales regiones del país, que deriva en un fecundo laboratorio observado cada vez, con más atención por la crítica latinoamericana.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor: *Teoría Estética*, Taurus S.A., Madrid, 1986.

ALBEDA, José y SABORIT, José: *La construcción de la Naturaleza*, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles arts, Valencia, 1997.

ALIAGA, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*, Nerea, Madrid, 2004.

- *Bajo vientre: representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Generalitat, Valencia, 1997.

- (ed.): *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universitat de Valencia, Valencia, 2001.

ALIAGA, Juan Vicente y G.CORTÉS, José Miguel: *Crédito y Descredito del Arte Conceptual*, Departamento de escultura, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1990.

ÁLVAREZ, Lluís X.: *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*, Anthropos, Barcelona, 1986.

ANDRADE FAINI, César: *Miseria social*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Guayaquil, 1980.

ARNHEIM, Rudolph: *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1984.

AUGÉ, Marc: *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Gedisa, Barcelona, 1998.

- *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

AYALA MORA, Enrique: *Nueva Historia de Ecuador*, vol. 10, Corporación Editora Nacional, Quito, 1990. *Resumen de Historia de Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 1999.

BARAÑANO, Kosme De: *Chillida-Heidegger-Husserl. El Concepto del espacio en la Filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1992.

BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*, Seix Barral, Barcelona, 2007.

- *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*, Paidós, Barcelona, 1986.

- *Mitologías*, (4ª ed., trad. de Héctor Schmuder), Siglo XXI, Madrid, 2005.

BASTOS KERN, María Lucía: *Artes Plásticas en América Latina Contemporánea*, Edición de la Universidad de Porto Alegre, Porto Alegre, 1994.

BAUDRILLARD, Jean: *El complot del Arte: ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

- *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila, Caracas, 1980.

BAXANDALL, Michael: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Hermann Blume, Madrid, 1989.

BAYÓN, Damián (coord.): *América Latina en sus artes*, Siglo XXI S.A., México, 1974.

- (coord.): *Arte Moderno en América Latina*, Taurus S.A., Madrid, 1985.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos*, (2ª ed., prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre), Taurus, Madrid, 1990.

BENTHAM, Jeremy : *El Panóptico*, (2ª ed., trad. María Jesús Miranda), La Piqueta, Madrid, 1989.

BLANCO, Paloma y CARRILLO, Jesús (ed): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

BOOTH C., Wayne: *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986.

BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, (trad. de Mª del Carmen Ruíz de Elvira), Taurus, Madrid, 1998.

- (director): *La miseria del mundo*, Tres Cantos, Madrid : Akal , 1999.

- *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, (colaboradores, Robert Castel, Dominique Schnapper, Luc Boltanski, Gérard Lagneau, Jean-Claude Chamboredon; prólogo, Antoni Estradé), Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

BOURGEOIS, Louise: *Destrucción del padre - reconstrucción del padre: escritos y Entrevistas 1923-1997*, Síntesis, Madrid, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas: *Estética Relacional*, trad. Cecilia Beceiro y Sergio Delgado, Adriana Hidalgo Editorial, Buenos Aires, 2006. -

Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo, Adriana Hidalgo Editorial, Buenos Aires, 2004.

BREA, José Luis: *El Tercer Umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, CendeaC, Murcia, 2004.

- (ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.

- *La Era Postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Consorcio Salamanca 2002, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2001.

- *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 1999.

BRYSON, Norman: *Visión y Pintura: La lógica de la mirada*, Alianza, Madrid, 1991.

CALLE, Román De La: *En torno al lecho artístico. Ensayos de Teoría del Arte*, Fernando Torres, Valencia, 1981. -*Estética & crítica y otros ensayos*, Edivart, Valencia, 1983

GARCÍA CANCLINI, Néstor: *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

- *Lectores, espectadores e internautas*, Gedisa, Barcelona, 2007.

CARRÉRE, Alberto y SABORIT, José: *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.

CAZALLA PIÑERO, Juana María: Tesis doctoral, *Arte cubano de fin de siglo*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1995.

CHADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.

COPPENS, Carolina: *Las ruinas circulares y la poética del margen: un ensayo sobre identidad, globalización y arte*, Instituto Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia, Valencia, 2002.

DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

- *¿Que es una obra maestra?*, Crítica, Barcelona, 2002.

DELEUZE, Guilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.

DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix: *Las mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, (4ªed, trad. de José Vázquez Pérez), Pre-textos, Valencia, 2000.

DERRIDA, Jaques: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, (Introd. Patricio Peñalver), Paidós, Barcelona, 1999.

- *La Diseminación*, (7ed.), Fundamentos, Madrid, 1997.

- *La escritura y la diferencia*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

- *Teoría literaria y desconstrucción*, Arco Libros, Madrid, 1990.

DÍEZ, Jorge A.: *La Pintura moderna en el Ecuador*, Talleres gráficos de Educación, Quito, 1935.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, (2ª ed. De Bolsillo), Lumen, Barcelona, 2007.

- *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972.

- *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 1981.

- *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1995.

ESCOBAR, Ticio: *El arte en los tiempos globales*, Don Bosco / Nandutí Vive, Asunción, Paraguay, 1997.

FEHER, Michel con NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia: *fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, vol. I, II, III, (trad. José Casas, José Luis Checa, Carlos Laguna, Ignacio Méndez, Agustín Temes, Juan Vivanco), Taurus, Madrid, 1991.

FOSTER, Hal: *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

FOUCAULT, Michel: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, (2ª ed.), Anagrama, Barcelona, 1989.

- *Historia de la Locura*, Vol. II, (2ª ed.), Fondo Cultura Económica, México, 1967.

- *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 1999.

FRIED SCHNITMAN, Dora: *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Paidós, Barcelona, 1996.

GIUNTA, Andrea: *Poscrisis, arte argentino después de 2001*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.

-*Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*, Paidós, Barcelona, 2001.

GOMBRICH, Ernst H.: *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, versión española de López Lago, Alfonso y Gómez Díaz, Remigio, Alianza, Madrid, 1987.

-*Tras la historia de la cultura*, Ariel, Barcelona, 1977.

GOODMAN, Nelson: *De la mente y otras memorias*, Visor, Madrid, 1995.

- *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

- *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990.

GRUPO μ : *Retórica general*, Paidós, Barcelona, 1987.

-*Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1993.

GRUZINSKI, Serge: *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, 2000.

GUATTARI, Félix: *Caosmosis*, (trad. Irene Agoff), Manantial, Buenos Aires,

- *Las tres ecologías*, (2ªed), Pre-Textos, Valencia, 1996.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (director): *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras Historias de la Historia*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2005.

HALLO, Wilson: *Imágenes del Ecuador en el siglo XIX*, Ediciones del Sol/Espasa-Calpe S.A., Quito, 1981.

HEINICH, Nathalie: *La sociología del Arte*, trad. Paula Mahler, Nueva Visión, (1ª ed.), Buenos Aires, 2002.

HEIDEGGER, Martin: *Identidad y diferencia*, (ed. bilingüe de Arturo Leyte, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Anthropos, Barcelona, 1990.

- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.): *Arte, Cuerpo, Tecnología*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2003.
- HJELMSLEV, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1974.
- JAKOBSON, Roman: *Lingüística y poética*, Cátedra, Madrid, 1981.
- JAMESON, Frédéric: *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996.
- *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.
- JANKELEVITCH, Vladimir: *La ironía*, Taurus, Madrid, 1982.
- JIMÉNEZ, José y CASTRO, Fernando (coord.): *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Tecnos S.A., Madrid, 1997.
- KINGMAN, Eduardo: *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940: Higienismo, ornato y policía*, FLACSO, Quito, 2006.
- KRAUSS, Rosalind E.: *El inconsciente óptico*, (trad. de Esteban, J. Miguel), Tecnos, Madrid, 1997.
- *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- LADDAGA, Reinaldo: *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.
- LEÓN, Pedro: *Ideas acerca de la pintura moderna*, publicaciones del Museo Único y Archivo Nacional de Historia, Quito, 1938.
- LEÓN, Rebeca (comp.): *Arte en América Latina y Cultura Global*, Dolmen, Santiago de Chile, 2002.
- LEVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1992.
- *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- *Mito y significado*, Alianza, Madrid, 1987.
- LEWANDOWSKY, Theodor: *Diccionario de Lingüística*, Cátedra, Madrid, 1992.

- LIPOVETSKY, Guilles: *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- LOTMAN, Jurij y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.
- LUCIE-SMITH, Edward: *Arte Latinoamericano del siglo XX*, (2ª ed.), Destino, Barcelona, 1994.
- LYOTARD, Jean-François: *Discurso, figura*, (prólogo de Jiménez Losantos), Federico, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, (trad.de Antolín Rato, Mariano), Cátedra, Madrid, 1984.
- MADERUELO, Javier (dir.): *Paisaje y pensamiento*, Abada, Fundación Beulas CDAN, Madrid, 2006.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, (2ª, 6ª-8ª ed.), Akal, Madrid, 1986-2001.
- (Comp.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2005.
- MARTIN, PRADA, Juan: *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Fundamentos, 2001.
- MARTÍNEZ, Agustín: *Problemas de la Investigación en arte y literatura en América Latina*, Revista *Arte y Cultura*, nº 1, Año 1, Sao Paulo, 1990.
- MAYA PERALTA, Rómulo (comp.): *30+2 artistas en el siglo 21*, TRAMA, Quito, 2006.
- MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003.
- *André Masson: Mitologías, Metáforas del Movimiento Moderno*, Madrid, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo: *La nueva visión y reseña de un artista*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1963.
- MORAIS, Frederico: *Las artes plásticas en América Latina: del trance a lo transitorio*, Casa de las Américas, La Habana, 1990.

- MORAZA, Juan Luis: *Ornamento y Ley: Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*, Cendeac, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, 2007.
- *Seis sexos de la diferencia. Estructura y Límites, Realidad y Demonismo*, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia, 1990.
- MORÉ, Humberto: *Actualidad pictórica ecuatoriana*, Editorial Forma, Guayaquil, 1970.
- MOSQUERA, Gerardo (coord.): *Adiós Identidad, Arte y cultura desde América Latina. I y II Foros Latinoamericanos*, (MEIAC), 2001.
- MOURE, Gloria: *Marcel Duchamp*, Polígrafa, Barcelona, 1988.
- NAVARRO, José Gabriel: *Artes plásticas ecuatorianas*, (2ª ed.), s.p.i., Quito, 1985.
- *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Dinedicciones, Quito, 1991.
- OCTAVIO, Paz: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma/ Era, Madrid, 1989.
- *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- ONTANEDA, Santiago y FRESCO, Antonio: *Riobamba: arqueología de la sierra central del Ecuador*, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, 2002.
- ORTIZ CRESPO, Alfonso: *Hacia el conocimiento histórico de la formación de las ciudades en el Ecuador*, Fonapre, Quito, 1986.
- *Guía arquitectónica de Quito*, Junta de Andalucía, Quito-Sevilla, 2001.
- PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismo (s) Poéticos/ Políticos/ Periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980"*, Akal, Madrid, 2007.
- PEIRCE, Charles S.: *El hombre en signo: (el pragmatismo de Peirce)*, Crítica, Barcelona, 1988.
- PÉREZ RODRIGO, David (coord.): *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.
- *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad Zaj*, Tesis Universidad Politécnica, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1992.
- *La mirada contra la historia*, Cimal, Valencia, 1995.

PORRAS PAREDES, María Elena: *La Gobernación y el Obispado de Mainas, siglos XVII y XVIII*, Abya Yala/Tehis, Quito, 1987.

RUIDO, María (ed.): *Plan Rosebud: Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*, Xuntade Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2008.

QUINTERO, Rafael y SILVA, Erika: *Ecuador, una nación en ciernes*, FLACSO/Abya-Yala, Quito, 1991.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Corpus Solus. Para un mapa del Cuerpo en el Arte Contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.

RANCIÈRE, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*. Consorcio Salamanca, Salamanca, 2002.

RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán: *Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1992.

SALABERT, Pere: *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Laertes S.A., Barcelona, 2003.

SAPIR, Edwards: *El lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

SANTAMARÍA BLASCO, María Lourdes: *Figuras del exceso y políticas del cuerpo: riesgos, prejuicios y represión de la visibilidad de los placeres: representación de sexualidades extremas en el arte y la cultura del siglo XX*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008.

SARLO, Beatriz: *Una Modernidad periférica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

SEBASTIÁN, Santiago: *El barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.

SENTAMANS GÓMEZ, Tatiana: *Amazonas mecánicas: representación y discursos de género: engranajes visuales y culturales entre la imagen de la mujer deportista española en la fotografía documental y otras disciplinas artísticas de la vanguardia europea (1923-1936)*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008.

SILBERMAN, Alphonse y otros autores: *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

SIMMEL, Georg: *Cultura femenina y otros ensayos*, trad. de Dieterich, Genoveva, Alba, Barcelona, 1999.

SILVA, Armando: *Imaginario urbano en América Latina: urbanismos ciudadanos*, Fundación Tapies, Barcelona, 2007.

SULLIVAN, Edward J.: *Arte latinoamericano del siglo XX*, Nerea, Madrid, 1996.

TEJO VELOSO, Carlo: *El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio*, Cátedra de cultura cubana de Alejo Carpentier, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2009.

TOBAR DONOSO, Julio: *García Moreno y la Instrucción Pública*, Imprenta de la Universidad Central, Quito, 1923.

TORRENT, Rosalía: *España en la Bienal de Venecia 1895-1997*, Colección Universitaria, Diputación de Castellón, Castellón, 1997.

TRABA, Marta: *Arte de América Latina, 1900-1980*, Banco Internacional de Desarrollo, Washington, 1994.

