

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Chamanismo y transgresión en tres obras performáticas del  
artista Amaru Cholango en los años 2008 - 2013**

**Autor: Luis Fernando Ortiz Castro**

**Tutor: Alex Schlenker**

**Quito, 2017**



## **CLAUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS**

Yo, Luis Fernando Ortiz Castro, autor/a de la tesis intitulada: Chamanismo Y Transgresión En Tres Obras Performáticas Del Artista Amaru Cholango En Los Años 2008 - 2013, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 21 agosto de 2017.

Firma: .....

## Resumen

El presente estudio es un análisis crítico sobre los valores formales, los conceptos y las intenciones que encierra la propuesta de Amaru Cholango, uno de los pocos artistas indígenas del Ecuador que localiza su trabajo dentro de las corrientes del arte conceptual y posconceptual.

Este artista sustenta gran parte de su proyecto desde el uso de diferentes nociones o elementos simbólicos que pertenecen a su raíz ancestral. El vincular estos recursos en conjunto con las diferentes posibilidades que descubre en el arte contemporáneo, permite que su obra desarrolle características particulares. A partir de este proceso consigue que su propuesta sea aceptada y que adquiera reconocimiento en diferentes círculos culturales internacionales, principalmente en Alemania, lugar donde reside desde hace más de treinta años.

A pesar de tener una significativa acogida con su propuesta en el exterior, Amaru Cholango manifiesta no recibir la misma recepción ni reconocimiento cuando realiza o exhibe su obra en el Ecuador. Él denuncia que esta falta de interés tiene que ver en gran medida con el racismo y discriminación. Estas circunstancias lo han impulsado a elaborar obras más polémicas con las que demuestra su desaprobación hacia los funcionarios como también ante las instituciones públicas que administran el arte y la cultura localmente. Esta postura ha permitido que se generen diversas reacciones o comentarios a favor y en contra de su trabajo.

La presente investigación aborda el análisis de tres performances realizados por Amaru Cholango en el Ecuador: *La cultura al poder* (2013), *El arte ha muerto, tú has matado el arte* (2009) y *Catarsis u homenaje a las trabajadoras sexuales* (2008). Con el análisis de estas tres obras busco observar las estrategias que desarrolla este artista para generar un panorama de debate y confrontación. A partir de ello, se podrá examinar la postura crítica que asume frente a diferentes estructuras de poder, como también hacia procesos de gestión política y cultural que él sostiene que son desfavorables para realizar su proyecto en el país. Esta investigación se sustenta en diferentes estudios teóricos en los campos de la crítica del arte, los estudios culturales, la antropología y los estudios sobre el performance.

**Palabras Clave:** Arte, abyecto, conceptualismo, performance, identidad.

## **Agradecimientos**

A mi madre por ratificarse como la mejor interlocutora, a mi hermana Claudia por su gran ayuda para sacar este proyecto adelante, a mi padre y a mi hermana Mónica por el apoyo brindado para realizar este trabajo, a Monserrat Gómez por su amistad y gran ayuda con los aportes bibliográficos, a la Universidad Andina Sede Ecuador, por brindar tan valioso aprendizaje, a Trinidad Pérez, Alicia Ortega y Alex Schlenker, por los aportes, correcciones y sugerencias para que este trabajo de análisis finalmente haya logrado concretarse.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Introducción</b> .....	<b>6</b>
Marco de estudio .....	7
<b>CAPÍTULO UNO</b> .....	<b>10</b>
<b>1.1 Entre la vanguardia artística y el pasado de la tradición ancestral.</b> .....	<b>10</b>
1.1.2 Dos mundos, dos claves culturales distintas .....	12
1.1.3 Recursos conceptuales y post-conceptuales .....	16
<b>1.2 Arte y rito</b> .....	<b>19</b>
1.2.1 La ritualidad como estrategia de sacralización .....	24
<b>1.3 Dinámicas narrativas en la obra de Cholango</b> .....	<b>26</b>
<b>1.4 La fealdad, la enfermedad y la muerte...</b> .....	<b>29</b>
<b>CAPÍTULO DOS</b> .....	<b>35</b>
<b>2.1 Amaru Cholango y su participación en el contexto artístico local</b> .....	<b>35</b>
2.1.1 El retorno .....	35
2.1.2 Un panorama de confrontación .....	38
<b>2.2 La Cultura al Poder</b> .....	<b>42</b>
2.2.3 Una nueva acción subversiva .....	45
<b>2.3 El arte ha muerto, tú has matado el arte...</b> .....	<b>53</b>
2.3.4 Los criterios del público .....	62
<b>2.4 Catarsis</b> .....	<b>64</b>
2.4.1 Análisis formal y conceptual .....	66
2.4.2 Un problema de clase y de género .....	68
<b>Conclusiones</b> .....	<b>73</b>
Análisis teórico sobre la obra de arte: ¿requisito o arbitrariedad? .....	78
<b>Bibliografía:</b> .....	<b>82</b>