TZARA, Tristán: *Siete manifiestos Dada, algunos dibujos de Picabia*, (5ª ed., trad. de Huberto Haltter), Tusquets, Barcelona, 1987.

VIRILIO, Paul: *El cibermundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 2005.
- *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

VARGAS, José María, O.P.: *Arte religioso ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1965.

- *Manuel Samaniego y su tratado de pintura*, Editorial Santo Domingo, Quito, 1981.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la Imagen*, Cátedra, Madrid, 1992.

ZURITA, Raúl: *Desacato. El final del camino*, Francisco Zegers, Santiago de Chile, 1986.

V.V.A.A.: *Arte cuencano del siglo XX*. Edición Banco Central de Ecuador, Cuenca, 1998.

V.V.A.A.: *II Diálogos Iberoamericanos. Simposio Internacional: "La identidad Iberoamericana: modernidad y Posmodernidad"*, Dirección General de Promoción cultural y Patrimonio Artístico, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2000.

V.V.A.A.: *III Diálogos Iberoamericanos. Simposio Internacional: "Continente de crisis y Promesas. Puzzle no resuelto"*, Subsecretaría de Promoción Cultural, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2001.

V.V.A.A.: *IV Diálogos Iberoamericanos. Simposio Internacional: "Post issues de las estrategias de la creación contemporánea"*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Conselleria de la Cultura y Educació i Esport, Subsecretaría de Promoción Cultural, Valencia, 2003.

V.V.A.A.: *VI Diálogo Iberoamericanos, Simposio Internacional: "Problema y posibilidades en el Arte Contemporáneo"*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2006.

V.V.A.A.: *Documentarte 3*, Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2005.

V.V.A.A.: *I y II Foros Latinoamericanos: Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Junta de Extremadura, 2001.

V.V.A.A.: *Políticas de las Diferencias, Arte Iberoamericano fin de siglo*, CIMAL, Generalitat Valenciana, Conselleria de la Cultura Educació i Esport, Valencia, 2001.

ARTÍCULOS

ÁLVAREZ, Lupe: “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano”, en V.V.A.A., *Políticas de las Diferencias, Arte Iberoamericano fin de siglo*, CIMAL, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001. -

“Impresiones de un trayecto”, en V.V.A.A., Catálogo *Pablo Cardoso, dpm* Arte contemporáneo, Cuenca, 2004. -

“Ni local, ni global. Hacer arte más allá de la periferia”, en V.V.A.A., *IV Diálogos Iberoamericanos. Simposio Internacional: “Post issues de las estrategias de la creación contemporánea”*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Conselleria de la Cultura i Educació, Subsecretaría de Promoción Cultural, Valencia, 2003.

ÁLVAREZ, Lupe e HIDALGO, Ángel Emilio: “El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)”, en V.V.A.A., Catálogo, *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2007.

AMPUERO, Matilde: “La Artefactoría”, en V.V.A.A., Catálogo, *Galería Madeleine Hollaender, 25 años*, Edición Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, 2002.

ARAGONÉS ESTRELLA, Esperanza: “La muerte en el Infierno: a propósito del Hombre - Árbol del *Jardín de las Delicias* del Bosco”, en *De Arte*, nº 6, Publicaciones Universidad de Navarra, 2007.

BAROU, Jean-Pierre: “El ojo del poder”, entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremy, *El Panóptico*, (2ª ed., trad. María Jesús Miranda), La Piqueta, Madrid, 1989.

BESSE, Jean-Marc: “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Abada, Fundación Beulas CDAN, Madrid, 2006.

BLAS ORTEGA, Mariano De: “La arquitectura simbólica de la reclusión del hogar mental como un proyecto del nuevo paisaje de tema para el arte”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 10, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1998.

BOURDIEU, Pierre: “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en Silberman, A. y otros autores, *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

CARDENAS REYES, María Cristina: “Olmedo y las ideologías latinoamericanas del siglo XX”, en *Revista del Archivo Histórico de Guayas*, nº 1, I Semestre, 2006.

CARTEGANA, María Fernanda: “La Galería Madeleine Hollaender. 25 años apostando por el arte contemporáneo en Ecuador, entre muchas otras cosas”, en V.V.A.A., Catálogo, *Galería Madeleine Hollaender, 25 años*, Ed. Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, 2002.

CASTRO Y VELAZQUEZ, Juan: “El aporte de los extranjeros al arte en Guayaquil”, en *Boletín de la Academia Nacional de Historia. Capítulo Guayaquil*, vol. LXXXII, nº 174, Quito, 2004.

CORONEL, Valeria: “Arte y cuestionamiento social”, en V.V.A.A., Catálogo, *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2007.

DUEÑAS-ANHALZER, Carmen: “Encuentro y desencuentro con la cultura Norteamericana en la costa ecuatoriana (1830-1940)”, en *Revista del Archivo Histórico de Guayas*, nº 34, II Semestre 2007 – I Semestre 2008.

ESCOBAR, Ticio: “Los parpadeos del aura. Consideraciones sobre ciertos apuros de la crítica actual”, en León, Rebeca: *Arte en América Latina y Cultura Global*, Dolmen, Santiago de Chile, 2002.

FERRARO, Emilia: “El dólar vale más. Una reflexión sobre dinero, Estado e identidad”, en *Revista ICONOS* No. 19, Flacso-Ecuador, Quito, 2004.

FUENMAYOR, Víctor: “Investigar la sombra para pasarla en claro”, en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, nº 50, junio 2005.

GÓMEZ SAL, Antonio: “La naturaleza en el paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Abada, Fundación Beulas CDAN, Madrid, 2006.

GUATTARI, Félix: “La heterogénesis maquinaica”, en *Caosmosis*, (trad. Irene Agoff), Manantial, Buenos Aires, 1996.

HAUG, Frigga: “Memoria colectiva, Memory Work y la separación de la razón y la emoción”, en en Ruido, María (ed.): Plan Rosebud: *Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*, Xuntade Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Gallego de Arte Contemporaneo, Santiago de Compostela, 2008.

HEIDEGGER, Martín: “Construir, Habitar, Pensar”, en Barañano, Kosme De, *Chillida-Heidegger-Husserl. El Concepto del espacio en la Filosofía y la plástica del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1992.

KENEDY TROYA, Alexandra: “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile, siglos XVIII y XIX”, en *Historia*, nº 31, Santiago de Chile, 1998. -

“Del taller a la academia: educación artística en el siglo XIX en Ecuador”, en *Revista Procesos*, nº 2, Quito, 1992. -

“Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX”, en Colón González, Francisco (ed.), *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, (t. II), Iberoamericana/Ed. Vervuert, Madrid/Francfort, 2005.

KENEDY TROYA, Alexandra y FERNÁNDEZ SALVADOR, Carmen: “El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador”, en V.V.A.A., *Catálogo, Ecuador. Tradición y Modernidad*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2007.

KINGMAN, Eduardo: “Informe sobre las artes plásticas ecuatoriana: 1944-1951”, en *Revista de la Casa de la Cultura ecuatoriana*, vol. 4, nº 11, Quito, 1951.

KRONFLE, Rodolfo: “VII Bienal de Cuenca: Diario de un Jurado nativo, las trampas de inédito”, en *Revista Documentarte*, III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2005. -

“Los primeros (casi) diez años”, en *Catálogo, Las manos en la mesa*, Fundación El Comercio, Quito, 2006. -

“Marangoni-Sigüenza: El mal de las flores”, en Maya Peralta, Rómulo (comp.), *30+2 artistas en el siglo 21*, TRAMA, Quito, 2006.

-“Reflexión y resistencia: dialogo del arte con la regeneración urbana de Guayaquil”, en V.V.A.A.: *Revista de Ciencias Sociales ICONOS* nº 27, Quito, 2007.
-“Tierra Liminar”, en V.V.A.A., Catálogo, *Pablo Cardoso, dpm arte Contemporáneo*, Cuenca, 2004.

MARCHÁN FIZ, Simón: “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Abada, Fundación Beulas CDAN, Madrid, 2006.

MARTÍN, Jay: “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, en *Estudios Visuales nº1, Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Asociación Acción Paralela, noviembre, 2003.

MARTINEZ DE PIZON, Eduardo: “Los componentes geográficos del paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Abada, Fundación Beulas CDAN, Madrid, 2006.

MILANI, Raffaele: “Estética del paisaje: Formas, cánones, intencionalidad”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Abada, Fundación Beulas CDAN, Madrid, 2006.

MÍNGUEZ, Víctor y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Ecuador. Iconografía artística y expresión cultural”, en V.V.A.A., Catálogo *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2007.

MITCHELL, W.J. Thomas: “No existen medios visuales”, en BREA, José Luis, (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.

-
“Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual”, en *Estudios Visuales nº1, Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Asociación Acción Paralela, noviembre 2003.

MOLINUEVO, José Luis: “Entre la tecnoilustración y el tecnoromanticismo”, en Hernández Sánchez, Domingo (ed.), *Arte, Cuerpo, Tecnología*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2003.

MONTEJO, Adolfo: “La máquina mimética”, en *Revista Lápiz*, nº 230, febrero-marzo, 2007.

MOREANO, Alexis: "Artes No Decorativas S.A. presenta Sobremesa", en Catálogo, *Sobremesa*, Artes No Decorativas S.A., Quito, 2002.

MOSQUERA, Gerardo: "Del arte latinoamericano al arte desde América Latina", en Revista *ArtNexus*, nº 48, 2002.

"Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural", en Jiménez, José y Castro Flores, Fernando (coord.), *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Tecnos, Generalitat Valenciana, Madrid, Valencia, 1999.

NÚÑEZ JIMÉNEZ, Mariana: "Feminidad y mascarada", en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº8, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1995.

ORTEGA CANTERO, Nicolás: "Entre la explicación y la comprensión: El concepto del paisaje en la geografía moderna", en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Abada, Fundación Beulas CDAN, Madrid, 2006.

OLVEIRA, Manuel: "Relatos intermedios", en Ruido, María (ed.), *Plan Rosebud: Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*, Xuntade Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Gallego de Arte Contemporaneo, Santiago de Compostela, 2008.

PAREDES RAMÍREZ, Willington: "Historia, sociedad y etnicidad en los treinta: Una Lectura historiográfica de El montubio ecuatoriano de José de la Cuadra", en *Revista del Archivo Histórico de Guajas, Nº 1, I Semestre, 2006*.

PÉREZ RODRIGO, David: "Pluralismo e Identidad: El Arte y sus fronteras", en Jiménez, José y Castro Flores, Fernando (coord.), *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Tecnos, Generalitat Valenciana, Madrid, Valencia, 1999.

PÉREZ, Trinidad: "Artes plásticas del siglo XIX al XXI", en *Enciclopedia Ecuador a su alcance*, Espasa, Editorial Planeta Colombiana, Bogotá, 2004.

- "La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)", en Alexandra Kennedy Troya (ed.), *Artes «académicas» y populares del Ecuador. Primer simposio de Historia del Arte*, Aby-Yala/Fundación Paul Rivet, Cuenca, 1995.

- "Los volcanes", en V.V.A.A., Catálogo, *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2007.

-“Tipos y costumbres”, en V.V.A.A., Catálogo, *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2007.

RAMÍREZ, Mari Carmen: “Contexturas: Lo global a partir de lo local”, en Jiménez, José y Castro Flores, Fernando (coord.), *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Tecnos, Generalitat Valenciana, Madrid, Valencia, 1999.

RUIDO, María: “Notas sobre Plan Rosebud”, en Ruido, María (ed.), *Plan Rosebud: Sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*, Xuntade Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2008.

RODRÍGUEZ, Víctor Manuel: “De Sobremesa”, en Catálogo, *Sobremesa*, Artes No Decorativas S.A., Quito, 2002.

ROMERO RODRÍGUEZ, Julio: “Oposiciones; contrastes y paradojas”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, n°2, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1989.

RICHARD, Nelly: “La globalización académica de los estudios culturales y su recepción Latinoamericana”, en León, Rebeca: *Arte en América Latina y Cultura Global*, Dolmen, Santiago de Chile, 2002.

SABIO BAQUERO, Begoña: “El espejo”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, n°8, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1996.

SALDAÑA ALFONSO, Diana: “Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 2002.

SANTAMARÍA BLASCO, María Lourdes: “Historia de O (ppenheim)”, en Aliaga, Juan Vicente (ed.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universitat de Valencia, Valencia, 2001.

SILVA, Erika: “El terrigenismo: opción y militancia en la cultura ecuatoriana”, en Revista *Cultura*, n° 9, Banco Central del Ecuador, Quito, 1981.

STAROBINSKY, Jean: “Historia natural y literaria de las sensaciones corporales”, en Feher, Michel con Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia, *fragmentos para una Historia*

del cuerpo humano, vol. I, II, III, (trad. José Casas, José Luis Checa, Carlos Laguna, Ignacio Méndez, Agustín Temes, Juan Vivanco), Taurus, Madrid, 1991.

TINAJERO, Fernando: "De la violencia al desencanto: cultura, arte e ideología, 1960-1979", en Enrique Ayala Mora (ed.), *Nueva historia del Ecuador*, vol. 11, Corporación Editora Nacional, Quito, 1991. -

"Una cultura de la violencia: cultura, arte e ideología (1925-1960)", en Enrique Ayala Mora (ed.), *Nueva historia del Ecuador*, Grijalbo-Corporación Editora Nacional, Quito, 1988.

VORBECK DE LA TORRE, Mónica: "Ciudad moderna y cultura urbana", en V.V.A.A., Catálogo, *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2007. -

"La esencia del cambio en la pintura de Aguirre", en V.V.A.A., Catálogo, *Marcelo Aguirre*, Centro Cultural Metropolitano de Quito, Quito, 2003.