## Introducción

El trabajo de análisis sobre los procesos de autorepresentación y afirmación identitaria que desarrollan los sujetos indígenas, a partir de la estructuración social y política de su movimiento en el Ecuador, es una actividad compleja; que precisa de un espacio más amplio de estudio del que se podría abarcar, si se toma en cuenta únicamente la investigación de un personaje que busca representar a estas comunidades internacionalmente.

Amaru Cholango se integra al campo de las artes plásticas desde los años 80, con el propósito de que su propuesta forme parte de la vanguardia artística internacional. De esta forma, busca convertirse un referente de su cultura en Europa, específicamente en Alemania, país en donde decide establecerse desde hace más de treinta años.

Este artista localiza su trabajo dentro de las corrientes del conceptualismo y posconceptualismo e integra en él diferentes elementos simbólicos que forman parte de su cosmología ancestral, bajo estos parámetros sustenta la mayor parte de su producción. Estos procesos además permiten que su obra sea aceptada en el exterior y que obtenga diferentes reconocimientos por parte de importantes instituciones que representan al centro hegemónico de la cultura.

Sin embargo, y a pesar de la significativa aceptación que obtiene con su obra en Europa, Amaru Cholango denuncia tener menor acogida y un escaso respaldo para exhibir o realizar su trabajo en el Ecuador. Él acusa a la discriminación y el racismo como los principales factores que determinan que su proyecto no tenga mayor reconocimiento ni apoyo para realizarlo en su país de origen.

Estas circunstancias han motivado al artista a realizar diferentes obras con las que busca increpar a las autoridades de diferentes instituciones que administran las áreas de la cultura y el arte en el país. En sus performances califica a estos funcionarios como entes corruptos, que desconocen sobre el campo del arte contemporáneo internacional y expresa que por estas razones mantienen al país rezagado a los estilos o a las expresiones del pasado. De esta manera es como se convierte en el centro de la polémica y del debate en el panorama cultural local, por el carácter irónico, conflictivo y contestatario que asume cuando exhibe algunas de sus obras en el medio. Especialmente cuando ejecuta algunas de sus acciones performáticas, como las que se

examina en esta investigación.

De acuerdo con estos antecedentes, se puede observar que han sido limitados los estudios o análisis que se han realizado sobre la producción de este artista y cuando se los ha elaborado generalmente han sido estudios más apologéticos que críticos; aun cuando se conoce el nivel de debate o discrepancia que suscita con algunas de sus propuestas en el campo del arte y la cultura del país.

### **Marco de estudio**

Esta investigación propone analizar los recursos formales y conceptuales que utiliza Amaru Cholango para desarrollar su producción como artista. Este ejercicio permite examinar las características que su propuesta adquiere para ser reconocida como un trabajo contemporáneo, condición que le permite ingresar en los circuitos artísticos establecidos en el centro hegemónico de la cultura.

A partir de ello, se podrá descifrar cuales son las estrategias formales, conceptuales y políticas en el discurso que construye para sustentar su obra. Específicamente, se podrá conocer las intenciones que encierran tres de las acciones realizadas por él en Ecuador, trabajo que se llevará a efecto a través del análisis de los archivos videográficos que este artista ha llevado a una importante plataforma de video en internet para difundir su obra.

Para comenzar el presente estudio hago un recorrido por la genealogía de Amaru Cholango, sus orígenes familiares, preparación académica, su desenvolvimiento artístico en Europa. Explico también cómo lo observan diferentes teóricos y personas ligadas al campo de la cultura en Ecuador y como desde el reconocimiento de estos criterios Amaru Cholango logra construir su locus de enunciación.