ZAMORA A., Fernando: "Cuerpo y conciencia en el arte", en V.V.A.A., Catálogo, *VIII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca*, Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2004.

ZAPATA, Cristóbal: "Conjuros y conjuras", en Catálogo, *Las manos en la masa*, Fundación El Comercio, Quito, 2006. -

"La Edad del Cuerpo. Apuntes sobre la postvanguardia cuencana", en V.V.A.A., *Arte cuencano del siglo XX*, Edición Banco Central de Ecuador, Cuenca, 1998. -

"Relaciones de viaje", en V.V.A.A., Catálogo, *Pablo Cardoso*, *dpm Arte Contemporáneo*, Cuenca, 2004. -

"Travesías", en Catálogo, *Pablo Cardoso*, Pablo Cardoso, Cuenca, 2006.

CATÁLOGOS

ÁLVAREZ, Lupe: *Organigrama*, Museo de la Ciudad, Quito, 2001.

- *Poéticas de borde*, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 2004.

BONET, Juan Manuel: *Mauricio Bueno*, Centro para Estudios Visuales Avanzados, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, [s.a.].

CARTAGENA, María Fernanda: *Traslado: La Mitad del Mundo Ilega a la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Casa de la Cultura, Quito, 2005.

ESPINAL, Mónica: Catálogo *Tábara, Maestro del Modernismo Ecuatoriano*, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Banco Central del Ecuador, Guayaquil, 2000.

KRONFLE, Rodolfo: *Manuela Ribadeneira. De jardines y líneas imaginarias*, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, 2005.

- *Roberto Noboa*, dpm, Arte Contemporáneo, Guayaquil, 2004.

- *Salón de Julio 2005*, Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil, 2005.

UNDA, Ulises: *Arte Contemporáneo en Ecuador*, Museo Camilo Egas, del 17 de mayo al 17 de junio, 2007, Banco Central del Ecuador, Quito, 2007.

ZAPATA, Cristóbal: Catálogo Janneth Méndez, Escultura orgánica, Galería Proceso, Casa de la Cultura, Núcleo de Azuay, Cuenca, 2007.

V.V.A.A.: *VII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador, Noviembre 2001-enero 2002. Globalización, Nomadismo, Identidades*, Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2002.

V.V.A.A.: *VIII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca. Iconofilia Abril-Junio 2004*, Centro de Documentación Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2004.

V.V.A.A.: *El Indigenismo en Diálogo. Canarias-América (1920-1950)*, Editorial Corporación Atlanta de Arte Moderno, Canarias, 2001.

V.V.A.A.: *El objeto escultórico en el Ecuador*, curada por Kronfle, Rodolfo y Castro, Juan Museo Municipal de Guayaquil/Fundación Artes Espacio, Guayaquil, 1998.

V.V.A.A.: *Expresiones Arte Latinoamericano-1995*, David Pérez-Mac Collum, Guayaquil, 1995.

V.V.A.A.: *Galería Madeleine Hollaender, 25 años*, Edición Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, 2002.

V.V.A.A.: *Marcelo Aguirre. Caldo de Cultivo*, Centro Cultural metropolitano de Quito/Fonsal, Quito, 2003.

V.V.A.A.: *Pablo Cardoso, dpm Arte Contemporáneo*, Cuenca, 2004.
- *Pablo Cardoso*, Pablo Cardoso, Cuenca, 2006.

V.V.A.A.: *Primera Bienal de Quito*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1968.

V.V.A.A.: *Primer Salón Nacional de Arte de Vanguardia*, Biblioteca Municipal de Guayaquil-Patronato Municipal de Bellas Artes, Guayaquil, 1969.

V.V.A.A.: *Salón de Julio 2003*, Municipalidad de Guayaquil, Guayaquil, 2006.
- *Salón de Julio 2004*, Municipalidad de Guayaquil, Guayaquil, 2006.
- *Salón de Julio 2006*, Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil, 2006.

V.V.A.A.: *Sobremesa*, Artes No Decorativas S.A., Quito, 2002.

V.V.A.A.: *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*, Museo Antropológico y de Arte

Contemporáneo/Banco Central de Ecuador, Guayaquil, 2004.

V.V.A.A.: *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias 1910-1960*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.

REVISTAS

- V.V.A.A.: *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, Diciembre, 2000.
- V.V.A.A.: *Boletín de la Academia Nacional de Historia. Capítulo Guayaquil*, vol. IXXXII, nº 174, Quito, 2004.
- V.V.A.A.: *Cuadernos de Cultura Popular*, nº 16, CIDAP, Cuenca, 1990.
- V.V.A.A.: *Cultura*, nº 9, Banco Central del Ecuador, Quito, 1981.
- V.V.A.A.: *Estudios Visuales 1. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Asociación Acción Paralela, noviembre 2003.
- V.V.A.A.: *Revista Exit* nº7, septiembre 2002.
- V.V.A.A.: *Revista Lápiz*, nº 230, febrero-marzo, 2007.
- V.V.A.A.: *Revista Artistas ecuatorianos en la IX Bienal de Cuenca*, Centro de Documentación, Fundación Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, 2007.
- V.V.A.A.: *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*, vol.4, nº 11, Quito, 1951.
- V.V.A.A.: *Revista del Archivo Histórico del Guayas*, nº 34, II Semestre 2007 - I Semestre 2008.
- V.V.A.A.: *Revista del Archivo Histórico del Guayas*, Nº 1, I Semestre, 2006.
- V.V.A.A.: *Revista del Archivo Nacional de Historia, Sección de Azuay*, nº 11, Cuenca, 1998.
- V.V.A.A.: *Revista Informativa sobre la IX Bienal Internacional de Pintura de Cuenca*, Centro de Documentación Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, 2007.
- V.V.A.A.: *Revista Historia*, nº 31, Santiago de Chile, 1998.
- V.V.A.A.: *Revista de Ciencias Sociales ICONOS* nº 19, Quito, 2004.

V.V.A.A.: *Revista de Ciencias Sociales ICONOS* nº 27, Quito, 2007.

V.V.A.A.: *Revista Occidente* nº 164, Enero 1995.

V.V.A.A.: *Revista Teoría del Arte*, nº 4, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Dolmen Ediciones, Santiago, 2001.

DIRECCIONES DE INTERNET

Brunette, Péter; Wills, David: "Las artes espaciales. Una entrevista con Jacques Derrida".

<http://www.accpar.org/numero1/derrida1.htm>

Díaz, Bertha: "Larissa Marangoni aborda tema de los sentimientos en exposición *La Novia*". 17/11/2003.

<http://archivo.eluniverso.com/2003/11/17/0001/262/BB94D2E5D6D84779A1081640586BC47F.aspx>

Estrada Lecaro, Pilar: "Curarequito, revisitando los espectros de un Museo".

<http://archivo.eluniverso.com/2007/02/04/0217/928/noticia.aspx>

"Curarequito".

<http://archivo.eluniverso.com/2007/02/04/0217/928/galeria/9D1357244F56432B82B70C899A5AB957152744.aspx>

"Larissa Marangoni en certamen de arte: A una Bial en Suecia".

<http://archivo.eluniverso.com/2007/06/02/0001/262/6C297BC9BF2641318F83FEC1954311BD.aspx>

"Guayaquileños alcanzaron los tres lugares del certamen pictórico". Ganadores del 47º Salón de Julio. 24/07/2006.

<http://archivo.eluniverso.com/2006/07/24/0001/262/E1E3FB8034DD47A9918B50D175DAD3C5.aspx>

Magariños de Morentín, Juan Ángel: "La(s) semiótica(s) de la imagen visual".

<http://www.archivo-semiotica.com.ar/vision.html>

Plaza Lazo, M^a Inés: "Crema Criolla en Galería dpm arte contemporáneo, todo diciembre". 30/08/2007.

<http://www.arteamerica.cu/7/noticias/noticias.htm>

Toledo, Aida: "Enrique Adoum y Entre Marx y una mujer desnuda". Revista Tatuana 07/04/2004.

<http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/entrevadoum.pdf>

“La Ley de Régimen Monetario y Banco del Estado: La Dolarización”. 02/10/2007.
<http://www.bce.fin.ec/contenido.php?CNT=ARB0000983>

Jaramillo, Diego: “IX Bienal de Cuenca, 2007”.
<http://www.bienaldecuenca.org/noticias.aspx?nid=21>

“IX Bienal de Cuenca, 2007: Lista de artistas”.
<http://www.bienaldecuenca.org/buscar.aspx>

“Bienal Presentó Concepto Curatorial y Bases en Quito”.
<http://www.bienaldecuenca.org/noticias.aspx?nid=21>

Moreano, Alexis: “Pop Art, texto del catálogo de Sobremesa, 2002”.
<http://bienalhabana.cult.cu/protagonicas/artistas/artistacr.php?idb=&&idp=65>

Pérez, Isabel: “Entrevista a Manuela Ribadeneira, Organigrama”. 20/10/2003,
05/03/2008.
<http://bienalhabana.cult.cu/protagonicas/artistas/artistaent.php?idb=&&idp=65>

<http://www.cadtm.org/spip.php?article3939>

Carrión, Benjamín: “Casa de la Cultura Ecuatoriana”. Agosto 2008.
<http://www.cce.org.ec/ccenew/index.php?action=areas>

Rivas Monroy, M^a Uxía: “La semiosis: un modelo dinámico y formal de análisis del signo”.
http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n21/21_mrivas

“Entrevista a Jorge Enrique Adoum, Premio Nacional de Literatura de Ecuador”.
27/08/2007.
<http://www.centroavance.cl/index.php?option=content&task=view&id=880>

“Salón Mariano Aguilera”. 19/12/2007.
<http://www.centrocultural-quito.com/ccmq.php?c=59>

Unda, Ulises: “Propuesta curatorial”.
<http://centroecuatorianodeartecontemporaneo.com/HTML/EDITORIALES/PREVIAS/ulisesunda.html>

“Pablo Cardoso-Nowhere-CIFO, Miami”.

<http://www.cifo.org/interrogatings-systems-p23.html>

“Pablo Cardoso, obra participante en la muestra *Interrogating Systems: CIFO 2008 Grants and commissions Exhibition*”.

<http://www.cifo.org/interrogating-systems-p73.html>

Boletín de Prensa: “El Salón de jóvenes valores alumnos del ITAE”.

http://conesup.net/anoticias_afondo.php?id=3305

“Instituto de artes del Ecuador se destaca”. 30/09/2005.

http://conesup.net/anoticias_afondo.php?id=3305

Barragán Pérez, Fernando; Vélez Montoya, Sol Katherine: “Sobre la argumentación discursiva en la elaboración de propuestas plásticas”.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2254893>

C. Danto, Arthur. Once respuestas a Ana María Guasch: “La crítica de arte moderna y posmoderna”.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1329228>

Guasch, Ana María: “Una historia cultural de la posmodernidad y del postcolonialismo, lo intercultural entre lo global y lo local”. ARTES La Revista.

http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1329221&orden=61623

Quintero, Giraldo; Alexander, Efrén: “¿Nuevas prácticas o vacío teórico? Una mirada al Salón Regional de artistas”.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2089278>

Méndez Pérez, Lourdes: “¿Quiénes dictan la regla en el arte?”.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2089292>

Montoya López, Armando: “La investigación en arte. Cómo acceder a nuevas formas de expresión”.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2254847>

Salas, Ramón: “La crítica como gramática de los tropos”. Revista Acto.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2134954>

Martillo Monserrate, Jorge: "Jorge Velarde, un católico del Sur".
<http://www.dinediciones.com/diners/242/desplegar.php?id=12>

Martillo Monserrate, Jorge: "Flavio Álava, desde Suiza a la factoría guayaca".
<http://www.dinediciones.com/diners/248/desplegar.php?id=65>

Aguirre, Milagros: "Una Galería en papel para el arte ecuatoriano". 20/06/2007.
<http://www.dinediciones.com/diners/300/desplegar.php?id=677>

Cuvi, Pablo: "¿Por donde mismo pasa la línea ecuatorial?". 05/03/2008.
<http://www.dinediciones.com/diners/306/desplegar.php?id=706>

"Dictaduras militares y «petrolero»".
<http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/historia/historia11a.htm>

"Pablo Cardoso: la pasión de crear".
<http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/palabraeimagen/paginas/cardoso.htm>

Álvarez, Lupe: "Mi espacio vacío". 18/05/2006.
<http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/palabraeimagen/paginas/marangoni.htm>

Álvarez, Lupe: "jai-lou-lait".
<http://www.dpmgallery.com/artistas.php?id=26&info=rev>

"Pablo Cardoso".
<http://www.dpmgallery.com/spanish/noe/curriculum.html>

"Sobre Oleoducto". 24/04/2008.
<http://www.dpmgallery.com/nov01/2007enero.htm>

Espinel F., Mónica: "Pablo Cardoso y el problema de la identidad".
<http://www.dpmgallery.com/spanish/boletines/1.html>

Maldonado Albán, Gonzalo: "Socialismo del siglo XXI ó XIX".
http://www.elcomercio.com/noticiaEC.asp?id_noticia=132512&id_seccion=1

“Los salones muestran falta de organización”. 01/06/2008.

http://www.elcomercio.com/solo_texto_search.asp?id_noticia=129506&anio=2008&mes=6&dia=22

“Curarequito abrió las puertas con ‘Réquiem’”. 22/01/2007.

http://www.elcomercio.ec/solo_texto_search.asp?id_noticia=57540&anio=2007&mes=1&dia=22

Redacción Guayaquil Quito-Ecuador: “¿Qué artista forma la academia?”.

21/04/2008.

http://www.elcomercio.com/noticiaEC.asp?id_noticia=186128&id_seccion=7

Monroy, Alejandra: “El patrimonio cultural es un legado invaluable de Quito”.

http://www.elcomercio.com/noticiaEC.asp?id_noticia=155739&id_seccion=226&id_seccion_padre=11

Marín Medina, José: “El arte como espacio crítico”. ARCO 2008: Sólo Proyect I.

14/02/2008.

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/22446/El_arte_como_espacio_critico

“La Bienal de Cuenca al debate”. 28/05/2007.

<http://www.eluniverso.com/2007/05/28/0001/262/C08AF7346D454EA086D7D44AF5B4A2B3.aspx>

Ensaga, Staff: “Roberto Noboa, un pintor inconforme”. 02/10/2006.

http://www.ensagaweb.com/index.php?option=com_content&task=view&id=182&Itemid=38

Moncayo, M^a Belén: “Robando el fuego de los Dioses”.

http://www.experimentosculturales.com/textos/moncayo/robando_fuego.html

“Marcelo Aguirre, Encaje Bancario, entre la desidia y la esperanza”.

<http://www.experimentosculturales.com/textos/rio-revuelto/02.html>

Cartagena, M^a Fernanda: “El (des)orden de las cosas: arte y vida cotidiana”.

<http://www.experimentosculturales.com/textos/cartagena/desorden-vida.html>

Cartagena, M^a Fernanda: "Flujos Globales y prejuicios locales".
<http://www.experimentosculturales.com/textos/cartagena/flujosglobales.pdf>

Espinosa, Magaly: "Estudios culturales y multiculturalismo: el campo expandido de la crítica de arte".

<http://www.experimentosculturales.com/textos/Magaly%20Espinoza/Magaly%20Espinoza.html>

Sánchez, Jeannette: "La emigración de Ecuador y los retos del desarrollo".
04/06/2009.

http://www.uasb.edu.ec/padh/revista12/migracion/ponencias/jeannete_sanchez.htm

"La Galería *Full Dollar*. Guayaquil, México DF".

<http://www.experimentosculturales.com/full-dollar/galeriafull.html>

León, Christian: "Interferencias femeninas. Tres performances de Jenny Jaramillo".
18/10/2007.

<http://www.experimentosculturales.com/textos/leon/interferencia.html>

Mosquera, Gerardo: "Aquí, allá y acullá". 03/08/2006.

<http://www.experimentosculturales.com/textos/rio-revuelto/01.html>

"Salón de Julio 2007".

02/08/2007.

<http://www.experimentosculturales.com/textos/rio-revuelto/04.html>

Jiménez, José: Catálogo *Jannis Kounellis 19 de noviembre de 1996 – 19 de febrero de 1997*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

<http://www.ffil.uam.es/jjimenez/textos.htm>

"Muestra colectiva: Lo que las imágenes quieren". Enero 2008.

http://www.flacso.org.ec/html/e_anual.php?SEC=VARI

"Sidel Brito-Pablo Cardoso-Manuela Ribadeneira: tres nudos, trescientos tajos".

09/06/2006.

<http://www.galeriaanimal.com/v2/salatexto2.php?texto=18&idm=esp>

http://www.geocities.com/emuseoros/Docs/sobre_los_documentos.htm

Osinaga, Jorge: "Un Salón de Julio con sorpresas y desaciertos". 01/09/2006.

<http://grupobusetadepapel.blogspot.com/2006/09/un-saln-de-julio-con-sorpresas-y.html>

"Salón de Julio". 03/11/2007.

<http://www.guayaquil.gov.ec/data/salondejulio/antecedentes.htm>

"Mutantes rondan en la mente de Aguirre" <http://www.hoy.com>

"María Chérrez Vela, triunfa en el Salón de Julio". Quito, 22/07/2007.

http://www.hoy.com.ec/NoticiaNue.asp?row_id=272931

"Eloy Alfaro: un nombre a respetar". -

<http://www.lahora.com.ec/frontEnd/main.php?idSeccion=623249>

Moncayo, M^a Belén: "Al Zur-ich Encuentro De Arte Urbano: Quito 05/05/2006".

<http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=352>

Canziani, Cecilia: "Un reporte parcial de la 52ava Bienal de Venecia". 01/06/2007-21/11/2007.

<http://www.latinart.com/spanish/exview.cfm?start=3&id=253>

"Galo Alfredo Torres". -

<http://www.literaturaecuatoriana.com/paginas/galfreto.htm>

Moncayo, M^a Belén: "La idea y el actor soy yo mismo".

<http://www.ochoymedio.net/opinion/anteriores/jenny-jaramillo.html>

A. Pinilla, Omar: "La mitad del mundo. Mucho más que un monumento".

<http://www.oei.org.co/sii/entrega3/art10.htm>

Ferrando, Bartolomé: "De mi proceso de creación de performances", 01/07/2008.

<http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/de-mi-proceso-de-creacin-de.html>

Prieto S., Antonio: "En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más", 06/04/2008.

<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>

González, Leonardo: "Las implicancias de la psicología en el arte de performance. Una mirada relacional entre el organismo y el mundo de los objetos", 06/04/2008.

<http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/las-implicancias-de-la-psicologa-en-el.html>

Moncayo, M^a Belén (Experimentos Culturales Ecuador): "La tierra de nadie, la línea imaginaria". 21/08/2005.

<http://popnox.blogspot.com/2005/08/articulo-de-mara-bel-n-moncayo.html>

Pérez-Rattón, Virginia: "Una mirada al arte latinoamericano y europeo". 04/03/2008.

http://www.prensa.ifema.es/SalaPrensa/img_noticia/SOLO%20PROJECT.doc

"Programa de cooperación y confrontación entre artistas: Guayaquil, Ecuador". 02/11/2007.

<http://proyectotrama.org/00/trama/2000-2004/LATIN/paginas/Guayaquil.html>

Magariños de Morentín, Juan Ángel: "Los 4 signos. Diseño de las operaciones fundamentales en Metodología Semiótica".

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n38/jmagarinos.html>

Fragoso Susunaga, Olivia: "Imagen, simulación y simulacro: hacia una reflexión sobre los principios del lenguaje de las imágenes".

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n59/varia/ofragoso.html>

Burgos, Pinilla y Ricardo: "La actitud estética en el nuevo siglo". Revista Crónica, Noviembre 2002.

<http://www.revista-critica.com/articulos.php?id=142>

Santesmases, M^a Jesús: "Mujeres y ámbitos de autoridad". Revista Crítica, Marzo 2007.

<http://www.revista-critica.com/sumarios.php?num=943>

Barou, Jean-Pierre: "El ojo del poder". 13/11/2002.
<http://rie.cl/?a=1009>

Kronfle, Rodolfo:

http://www.riorevuelto.blogspot.com/2008_07_01_archive.html

"Brito-Cardoso-Ribadeneira: tres nudos, trescientos tajos". 04/08/2006.
<http://riorevuelto.blogspot.com/2006/08/tres-nudos-trescientos-tajos-brito.html>

"Crisis en el Mariano Aguilera". 30/05/2005.
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=Crisis+en+el+Mariano+Aguilera+Por+Rodolfo+Kronfle+Chambers+30-05-05>

"De jardines y líneas imaginarias". 04/05/2005.
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=De+jardines+y+lineas+imaginaria>

"Descubriendo Umbrales". 06/08/2004.
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=Descubriendo+Umbrales.+Por+Rodolfo+Kronfle+Chambers+6-08-2004>

"Duro oficio de outsider... Noboa como "freak". Galería Mirador, Mayo 2008.
<http://riorevuelto.blogspot.com/2008/05/roberto-noboa-galera-mirador.html>

"El Salón de Octubre 2004". 12/10/2004.
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=El+Sal%C3%B3n+de+Octubre+2004.+Rodolfo+Kronfle+Chambers+12-10-04>

"El Salón de Julio 2007". Versión publicada en El Universo. 18/08/2007.
<http://www.eluniverso.com/2007/08/18/0001/262/0208AD4B6FDB4B33ABA7888EA24FF2A7.a>

"Enfoques en el arte actual". 20/09/2003.
http://riorevuelto.blogspot.com/2003_09_01_archive.html

"En relación a Allende, Bienal de Venecia 2007".
<http://riorevuelto.blogspot.com/2007/06/bienal-de-venecia-cardoso-y-ribadeneira.html>

“Evidencias de la tercera mutación”. Mayo 2008.
http://riorevuelto.blogspot.com/2008_04_01_archive.html

“Fantasmas en la máquina”. Una curaduría de M^a Fernanda Cartagena. Galería dpm, Febrero 2007.
<http://riorevuelto.blogspot.com/2007/02/fantasmas-en-la-mquina-una-curadura-de.html>

“Fernando Falconí: Prácticas Suprematistas”. 15/12/2006.
<http://riorevuelto.blogspot.com/2006/12/fernando-falcon-prcticas-suprematistas.html>

“Hacia una poética de límites y territorios”. 2008.
http://riorevuelto.blogspot.com/2008_06_01_archive.html

“Hiperrevueltos”. 10/04/2003.
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=hiperrevueltos>

“(j)oda a la burguesía”. 17/11/2004.
[http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=\(j\)oda+a+la+burguesia](http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=(j)oda+a+la+burguesia)

“Juana Córdova: Las manos en la masa”. Fundación el Comercio, Quito 09/08-05/09/2006. Proceso Arte Contemporáneo, Cuenca 28/09-27/10/2006.
<http://riorevuelto.blogspot.com/2006/09/juana-crdoва-las-manos-en-la-masa.html>

“La crítica y nuestro medio”. 09/05/2005.
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=La+cr%C3%ADtica+y+nuestro+medio.+Por+Rodolfo+Kronfle+Chambers+9-05-2005>

“La Limpia en tres actos”. 01/09/2004.
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=Lalimpia+en+tres+actos.+Por+Rodolfo+Kronfle+Chambers+01-09-04>

“Larissa Marangoni: Yo si me he mirado”. Ecuador.
<http://riorevuelto.blogspot.com/2008/07/larissa-marangoni-yo-si-me-he-mirado.html>

“Larissa Marangoni. Mi espacio vacío”. 17/05/2006.
<http://riorevuelto.blogspot.com/2006/05/larissa-marangoni.html>

“Lo que las imágenes quieren”. 14/04/2007.
<http://riorevuelto.blogspot.com/2007/04/combo-4-lo-que-las-imagenes-quieren.html>

“Marangoni-Sigüenza: el mal de las flores”. 10/06/2005.
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=marangoni+sigüenza%3Ael+mal+de+las+flores>.

Pinilla Burgos y Ricardo, "La actitud estética en el nuevo siglo",
<http://www.revista-critica.com/articulos.php?id=142>, Noviembre 2002 Número 899.

“Reflexión y Resistencia: Diálogos del arte con la regeneración urbana en Guayaquil”. 03/04/2006.
<http://riorevuelto.blogspot.com/2006/04/reflexin-y-resistencia-dilogos-del.html>

“Salones y polémicas-Opinión”. 18/07/2008, 12:42.
http://riorevuelto.blogspot.com/2008_06_01_archive.html

“Tres nudos, trescientos tajos”. 04/08/2006.
<http://riorevuelto.blogspot.com/2006/08/tres-nudos-trescientos-tajos-brito.html>

“Un salón vivo - texto para el catálogo del Salón de Julio 2005”. 02/10/2005.
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=Un+Sal%C3%B3n+vivo+-texto+para+el+cat%C3%A1logo+del+Sal%C3%B3n+de+Julio+2005>

“VIII Bienal de Cuenca. Diario de un jurado nativo”. 10/04/2004.
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=VIII+Bienal+de+Cuenca.+Diario+de+un+jurado+nativo>

“Volver (... que doce años no es nada)”
<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=Cerbino%2C+Mauro%3A+%E2%80%9CS+ub-rayando+noticias%3A+Un+arte+a+diario+de+Marcelo+Aguirre%E2%80%9D>

“¿Y a eso le llaman arte?”. 12/09/2003.

<http://riorevuelto.blogspot.com/search?q=%C2%BFY+a+eso+le+llaman+arte%3F+Por+Rodolfo+Kronfle+Chambers+12-09-03>

Zerega, Tina: “Regeneración Urbana”. Revista Iconos. 24/03/2007.

<http://riorevuelto.blogspot.com/2007/02/ricardo-bohrquez-panama-seat.html>

Vorbeck, Mónica: “Arte y cultura popular”.

http://www.seacex.com/documentos/ecuador_tym_28_arte_cultura.pdf

Rosenfeld, Daniela: “Sugerente propuesta”. Revista El Mercurio. 12/06/2005.

<http://search.emol.com/control.php?query=daniela%20rosenfeld%20sugerente%20propuesta&portal=noticias&por=El%20Mercurio>

Fletcher, Nataly, “Más allá del cholo: Evidencia lingüística del racismo poscolonial en el Ecuador”.

<http://sincronia.cucsh.udg.mx/fletcher03.htm>

Lerardo, Esteban: “La Liebre y el Coyote: Encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys”.

<http://www.temakel.com/simbolismoabeuys.htm>

“Pablo Helguera: Las guerras de la contemplación”, Introducción de José Roca

<http://www.universes-in-universe.de/columna/col49/col49.htm>

Camnitzer, Luís: “El síndrome de Marco Polo. La corrupción en el Arte/El Arte de la corrupción”.

<http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/espanol.htm>



IX. CURRICULUM VITAE DE LOS ARTISTAS

Marcelo Aguirre (Quito - Ecuador, 1956)

Estudios

1976 – 1978: Estudios en el Taller Eduardo Serna, Buenos Aires, Argentina.

1979 – 1982: Licenciado en Artes, Pintura y Grabado, Facultad de Artes, Universidad Central, Quito, Ecuador.

1983 – 1984: Beca del Instituto Alemán de Intercambio Académico, DAAD.

1983 – 1985: Escuela Superior de Artes, RFA, Berlín, Alemania.

1988: Seminario de Xilografía en Escuela de Artes, Pekín, China.

- Seminario de Pintura Tradicional, Hang Zhou, China.

Exposiciones Individuales

2009: “Mutantes”, Alianza Francesa de Quito, Quito, Ecuador.

2008: “Un arte a Diario”, Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.

2007: “Un arte a Diario”, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

2003: “Caldo de Cultivo”, Centro Cultural Metropolitano, Quito, Ecuador.

1998: Instalación “Lo enmarañado / Las mil caras, lenguas y ojos”, Casa de la Cultura, Quito, Ecuador.

1997: Museo del Filanbanco, Quito, Ecuador.

1996: “Manos limpias y sin sangre”, La Galería, Quito, Ecuador.

1995: “Casa peinado”, Santo Domingo, Rep. Dominicana.

- Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.

1994: “Los siete pecados capitales”, pintura y acción, La Galería, Quito, Ecuador.

- Municipalidad de Miraflores, Lima, Perú.

1992: La Galería, Quito, Ecuador.

1991: Colegio de Arquitectos: Exposición de Dibujo, Quito, Ecuador.

1989: Convenio Andrés Bello, Bogotá, Colombia.

1987: La Galería, Quito, Ecuador.

1985: Museo de Arte Moderno (Exposición Itinerante), Quito, Ecuador.

- Museo Antropológico del Banco Central, Guayaquil, Ecuador.

- Museo Camilo Egas, Quito, Ecuador.

- Galería Divisa, Berlín RFA, Alemania.

- Instituto Iberoamericano, Bonn RFA, Alemania.

1983: Galería Artes, Quito, Ecuador.

1982: La Galería, Quito, Ecuador.

1979: Galería Artes, Quito, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2007: IX Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.

2006: “Pequeños Formatos”, artistas latinoamericanos, Santiago de Chile, Chile.

- “En Construcción”, Espacio Arte Actual, Quito, Ecuador.

2001: “Clínicas”, Marcelo Aguirre y Luigi Stornaiolo, Galería El Container, Quito, Ecuador.

- Galería David Pérez-Mac Collum, Guayaquil, Ecuador.

2000: "Diálogo: Ecuador – Brasil", Memorias de América Latina, Sao Paulo, Brasil; Centro Cultural de la PUCE, Quito, Ecuador.

1998: "Eros", Museo del Banco Central, Quito, Ecuador.

- Centro Cultural Mexicano, Aniversario de Fundación, Quito, Ecuador.
- Galería Bar Pobre Diablo, Quito, Ecuador.
- Salón Pirelli, Museo Sofía Imber (Invitado especial), Caracas, Venezuela.
- Feria Internacional de Arte, Buenos Aires, Argentina.
- ARCO, Galería Lily Reitzel, Madrid, España.

1997: Exposición Homenaje a cuatro artistas ecuatorianos: Marcelo Aguirre: Premio único MARCO, México; Carlos Rosero: Segundo premio, Osaka – Japón; Jesús Cobo: Primer premio, Argentina; Celso Rojas: Primer premio Dibujo, Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

- Salón Pirelli, Museo Sofía Imber (Invitado especial), Caracas, Venezuela.
- I Bienal Iberoamericana, Lima, Perú.

1996: The Gallery, Miami F1, Coral Gables, 8 Artistas Latinoamericanos, Miami, Estados Unidos.

1995: Exposición concurso Premio MARCO, 90 artistas del mundo con invitación, Museo Contemporáneo de Monterrey, MARCO, Monterrey, México.

- "La huella de Europa", Exposición colectiva 21 artistas ecuatorianos, Quito, Ecuador.
- "Arte erótico", La Galería, Quito, Ecuador.
- FIAC 95, Feria Internacional de Arte, La Galería, Caracas, Venezuela.

1994: "Instalaciones", Exposición conjunta, Galería Art Forum, Quito, Ecuador.

- Exposición Internacional de Arte Latinoamericano, Guadalajara, México.

- "Pequeño Formato", Galería Expresiones, Guayaquil, Ecuador.

- Proyecto Cuerpos Pintados, Edición: Artistas Latinoamericanos, Santiago de Chile, Chile.

- XXII Bienal Internacional de Arte, Sao Paul, Brasil.

- Trienal de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, Chile.

- ART MIAMI Stand La Galería, Miami Beach Convention Center.

- FIAC 94, Feria Internacional de Arte, Stand La Galería, Caracas, Venezuela.

1993: Exposición colectiva: Marcelo Aguirre, Ramiro Jácome y Nicolás Svistonoff. Lanzamiento de la carpeta de Serigrafía, La Galería, Quito, Ecuador.

1992: Invitado a participar en la Subasta, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, Monterrey, México.

- "Mito y magia de los 80", Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, Monterrey, México.

1990: "Espacios abiertos", Posada de Artes Kingman, Quito, Ecuador.

- Exposición Museo de Arte, Cali, Colombia.

- "Art Amazonía, 12 reflexiones plásticas", Posada de las Artes Kingman, Quito, Ecuador.

1989: Exposición de Grabados, Casa de la Cultura, Quito, Ecuador.

- "6 Grabados de Hoy", Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.

- II Bienal, Trujillo, Perú.

1988: III Bienal de Trujillo, México.

1987: XIX Bienal Internacional de Arte, Sao Paulo, Brasil.

1986: "Propuestas", Galería Perspectiva, Guayaquil, Ecuador.

- II Bienal, La Habana, Cuba.
- V Bienal Iberoamericana de Arte, naturaleza muerta o bodegón, México D.F., México.

1985: Escuela Superior de Artes, Berlín, Alemania.

- Galería de la Municipalidad de Miraflores, Lima, Perú.

1979: Galería Sepia, Asunción – Paraguay.

- Concurso Nacional de Artes Plásticas del Banco Central, Quito, Ecuador.

1977: Concurso Nacional de Artes Plásticas del Banco Central, Quito, Ecuador.

Premios

1996: "Honorato Vásquez", Condecoración de la Orden en el grado de Placa de Oro, otorgado por el Presidente del Ecuador Sixto Durán Ballén, Quito, Ecuador.

1995: Premio MARCO (Premio único), Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, MARCO, Monterrey, México.

- Primer Premio Salón de Julio, Guayaquil, Ecuador.

1989: Premio Julio Le Parc, II Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.

1987: Mención de Honor, I Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.

Pablo Javier Cardoso Martínez (Cuenca – Ecuador, 1965)

Estudios

1982 – 1983: St. MARY HIGH SCHOOL, Paducah, Kentucky, Estados Unidos.

1985 – 1989: Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, Cuenca, Ecuador.

1989 – en adelante: Autodidacta

Exposiciones Individuales

2008: “Nowhere”, Galería dpm, Guayaquil, Ecuador.

2006: “Abismo-Desierto-Mar”, Galería dpm Arte Contemporáneo, Miami – Estados Unidos.

- “Arteaméricas”, Galería dpm Arte Contemporáneo, Miami – Estados Unidos.

- “Lejos-cerca-lejos”, Palm Beach 3, Galería dpm Arte Contemporáneo, Palm Beach, Estados Unidos.

2005: “Sábanas”, Galería Animal, Santiago de Chile, Chile.

2004: “Coordenadas y otros ambages”, Café 7, VIII Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

- “Coordenadas y otros ambages”, Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2003: Tierra Liminar”, Artco Galería, Lima, Perú.

2002: “18, VI, 02”, Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile, Chile.

2001: Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- Wu Ediciones, Lima, Perú.

2000: Alianza Francesa, Cuenca, Ecuador.

1999: Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- “Incubadora” (instalación), El Pobre Diablo, Quito, Ecuador.

1998: Galería Municipal Pancho Fierro, Lima, Perú.

- Bankers Club, Guayaquil – Ecuador.
- Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

1997: Lyle O. Reitzel, Arte Contemporáneo, Santo Domingo, Rep. Dominicana.

1996: Museo de Arte Moderno (XV aniversario), Cuenca, Ecuador.

1995: Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

1994: “Desvelo”, Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

1993: Galería SKETCH, Quito, Ecuador.

1992: Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- Galería G. Larrazábal, Cuenca, Ecuador.

1991: Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

1990: Galería de Arte Sosa Larrea: Pablo Cardoso y Patricio Palomeque, Quito, Ecuador.

- Alianza Francesa, Quito, Ecuador.

1989: Exposición Experimental: Pablo Cardoso y Patricio Palomeque, Museo del Banco Central, Cuenca, Ecuador.

1988: Galería de Arte G. Larrazábal, Cuenca, Ecuador.

1986: Galería de Arte LA TIENDA, Cuenca, Ecuador.

1985: Galería de Arte LA TIENDA, Cuenca, Ecuador.

1984: Galería de Arte del Banco del Pacífico, Cuenca, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2009: *Solo Projects*, ARCO, galleria dpm Arte Contemporáneo, Madrid, España.

- "Somewhere.Nowhere", dpm, Miami, Estados Unidos.

2008: *Interrogating Systems*, 2008 CIFO Grants and Commissions exhibition, CIFO, Miami, Estados Unidos.

- "Next", Galería dpm Arte Contemporáneo, Chicago, Estados Unidos.
- "Arteamericas", Galería dpm Arte Contemporáneo, Miami, Estados Unidos.

2007: *El Museo's Bial: The (S) Files 007*, El Museo del Barrio, New York, Estados Unidos.

- "52", Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venecia, Padiglione IIIA Venecia, Italia.

- ArteBA, Galería dpm Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina.
- CIRCA, Galería dpm Arte Contemporáneo, Puerto Rico, Estados Unidos.
- "Arteaméricas", Galería dpm Arte Contemporáneo, Miami, Estados Unidos.
- ARCO, Galería dpm Arte Contemporáneo, Madrid, España.

2006: "Tres nudos, trescientos tajos", Galería Animal, Santiago de Chile, Chile.

- "Neologismo Encarnado", Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina.
- ArteBA, Galería dpm Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina.

2005: "Arteaméricas", Galería dpm Arte Contemporáneo, Miami, Estados Unidos.

- Contrabandistas de imágenes: selección de la 26ª Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil.

- Museo de Arte Contemporáneo de Chile, Santiago de Chile, Chile.

2004: "Límites y estado de la pintura: Arte Contemporáneo del Ecuador", Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

- XXVI Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil.

- V Bienal de Gwangju, Gwangju – Corea del Sur.

- "Poéticas del Borde", Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2003: "Mirafoto", III Festival de Fotografía de Miraflores, Lima, Perú.

- Salón de Julio, Guayaquil, Ecuador.

- "Anden 10", Exposición itinerante binacional de Arte Contemporáneo, Quito, Cuenca, La Habana, Pinar del Río.

2002: "Expresión y forma en el arte ecuatoriano del s. XX", Museo Nacional, Quito, Ecuador.

- "Entrelíneas", La Casa Encendida, Madrid, España.

- "Arte Contemporáneo del Ecuador", Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

- "Iste ego sum!" (¡Este soy yo!), Autorretrato y autorepresentación en el arte ecuatoriano actual, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Centro Cultural Benjamín Carrión, Cuenca, Quito, Ecuador.

2001: VII Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

2000: Foro Multicultural Africamérica, Museo de Arte de Haití, Puerto Príncipe, Haití.

1999: Pintura Emergente de Latinoamérica y El Caribe, B.I.D., París, Francia.

1998: "Eros en el Arte Ecuatoriano", Museos del Banco Central, Quito, Guayaquil, Cuenca, Ecuador.

- "Israel Pasado Presente", Museo del Banco Central, Quito, Ecuador.
- "El Objeto Escultórico en el Ecuador", Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.
- "Posvanguardia Cuencana", Museo del Banco Central, Cuenca, Ecuador.
- "Eros en el Arte Ecuatoriano", Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Chile.
- III Salón Internacional de Estandartes, Tijuana, México.

1997: V Salón de Dibujo de Santo Domingo, Santo. Domingo, Rep. Dominicana.

- Salón Permanente de Pintura Contemporánea, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, Cuenca, Ecuador.
- "Obras sobre papel", Lyle O. Reitzel Arte Contemporáneo, Santo. Domingo, Rep. Dominicana.
- ARCO, Madrid, España.

1996: V Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

- Salón de París, Alianza Francesa, Quito, Ecuador.

1994: ARASI (American Riviera Art Fair International), Miami, Estados Unidos.

- FIAL 94 (Feria Internacional de Arte Latinoamericano), Bruselas.

1992: Salón de París, Alianza Francesa, Quito, Ecuador.

- "Entretrópicos", Artistas contemporáneos de los países miembros del Grupo de Río Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.

1991: IV Bienal de la Habana, La Habana, Cuba.

1990: "10 Años, 100 Ediciones, 100 Artistas", Dinners Club, Quito, Ecuador.

1989: Exposición Itinerante de Ecuatoriana de Aviación, Houston, Chile, Buenos Aires.

1988: "Nuevos Valores Latinoamericanos", II Festival Latinoamericanos de Arte y Cultura, Brasilia, Brasil.

Premios

2007: 2008 CIFO Comissions Program (mid-career), Miami, Estados Unidos.

2005: The Pollock-Krasner Foundation Grant, New York, Estados Unidos.

2003: Segundo Premio, Salón de Julio, Guayaquil, Ecuador.

2001: Mención de Honor VII Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

1996: Mención de Honor V Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

1987: Premio Coloma Silva (Premio al mejor artista joven menor de 35), II Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

Ricardo Andrés Coello Gilbert (Guayaquil – Ecuador, 1980).

Estudios

Licenciado en Diseño Gráfico y en Artes Visuales de la Universidad Jefferson.

1992 – 1998: Bachiller en Físico Matemático, Colegio Javier.

Exposición Individual

2006: “Los Cinco Años”, Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2009: X Bienal de Artes Visuales de La Habana, (Colectivo La Limpia), la Habana, Cuba.

2008: “Puesto de control”, (Colectivo La Limpia), Galería Proceso, Cuenca, Ecuador.

- Tatton Park Biennale, (Colectivo La Limpia), Londres, Inglaterra.
- “MoLAA Awards”, (Colectivo La Limpia), Museum of Latin American Art, Long Beach, California, Estados Unidos.
- “Oficina Reciente”, (Colectivo La Limpia), Galería Mirador, Guayaquil, Ecuador.

2007: Salón de Julio, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

- IX Bienal Internacional de Pintura, (Colectivo La Limpia), Cuenca, Ecuador.
- “Apariciones”, *Curare Quito*, Residencia Internacional, (Colectivo La Limpia), Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.

2006: “Retrospectiva”, Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- Salón de Julio, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

2005: Salón de Julio, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador

- “Agitan, duermen, comen, juegan”, (Colectivo La Limpia), Galería dpm, Guayaquil, Ecuador.

2004: Salón de Octubre, Casa de la Cultura, Guayaquil, Ecuador.

- "In Urbi Naturam", (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- "Otros Bosques", (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- "Suplentes de la Cultura Pública", (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2003: II Salón Universitario de Artes Visuales, Museo del Banco Central, Guayaquil, Ecuador.

- "Es-Cupido", (Colectivo La Limpia), Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Guayaquil, Ecuador.

- "C5H6-CH3-(NO₂)₃", (Colectivo La Limpia), Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador.

- "Casa Tomada", (Colectivo La Limpia), Cdma. Sauces 7, Guayaquil, Ecuador.

2002: I Salón Universitario de Artes Visuales, Casa de la Cultura, Guayaquil, Ecuador.

Premios

2007: Mención de Honor, Salón de Julio, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

- Mención de Honor, IX Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.

2006: Mención de Honor, Salón de Julio, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

2004: Premio París, VIII Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.

2003: Mención de Honor, II Salón Universitario, Guayaquil, Ecuador.

2002: Segundo lugar y Mención de Honor, I Salón Universitario, Guayaquil, Ecuador.

Juana Córdova Pozo (Cuenca – Ecuador, 1973)

Estudios

1997: Licenciada en Artes Visuales, Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

Exposiciones Individuales

2008: “Golosinas”, Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

- “Botica”, Museo de Las Conceptas, Cuenca, Ecuador.

2007: “Las Manos en la Masa”, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

2006: “Las Manos en la Masa”, Alianza Francesa, Quito, Ecuador.

- “Las Manos en la Masa”, Galería Proceso, Cuenca, Ecuador.

2005: “Prueba tu suerte”, Instituto de Arte Contemporáneo, Cuenca, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2008: Residencia *Solo con natura*, Limoncito, Islas Galapagos, Ecuador.

2007: XI Salón Nacional de Arte Contemporáneo Fundación El Comercio, Quito, Ecuador.

- “En Construcción”, FLACSO, Quito, Ecuador.

- “Espacios Mínimos”, Alianza Francesa, Quito, Ecuador.

- “Curare”, Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.

2004: VIII Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.

2003: "Seis artistas cuencanos", Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador.

2002: "10 Novísimos", Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

2001: Instalación "Alimento", Museo de la Casa de la Cultura, Quito, Ecuador.

- "XX Aniversario del Museo Municipal de Arte Moderno", Cuenca, Ecuador.

2000: "Hasta la vista, baby" (Despedida del Sucre), Pobre Diablo, Quito, Ecuador.

1999: "Máquinas de dormir", Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

1998: "El Objeto Escultórico en el Ecuador", Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

Premios

2005: Premio Especial del Jurado, X Salón Nacional de Arte Contemporáneo Fundación El Comercio, Quito, Ecuador.

- Trabajo destacado por el Jurado, Salón Mariano Aguilera, Quito, Ecuador.

2004: Tercera Mención, Salón Mariano Aguilera, Quito, Ecuador.

- Mención de Honor, IX Salón Nacional de Arte Contemporáneo Fundación El Comercio, Quito, Ecuador.

2003: Premio y selección oficial para participar en la Bienal, Salón Nacional de Arte, Cuenca, Ecuador.

2000: "Premio de París", Premio Especial del Jurado, Alianza Francesa, Cuenca, Ecuador.

Fernando Falconí (Guayaquil - Ecuador, 1980).

Estudios

- Licenciado en Artes Visuales, IV Ciclo, Universidad Jefferson, Guayaquil, Ecuador.

2003: Tecnólogo en Diseño Gráfico y Publicitario, Escuela Politécnica (ESPOL), Guayaquil, Ecuador.

2008: Licenciatura en Diseño web y Multimedia, Escuela Politécnica (ESPOL), Guayaquil, Ecuador.

- ITAE: Historia del Arte y Filosofía, Modulo 2 y 3, Guayaquil, Ecuador.

Exposiciones Individuales

2006: “Prácticas suprematistas”, Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2005: Museo de Arte Contemporáneo, Cuenca, Ecuador.

2004: “Yo cautivo”, Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2009: 53º Bienal de Venecia, Venecia, Italia.

- X Bienal de Artes Visuales de La Habana, (Colectivo La Limpia), la Habana, Cuba.

2008: “Puesto de control”, (Colectivo La Limpia). Galería Proceso. Cuenca, Ecuador.

- “Falconí – Noboa”, Galería Braga Menéndez Arte Contemporáneo, Buenos Aires – Argentina.

- Tatton Park Biennale, (Colectivo La Limpia), Londres, Inglaterra.

“MoLAA Awards”, (Colectivo La Limpia), Museum of Latin American Art, Long Beach, California, Estados Unidos.

- “Oficina Reciente”, (Colectivo La Limpia), Galería Mirador, Guayaquil, Ecuador.

2007: Photo Miami, Galería dpm Arte Contemporáneo, Miami, Estados Unidos.

- Feria AWI, San Juan, Puerto Rico.

- V Bienal, Unsee El Museo del Barrio, The (S) Files, New York, Estados Unidos.

- “Espacios Mínimos”, Alianza Francesa, Quito, Ecuador.

- “Apariciones”, *Curare Quito*, Residencia Internacional, (Colectivo La Limpia), Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.

- IX Bienal Internacional de Pintura, (Colectivo La Limpia), Cuenca, Ecuador.

2005: Salón de Julio, Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

- “Agitan, duermen, comen, juegan”, (Colectivo La Limpia), Galería dpm, Guayaquil, Ecuador.

2004: “Crema Criolla”, Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- Casa de la Cultura, (Colectivo La Limpia), Núcleo del Guayas, Guayaquil, Ecuador.

- “In Urbi Naturam”, (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- “Otros Bosques”, (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- “Suplentes de la Cultura Pública”, (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2003: "Es-Cupido", (Colectivo La Limpia), Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Guayaquil, Ecuador.

- "C5H6-CH3-(NO2)3", (Colectivo La Limpia), Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador.

- "Casa Tomada", (Colectivo La Limpia), Cda. Sauces 7, Guayaquil, Ecuador.

2002: Salón de Octubre, Municipalidad de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

- Salón Félix Henríquez, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Católica de Santiago, Guayaquil, Ecuador.

2001: "Inocentes Buenas Nuevas", Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Guayaquil, Ecuador.

- Museo de Arte Moderno.

2000: "Ipunto", Salón de Octubre, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

- Salón de Julio, Museo Municipal de Guayaquil, Ecuador.

- Salón de Octubre, Casa de la Cultura, Guayaquil, Ecuador.

1998: Salón Capacitarte, Museo Banco Central, Guayaquil, Ecuador.

Premios

2007: Mención de Honor, IX Bienal de Cuenca, (Colectivo La Limpia), Centro de Totoracocha, Cuenca, Ecuador.

2005: Mención de Honor, Salón de Julio, Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

2004: Premio París, VIII Bienal de Cuenca, (Colectivo La Limpia), Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.

2002: Segundo Premio Salón de Octubre, Casa de la Cultura Núcleo del Guayas.

Jenny Jaramillo, (Quito – Ecuador, 1966).

Estudios

2000 – 1998: Rijksakademie Van Beeldende Kunsten, Amsterdam, Holanda.

1989: Licenciatura, Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, Quito, Ecuador.

Exposiciones Individuales

2007: Galería Procesos, Cuenca, Ecuador.

2004: Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, Ecuador.

1995: “Visual Arts Fellow”, Exhibition Hudson D. Walter Gallery, Miami, Estados Unidos.

1993: La Galería, Quito, Ecuador.

1991: Asociación Humboldt, Quito, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2008: “Tensa calma”, Galería Proceso, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, Cuenca, Ecuador.

2007: “Arte Contemporáneo en Ecuador”, Museo Camilo Egas, BCE, Quito, Ecuador.

- “Tensa calma”, Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2004: CONART, Salón de Arte Contemporáneo, Cochabamba, Bolivia.

- Encuentro Internacional de performance, Santiago de Chile, Chile.

- VIII Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.

2003 – 2002: “Space for Artists”, Proyecto de Arte Público, Holanda.

2002 – 2001: “Arte Iberoamericano de fin de siglo”, Brasil, Argentina y Venezuela.

2000: “ES2000”, Bienal Internacional de Estandartes, Tijuana, México.

- Galería Studio Cassioli, Milán, Italia.

- Gallery Chemould, Mumbai, India.

- “Open Circle”, Invitada al programa de residencia RAIN PROJECT, Mumbai, India.

2000 – 1998: Artista residente, Rijksakademie Van Beeldende Kunsten. Beca del Ministerio de Relaciones Exteriores de Holanda (Buza/DCO/IC), Amsterdam, Holanda.

1997: Invitada a la VI Bienal de La Habana, La Habana, Cuba.

- Artista residente, Museo Irlandés de Arte Moderno, Dublín, Irlanda.

1995: Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

- Berta Walter Gallery, Provincetown, Estados Unidos.

1994: Karl Drerup Fine Arts Gallery, Plymouth, Estados Unidos.

- Galería Corriente Alterna, Lima, Perú.

- Galería Madeleine Hollander, Guayaquil, Ecuador.

1993: Hillwood Art Museum, New York, Estados Unidos.

Premios

1996: Tercer Premio, I Salón de Grabado, Guayaquil, Ecuador.

1994: Primer Premio en Pintura, Salón Mariano Aguilera, Quito, Ecuador.

- “Fine Arts Work Center”, Artista residente, Provincetown, Estados Unidos.

Larissa C. Marangoni (Guayaquil – Ecuador, 1967).

Estudios

1986 – 1990: Grado en Escultura y Dibujo, Bachiller en Arte, Bennington College, Massachusetts, Estados Unidos.

1990 – 1993: Maestría en Bellas Artes, grado en Escultura, Syracuse University, Nueva York, Estados Unidos.

2006: Programa de Alta Dirección Empresarial, IDE, Escuela de Dirección de Empresas, Guayaquil, Ecuador.

2007 – 2009: Maestría en Salud Pública, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

Exposiciones individuales

2008: “Yo si me he mirado”, Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

2006: “Mi espacio vacío”, Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

2005: “Jardín cerrado con alcoba al fondo”, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2003: “Escapando de casa – La Novia”, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

2002: “Armas de Guerra”, Centro Cultural Metropolitano, Quito, Ecuador.

2001: “Mi Pasado”, Museo Antropológico del Banco Central, Guayaquil, Ecuador.

- “Donde está la satisfacción”, Alianza de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

2000: “Un día”, Hallwalls Contemporary Art Center, Búffalo, Nueva York, Estados Unidos.

1990: "Armas de Guerra", Museo Antropológico del Banco Central, Guayaquil, Ecuador.

1997: "Fragmentos", La Galería, Quito – Ecuador.

- "Fragmentos", Galería David Pérez McCollum, Arte, Guayaquil, Ecuador.

1996: "Memoria", Museo Nahím Isaías B., Guayaquil, Ecuador.

- "El Viaje", Hunt-Cavanagh Gallery, Providence, Rhode Island, Manchester, Estados Unidos.

1995: "Ins. Santa Caterina de Siena", Fairfield University, Fairfield, Connecticut, Estados Unidos.

1994: "Ins. Narcisa de Jesús", Museo Municipal, Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

1993: "Juana de Arco", Sycurase University, New York, Estados Unidos..

- "Catherine of Siena Project", Hallwalls, Búffalo, New York, Estados Unidos.

- "Construed Realities", Barrett House Galleries, Poughkeepsie, New York, Estados Unidos.

1990: "Sculptures and Drawings", Syracuse University, Commart Art G. Gallery, Syracuse, New York, Estados Unidos.

Exposiciones colectivas

2007: "Universal Wall", Lúlea Sommarbiental, Lúlea, Suecia.

- "Espacios Mímicos", Alianza Francesa, Quito, Ecuador.

- Exposición Volarte "Águila Con Poncho", Evento el Pobre Diablo, Quito, Ecuador.

- "Lo que las imágenes quieren", Fundación ICO, Madrid, España.

2005: "No te olvides de cerrar la llave", Yaku – Museo del Agua, Quito, Ecuador.

- Elaboración trofeos para los ganadores de la primera Gran Maratón de Guayaquil con aval internacional, y diseño de la copa de bronce del Challenger ATP, Guayaquil, Ecuador.
 -
- 2004: Salón Mariano Aguilera, Centro Cultural Metropolitano, Quito, Ecuador.
- “Artistas Contemporáneos Ecuador”, Corporación Andina de Fomento, Caracas, Venezuela.
 - Primer encuentro de artistas del mundo "Arte para Todos". Construcción de una obra monumental a la salida del aeropuerto, Tegucigalpa, Honduras.
- 2003: “Corporal”, Schmidt Center Gallery Florida, Estados Unidos.
- “Anden”, Centro Cultural de la Habana, Cuba.
 - “Anden”, Universidad Católica, Quito, Ecuador.
- 2002: “Lúlea Winter Biennial”, Lúlea, Suecia.
- 2001: Globalización Nomadismo Identidad. “Cristo Histórico”, VII Bienal Internacional, Cuenca, Ecuador.
- Globalización Nomadismo Identidad. “Cargadores de Ipiales”, Salón Nacional de Arte, Cuenca, Ecuador.
 - “En la palma de la mano”, Salón del Pueblo, Cuenca, Ecuador.
 - “Donde se cuecen las habas”, Casa de Las Galerías, Cuenca, Ecuador.
 - “La mujer en la Plástica Ecuatoriana”, Museo de América, exposición itinerante, España 2000.
 - "Ataque de Alas" creado por el MAAC en el mes de Octubre.
 - Residencia Hallwalls Contemporary Arts Center, Búffalo, NuevaYork, bajo el auspicio del National Endowment for the Arts, la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts y el Chase Maniatan Bank, Estados Unidos.
- 2000: “Apertura”, dpm, Guayaquil, Ecuador.

- "Diálogo Arte Contemporáneo", Marta Traba, Fundación Memorial, América Latina de Sao Paulo, Brasil.

1999: "I Salón Femenino de Arte", Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.

1998: "El Objeto Escultórico", Museo Municipal de Guayaquil, Ecuador.

- "Creadoras Contemporáneas", Museo Antropológico del Banco Central, Guayaquil, Ecuador.

1997: "Marangoni-Noboa", Bankers Club, Guayaquil, Ecuador.

1996: "Las Hermanas Mirabal", Internal Voices / External Forces, Delaware Center for the Contemporary Arts, Wilmington, Delaware, Estados Unidos.

- "Exposición Colectiva", Museo del Banco Central, Guayaquil, Ecuador.

- "La Huella de Europa", Las Esclusas, Quito, Ecuador.

- "I Salón Nacional de Escultura", Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.

- "Guardia de Mujeres", Alianza Francesa, Quito, Ecuador.

- "Enlace Cultura", La Galería, Quito, Ecuador.

1995: "Noboa-Marangoni", Galería Expresiones, Guayaquil, Ecuador.

- "Los Próximos Cinco Años", Museo del Banco Central, Guayaquil, Ecuador.

- "Exposición Colectiva", Museo Nahím Isaías, Guayaquil, Ecuador.

1994: "Marangoni – Restrepo", Madeleine Hollander, Guayaquil, Ecuador.

- "Exposición Colectiva", Galería Expresiones, Guayaquil, Ecuador.

- "Exposición Colectiva", Anderson Gallery, Búffalo, New York, Estados Unidos.

1993: "Dimensional Women", Bertha V.B. Lederer Gallery, Genesee, New York – Estados Unidos.

- "Chapman Foundation Exhibition", Chapman Art Center Gallery, Cazenovia, New York, Estados Unidos

1992: "Seventeenth Annual Show", Mills Pond House Gallery, St. James, New York, Estados Unidos.

- "The 1992 Everson Biennial", Everson Museum, Syracuse, New York, Estados Unidos.

- "Women in the Visual Arts", Erector Square Gallery, New Haven, Connecticut, Estados Unidos.

1991: "National Juried Competition", Pindar Gallery, New York, Estados Unidos.

- "Three Rivers Arts Festival", Pittsburgh – Pennsylvania, Estados Unidos.

- "Larson Biennial Drawing", Competition, Clarksville – Tennessee, Estados Unidos.

- "Art of Northeast Competition", Silvermine Guild Arts Center, New Canaan, CT. (Amidar Award), Estados Unidos.

Obras Monumentales

2007: Rooftec, Stand en el Centro de Convenciones de Guayaquil Simón Bolívar, Guayaquil, Ecuador.

2003 – 2004 – 2005: Proyecto Habitacional Valle Alto, Guayaquil, Ecuador.

2000: Hospital de Niños "Alejandro Mann", Guayaquil, Ecuador.

1999: World Trade Center, Guayaquil, Ecuador.

1997: Banco del Progreso, Guayaquil, Ecuador.

Premios

1998: Ganadora del concurso nacional de escultura para conmemorar los 50 años de las Naciones Unidas organizado por la Dirección de Parques y Jardines de la Municipalidad de Quito, Parque de La Carolina, Quito, Ecuador.

Janneth Cecilia Méndez Salamea (Cuenca – Ecuador, 1976).

Estudios

1994 – 2001: Licenciada en Artes Visuales, Facultad de Artes Visuales Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

Exposiciones Individuales

2007: “Escritura orgánica”, Galería Proceso, Cuenca, Ecuador.

2005: “Libreta telefónica”, Galería Animal, Santiago de Chile, Chile.

2002: “Miel, Alianza Francesa, Cuenca, Ecuador.

- “Línea”, Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2009: “Canal Tres, 100 minutos de videoarte cuencano”, Sala Pumapungo del BCE, Cuenca, Ecuador.

2008: “A Salto de Día”, Neologismo encarnado, Centro Cultural metropolitano de Quito, Quito, Ecuador.

2007: “En Construcción”, FLACSO, Quito, Ecuador.

- I Bienal de Soportes no Convencionales, Quito, Ecuador.

2006: “Curare-Quito”, Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.

- “Liquid”, Cuenca, Ecuador.

- “Neologismo Encarnado”, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina..

- Salón Mariano Aguilera, Quito, Ecuador.

2005: X Salón Nacional de Arte Contemporáneo, Fundación El Comercio, Quito, Ecuador.

- Salón de Julio, Guayaquil, Ecuador.

2004: "Límites y estado de la pintura: Arte Contemporáneo del Ecuador", Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

- Salón de Julio, Guayaquil, Ecuador.
- VIII Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

2003: "Corporal", Florida Atlantic University, Florida, Estados Unidos.

- II Festival Internacional de Cine de Cuenca, Cuenca, Ecuador.
- Salón de Julio, Guayaquil, Ecuador.
- "Hipercolectiva", Quito, Guayaquil, Cuenca, Loja, Ecuador.
- "Vestido de Mujer", Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.
- "Iconofilia", Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.
- "Novísimos", Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

2002: "Hipercolectiva", Quito, Guayaquil, Cuenca, Ecuador.

- "Arte Contemporáneo del Ecuador", Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

2001: "Objetos", Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- "Libreta Telefónica", paralelo a la VII Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador.
- "Escritura Orgánica", Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.
- "Salón Nacional de Arte", VII Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

2000: "Pequeño Formato", Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

- "Máquinas de Dormir", Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

1998: "Salón de Pintura Joven Cuencana", Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.

- "Invade Cuenca", Evento paralelo a la V Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador.
- "Un mismo Elemento", Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.
- Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador.

1997: Facultad de Medicina, Cuenca, Ecuador.

- CLEFA, Facultad de Arquitectura, Cuenca, Ecuador.
- Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.
- "El Arranque", Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador.

Premios

2004: Segundo Premio, Salón de Julio, Guayaquil, Ecuador.

- Mención de Honor, IX Salón Nacional de Arte Contemporáneo, Fundación El Comercio, Quito, Ecuador.

2002: Primer Premio, VIII Salón Nacional de Arte Contemporáneo, Fundación El Comercio, Quito, Ecuador.

2001: Mención de Honor, VII Salón Nacional de Arte Contemporáneo, Fundación El Comercio, Quito, Ecuador

Roberto Noboa Vallariano (Guayaquil – Ecuador, 1970).

Estudios

1989 – 1993: Bachelor of Arts (B.F.A.) en Clark University, Worcester, Massachusetts, Estados Unidos.

1996 – 1998: Master of fine Arts (M.F.A.) en New York University, New York, Estados Unidos.

Exposiciones individuales

2008: “Pinturas recientes”, Galería Mirador, Universidad Católica de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

2005: “Los destacados”, Galería Mirador, Universidad Católica de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

2004: “15-Love y el retorno de los socios (muerte en semifinales)”, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2003: “Canchas, círculos y líneas”, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2002: “Heavy Metal”, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2001: dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2000: dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

1998: Washington Square East Gallery, New York, Estados Unidos.

- dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

1997: dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

1995: Museo Nahím Iseías B., Guayaquil, Ecuador.

- Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.

1994: dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

1993: Instalación en Clark University, Worcester, Massachusetts, Estados Unidos.

Exposiciones colectivas

2008: "Jai-Lou-Lait", dpm gallery, Guayaquil, Ecuador.

- "Falconí – Noboa", Galería Braga Menéndez Arte Contemporáneo, Buenos Aires – Argentina.

2007: IX Bienal de pintura de Cuenca, Ecuador.

2006: "Salón de Octubre", Casa de la cultura, Guayaquil, Ecuador.

- "Claves" MAAC, Museo antropológico de Arte contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- II Bienal no Visual, Guayaquil, Ecuador.

- "Homenaje a Juárez", Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

2005: Arte Américas "The latin American art fair", Miami, Florida, Estados Unidos.

- Feria de Arte ARTE BA, Buenos Aires, Argentina.

2004: "Heterodoxia", Galería Marta Traba, Sao Paulo, Brasil.

- Salón de julio, Exposición internacional Bogotá " , Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.

2003: Salón de Julio, Museo Municipal de la Ciudad de Guayaquil, Ecuador.

2002: "Arte Contemporáneo Ecuatoriano", Museo Pedro de Osma, Lima, Peru.

- "Art at Clark", Clark University, Worcester, Massachusetts, Estados Unidos.

- “Contemporánea Art Fair”, Miami, Florida, Estados Unidos.
- 2001: “Objetos”, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.
- XLVI Bienal de Venecia, Venecia, Italia.
 - Galería Wu Ediciones, Lima, Perú.
- 2000: I Bienal Internacional del Estandarte, Tijuana, México.
- dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.
 - Embajada del Ecuador, Washington, Estados Unidos.
- 1998: National Arts Club, New York, Estados Unidos.
- “Enlace Cultural”, La Galería, Quito, Ecuador.
 - “Pequeño Formato”, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.
 - “Objeto Escultórico”, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.
- 1997: Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO '97, Madrid, España.
- “International Artists at N.Y.U”, 506 Gallery, New York University, Estados Unidos.
 - Salón de Julio, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.
 - “Noboa – Marangoni”, Banker's Club, Guayaquil, Ecuador.
- 1996: La Galería, Quito – Ecuador.
- Bienal de Cuenca, Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.
 - “Arte contemporáneo Ecuatoriano”, La Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
 - “Ars Movendi”, Atlanta, Georgia, Estados Unidos.
 - “Mixta sobre papel”, Galería Lyle O. Reitzel, República Dominicana.

- “Amantes de Sumpa”, Museo del Banco Central del Ecuador, Santa Elena, Ecuador.

- Museo Banco Central del Ecuador, Guayaquil, Ecuador.

1995: “Noboa – Marangoni”, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- “Los primeros cinco años “, Itinerante en 8 meses del Banco Central del Ecuador.

- “Nuevos Valores”, Teatro Centro de Arte, Guayaquil, Ecuador.

1994: dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- La Galería, Quito, Ecuador.

- Feria Internacional de Arte Latinoamericano, FIAL '94, Bruselas, Bélgica.

- American Riviera Art International, ARAFI '94, Miami, Estados Unidos.

- “Pequeño Formato”, dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

1993: Salón de Julio, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

1992: Clark University, Worcester, Massachusetts, Estados Unidos.

- Grabados y Monotipos en Clark University, Worcester, Massachusetts, Estados Unidos.

1991: Clark University, Worcester, Massachusetts, Estados Unidos.

Premios

1993: Mención de Honor, Salón de Julio, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

Juan Pablo Ordóñez (Cuenca – Ecuador, 1975).

Estudios

2002: Licenciado en Artes Visuales, Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

2005: Taller teórico de documental, dictado por el documentalista Patricio Guzmán de Chile, Quito, Ecuador.

- Taller de performance dirigido por Carlos Zerpa de Venezuela, Quito, Ecuador.

2001: Taller teórico, Arte de Inserción en la esfera pública, dirigido por Lupe Álvarez de Cuba, Guayaquil, Ecuador.

- Taller teórico – práctico, Arte de Inserción en la esfera pública, dirigido por René Francisco de Cuba, Jaime Iregui de Colombia, Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador.

- I Congreso Ecuatoriano sobre Crítica de Arte, Casa de la Cultura Ecuatoriana y VII Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.

Exposiciones Individuales

2001 – 2006: “Asepsia”, Acción artística en las calles de Guayaquil, Quito, Cuenca, Ecuador.; Santiago de Chile, Chile.

- “Un recuerdo de Manuel”, Documental-arte, Vídeo cartas abiertas.

2005: “Cuenca. Escribamos Paz”, proyecto social y artístico, Teatro Sucre, Cuenca, Ecuador.

- Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca, Ecuador.

- Museo de la Medicina, Cuenca, Ecuador.

- INC, Instituto Nacional de Cultura, Piura, Perú.

2003: "Barreras", Instalación itinerante, Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca, Ecuador.

- "Barreras" Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador; Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.

2001: "Calendario Universal", Instalación en el Bryant Park, Manhattan, New York, Estados Unidos.

- "Artistas Contemporáneos del Ecuador", Cuenca, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2009: "Canal Tres, 100 minutos de videoarte cuencano", Sala Pumapungo del BCE, Cuenca, Ecuador.

- "Imaginario en la barbarie", Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

2007: IX Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador.

2006: "Políticas al Borde", Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

2002: "Quemarte", Arte Virtual, evento paralelo a la III Bienal de Lima, Lima, Perú.

- "Merengue sin Letra", Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

- "10 Novísimos", Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca, Ecuador.

2001: Exposición Nacional Oswaldo Muñoz Mariño, Casa de la Cultura, Riobamba, Ecuador.

- Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca, Ecuador.

- "En la palma de la mano", Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca, Quito y Guayaquil, Ecuador.

2000: "Trilogía de la mentira, síntomas", Casa de las Galerías, Cuenca, Ecuador.

- "Semana Latinoamericana", Galería Kunst, Copenhague, Dinamarca.

- "Tiro al Banco", Café Arte Pobre Diablo, Quito, Ecuador.

Premios

2008: "VÍdeo-Cartas Abierta", premiado en la Convocatoria 2008 del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCINE), en conjunto con Melina Wazhima Monné (Cuenca1981), Quito, Ecuador.

2007: Primer Premio Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

2006: Seleccionado por Ecuador para participar en la I Bienal Deformes de Arte Acción y Performance, Santiago de Chile, Chile.

2004: Primer Premio, Salón Nacional de Arte El Comercio, Quito, Ecuador.

Manuela Ribadeneira (Quito – Ecuador, 1966)

Estudios

2002 – 2004: Master en artes visuales, Goldsmiths College, Londres, Reino Unido.

1988 – 1991: Bachelor of Arts en pintura, Parsons School of Design, París, Francia.

1990: Ecole Nationale de Beaux Arts, Atelier Hadad, París, Francia.

1985 – 1989: Bachelor of Arts, Georgetown University, Washington D.C., Estados Unidos.

Exposiciones Individuales

2008: “To be born in a stable does not make you a horse” (o “De la patria por nuestra voluntad”), Teorética, San José, Costa Rica.

- ARCO, *Sólo Projects*, Curador Virginia Pérez-Ratton, Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2006: “Piedra y palabra suelta no tienen vuelta”, intervención del espacio público, evento paralelo en Bienal de Arquitectura, Quito, Ecuador.

2005: “De Jardines y Líneas Imaginarias”, Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil – Ecuador.

- “Traslado: La Mitad del Mundo llega a la Casa de la Cultura”, Artes No Decorativas S.A., Casa de la Cultura, Quito, Ecuador.

2002: “Crítica Ready-made”, Artes No Decorativas S.A., Museo Banco Central, Guayaquil, Ecuador.

2001: “Sobremesa”, Artes No Decorativas S.A., Casa Madeleine Hollaender, Cuenca, Ecuador.

- Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.

2000 – 2001: “Organigrama”, Artes No Decorativas S.A., Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.

2000: “Organigrama”, Artes No Decorativas S.A., Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.

- “El Rollo que es hacer cualquier cosa y el hilo que se necesita para no perderse”, Artes No Decorativas S.A., Presentación de la empresa, Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2009: “Somewhere. Nowhere”, dpm, Miami, Estados Unidos.

2008: “Something less something more”, Gallery One One One, Curador Vincent Honoré, Londres, Reino Unido.

- LatinoLatino - Palazzo della Vicaria, Trapani, Italia.
- Tatton Park Biennial, Knutsford, Cheshire, Inglaterra.

2007: 52 Bienal de Venecia, Pabellón IILA, Italia.

- Bienal Fin Del Mundo, Curador Leonor Amarante, Ushuaia, Argentina.
- ARCO, Proyectos Galería dpm Arte Contemporáneo, Curador Virginia Jerez-Ratton, Madrid, España.
- El Museo’s Bienal: The (S) Files - El Museo del Barrio, Nueva York, Estados Unidos.

2006: “Forest Art Path, Intervención espacio público, Darmstadt, Alemania.

- “Tres nudos trescientos tajos”, Brito, Cardoso, Ribadeneira, Galería Animal, Anillos Galerías, Galería dpm Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
- “Otro Arte en Ecuador”, Centro Cultural Itchimbía, Quito, Ecuador.

2005: "Space Protocol" con Paula Roush, Rael Artel Project Space Parnu, Estonia.

- "Cloud and Vision: William Blake in Lambeth", colectiva, Curador Danielle Arnaud, Museum of Garden History, Londres, Reino Unido.

- "De Jardines y Líneas Imaginarias", Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2004: "Definitively Provisional", The Appendix, Copenhagen, Dinamarca.

- Proyecto curatorial Canziani, Haugaard, Londres, Reino Unido.

- "Infiltrate", The Substation, colectiva, Curador Louise Garrett, Singapur.

- "Thirtysecondslivequake", Galerie Jacky Strenz, Curador Cecilia Canziani, Berlín, Alemania.

2003: "Juguetes", EL Container, Quito, Ecuador.

- VIII Bienal de La Habana, Artes No Decorativas S.A., La Habana, Cuba.

- "Degree Show", Goldsmith College, Londres, Reino Unido.

- "Vestido de Mujer", colectiva en Galería dpm Arte Contemporáneo, Curador Lupe Álvarez, Guayaquil, Ecuador.

- "Definitively Provisional", colectiva, Whitechapel Project Space, Londres, Reino Unido.

- Proyecto curatorial Canziani, Haugaard, Londres, Reino Unido.

- "Made in UK", colectiva, Arch Gallery, Londres, Reino Unido.

2002: "Arte Ecuatoriano Contemporáneo", Artes No Decorativas S.A., Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

- "Crítica *Ready-made*", Artes No Decorativas S.A., Museo Banco Central, Guayaquil, Ecuador.

- ES2002, Bienal de Estandartes, Tijuana, México.

2001: "Mujeres", Museo de América, Madrid, España.

2000: "Diálogo Ecuador/Brasil", Memorial de América Latina, Sao Paulo, Brasil.

- PUCE, Quito, Ecuador.

- "Artes No Decorativas S.A.", Presentación de la compañía, Casa de la Cultura, Cuenca, Ecuador.

- "El Rollo que es hacer cualquier cosa y el hilo que se necesita para no perderse", Artes No Decorativas S.A., El Pobre Diablo, Quito, Ecuador.

1999: "Banderita Tricolor", Artes No Decorativas S.A., La Casa de al Lado, Quito, Ecuador.

- Galería Madeleine Hollander, Guayaquil, Ecuador.

- "Artes No Decorativas S.A.", Presentación de la Empresa, Alianza Francesa, Quito, Ecuador.

- "Papelarte 3", Memorial de América Latina, Sao Paulo, Brasil.

1998: "Papel 98", Bienal Latinoamericana del Papel, Centro Cultural La Recoleta, Buenos Aires, Argentina.

- "SanRojo", Individual, La Galería, Quito, Ecuador.

1996: "Hilandohileras", Individual, La Galería, Quito, Ecuador.

- "Desnudos entre Marx y una Mujer", de Nelson García, El Pobre Diablo, Quito, Ecuador.

1995: "El Arte Ecuatoriano de Hoy", La Huella de Europa, Museo Archivo de Arquitectura, Quito, Ecuador.

- "Les Journées de L'Equateur a Paris", Galerie de Nesle, París, Francia.

- Parsons School of Design Gallery, París – Francia.

- "Des Andes a la Mediterranee", Maison de L'Amérique Latine, Mónaco.

Stéfano Rubira (Quito – Ecuador, 1978).

Estudios

Realiza sus estudios en la Universidad Católica y en la Facultad de Arquitectura y Artes Visuales en la Universidad Jefferson.

Exposiciones individuales

2008: Intervención, Galería Espacio Vacío, Guayaquil, Ecuador.

-“Curaciones”, galería Proceso, Cuenca, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2009: X Bienal de Artes Visuales de La Habana, (Colectivo La Limpia), la Habana, Cuba.

2008: “Puesto de control”, (Colectivo La Limpia), Galería Proceso, Cuenca, Ecuador.

- Tatton Park Biennale, (Colectivo La Limpia), Londres, Inglaterra.
- “MoLAA Awards”, (Colectivo La Limpia), Museum of Latin American Art, Long Beach, California, Estados Unidos.
- “Oficina Reciente”, (Colectivo La Limpia), Galería Mirador, Guayaquil, Ecuador.

2007: - IX Bienal Internacional de Pintura, (Colectivo La Limpia), Cuenca, Ecuador.

-“Apariciones”, Curare Quito, Residencia Internacional, (Colectivo La Limpia), Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.

2005: X Salón de Arte Joven, Fundación El Comercio, Quito – Ecuador.

- “Agitan, duermen, comen, juegan”, (Colectivo La Limpia), Galería dpm,

Guayaquil, Ecuador.

2004: Homenaje a Benjamín Carrión, Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil – Ecuador.

- “In Urbi Naturam”, (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- “Otros Bosques”, (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- “Suplentes de la Cultura Pública”, (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2003: “Es-Cupido”, (Colectivo La Limpia), Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Guayaquil, Ecuador.

- “C5H6-CH3-(NO2)3”, (Colectivo La Limpia), Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador.

- “Casa Tomada”, (Colectivo La Limpia), Cda. Sauces 7, Guayaquil, Ecuador.

2002: Salón Fundación El Comercio, Quito, Ecuador.

2000: Feria de Arte al Aire Libre (FAAL), Museo Municipal de Guayaquil, Ecuador.

Premios

2005: Premio Único, Salón Metáforas del Quijote, Sociedad Española de Beneficencia, Guayaquil, Ecuador.

2002: Mención de Honor, Salón Fundación El Comercio, Quito, Ecuador.

2000: Primer Premio del FAAL, Museo Municipal de Guayaquil, Ecuador.

Menciones de Honor en los Salones Luís A. Martínez de Ambato, Salón Nacional de Arte de Diario El Comercio en Quito y Salón Nacional Universitario Guayaquil.

Óscar Santillán (Milagro - Ecuador, 1980).

Estudios

2008.: Maestría, Facultad de Artes, Universidad de California de San Diego, San Diego, Estados Unidos, (en curso).

- Licenciado en Diseño y Producción Audiovisual.

- Tecnólogo en Diseño Gráfico de la ESPOL, Guayaquil, Ecuador.

Exposiciones Individuales

2007: "El Arrastre", Mercado público "La Bahía", Guayaquil, Ecuador.

2002: "Arte para perros", Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador.

Exposiciones Colectivas

2009: X Bienal de Artes Visuales de La Habana, (Colectivo La Limpia), la Habana, Cuba.

2008: "Puesto de control", (Colectivo La Limpia). Galería Proceso. Cuenca, Ecuador.

- Tatton Park Biennale, (Colectivo La Limpia), Londres, Inglaterra.
- "MoLAA Awards", Museum of Latin American Art, (Colectivo La Limpia), Long Beach, California, Estados Unidos.
- "Oficina Reciente", (Colectivo La Limpia), Galería Mirador, Guayaquil, Ecuador.
- "46 days, 45 nights", Fuller Projects Gallery. Indiana, Estados Unidos.

2007: "Lo que las imágenes quieren", Fundación ICO, Madrid, España.

- "Espacio a dudas", Medellín, Colombia.

- "Apariciones", *Curare Quito*, Residencia Internacional, (Colectivo La Limpia), Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.
- IX Bienal Internacional de Pintura, (Colectivo La Limpia), Cuenca, Ecuador.

2006: "Estéticas en construcción", exhibido en 5 diferentes galerías en Venezuela, Panamá, El Salvador, Guatemala y Ecuador.

- "Combo nº 2", MAAC Cine. Guayaquil, Ecuador.
- "Oficina 1", Videoarte de Ecuador, Caracas, Venezuela.

2005: Salón de Julio, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

- "Agitan, duermen, comen, juegan", (Colectivo La Limpia), Galería dpm, Guayaquil, Ecuador.

2004: Casa de la Cultura, (Colectivo La Limpia), Núcleo del Guayas, Guayaquil, Ecuador.

- "In Urbi Naturam", (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- "Otros Bosques", (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

- "Suplentes de la Cultura Pública", (Colectivo La Limpia), Galería dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

2003: Salón de El Comercio, Universidad Católica de Quito, Ecuador.

- Salón de Julio. Museo Municipal de Guayaquil,
- "Proyecto para destruir", Casa de la Cultura, Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador.
- "Es-Cupido", (Colectivo La Limpia), Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, Guayaquil, Ecuador.

- "C5H6-CH3-(NO2)3", (Colectivo La Limpia), Galería Madeleine Hollaender, Guayaquil, Ecuador.

-“Casa Tomada”, (Colectivo La Limpia), Cdla. Sauces 7, Guayaquil, Ecuador.

2002: “Pichimauiris Blasfemaboy”, Universidad Católica, de Guayaquil, Ecuador.

2001: Aniversario de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Galería CCENG, Guayaquil, Ecuador.

2000: Apertura Galería dpm, Guayaquil, Ecuador.

- Salón de Octubre, CCENG, Guayaquil, Ecuador.
- Salón de Julio, Museo Municipal de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.
- I Salón de Arte Universitario, Universidad de Azuay, Cuenca, Ecuador.

1999: Salón de Octubre, CCENG, Guayaquil, Ecuador.

Premios

2007: Mención de Honor, IX Bienal de Cuenca, (Colectivo La Limpia), Centro de Totoracocha, Cuenca, Ecuador.

2005: Segundo Premio, Salón de Julio, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

2004: Premio Único FAAL, Museo Municipal, Guayaquil, Ecuador.

- Premio París, VIII Bienal de Cuenca, (Colectivo La Limpia), Museo Municipal de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador.

2003: Mención de Honor, Salón El Comercio, Quito, Ecuador.

- Mención de Honor, Salón El Universo, Guayaquil, Ecuador.

2002: Mención de Honor, Salón El Comercio, Quito, Ecuador.

- Mención de Honor, Salón El Universo, Guayaquil, Ecuador.

2000: Primer Premio, Salón de Octubre, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, Ecuador.