Se examina además, diferentes recursos que forman parte de su tradición cultural y de la vanguardia europea que este artista utiliza para realizar sus obras. Este ejercicio demanda descifrar cuáles son las características que adopta su trabajo para inscribirse dentro de los parámetros del arte contemporáneo internacional. A partir de este estudio busco generar una postura crítica frente a su proyecto en el contexto de su ideología y de los espacios en los que el público interactúa con su trabajo.

Por su parte, esta tesis también se enfoca en estudiar el campo del performance, en este caso tomando como ejemplo la obra de Amaru Cholango. Para acercarnos a este terreno de expresión abordo diferentes postulados teóricos, en donde cobran importancia los estudios que realizan Diana Taylor, el artista y teórico Guillermo

Gomez Peña, la autora Peggy Phelan, y el teórico estadounidense Hal Foster.

Con el soporte de diferentes estudios sobre el arte de acción, realizo un análisis crítico de los valores formales y del discurso que desarrolla Amaru Cholango en el performance *La cultura al poder*, obra realizada en febrero del año 2013 en la Plaza de la Independencia de Quito. Este trabajo es una acción contestataria con la que busca interpelar al poder reflejado principalmente en los delegados municipales y en la policía.

Posteriormente, hago un estudio sobre los recursos formales y conceptuales que se emplean para el desarrollo de la acción *El arte ha muerto, tú mataste el arte*, realizada en el marco de la inauguración de la décima Bienal de Cuenca en el año 2009. Con esta obra se examina el rechazo que Amaru Cholango demuestra hacia las instituciones públicas que manejan la cultura en el país y principalmente hacia los organizadores de este evento, con los que ha mantenido discrepancias desde la primera vez que exhibió su propuesta en el Ecuador en el año de 1994.

Es de importancia para el estudio de estas dos obras recoger y analizar los testimonios del público que se acerca a su trabajo de archivo. Con este sondeo se puede advertir como estas personas interpretan su propuesta y debaten sobre diferentes temas o problemáticas referentes al campo de la cultura en el país. Este proceso de interpretación permite a su público construir sentidos o significados diversos que se apartan o que van de acuerdo con las intenciones del autor.

Para finalizar, hago un estudio sobre su obra *Catarsis u homenaje a las trabajadoras sexuales*. Esta acción fue realizada por Amaru Cholango en el año 2008 en la galería el Contenedor del *Pobre Diablo* en la ciudad de Quito. Con este trabajo Amaru Cholango busca hacer una construcción irónica sobre las pasarelas de modas y sobre los cánones de belleza que se construyen principalmente sobre la figura de la mujer y como a través de estos parámetros se cosifica y mercantiliza sus cuerpos; sin embargo, se convierte en una obra polémica, ya que este artista hace un uso instrumental del cuerpo desnudo de distintas trabajadoras sexuales que participan en este performance. Esta propuesta por su complejidad puede generar distintos debates o cuestionamientos con respecto a las estrategias que este artista utilizó para realizar esta acción; estas circunstancias permiten que esta obra sea analizada y objetada tanto desde una perspectiva de género como desde un estudio de clase.



Esta investigación permite observar a este artista desde diferentes ángulos, procurando hacer un estudio riguroso, permitiendo un diálogo abierto con el que se logre ampliar la discusión o el debate en torno a su trabajo, como también hacia el panorama del arte contemporáneo en el Ecuador y a nivel internacional.

## Capítulo uno

### 1.1 Entre la vanguardia artística y el pasado de la tradición ancestral.

Quizás son inexistentes o pocos los casos en los que el trabajo artístico se encuentra separado de la intimidad y los acontecimientos vividos por su autor. El escritor inglés Samuel Butler señaló que toda obra de arte es un autorretrato (1903) y por lo tanto presenta de forma implícita o explícita algo más de lo que el artista quiere exhibir; de esta forma es probable que el autor al exponer su propuesta se muestre a sí mismo.

Sin embargo, también se puede llegar a pensar en la necesidad de entender la producción artística al margen de la vida y personalidad de quien la hace para evitar una mirada preconcebida o contaminada y, de esta forma, facilitar una lectura más clara sobre el discurso que la obra enmarca. Principalmente si se toma en cuenta que toda obra de arte adquiere una vida propia ante los ojos de un espectador, quien tiene la posibilidad de inscribir sus propias conclusiones más allá de las intenciones discursivas desarrolladas por el artista.

En el caso particular de Amaru Cholango es necesario observar algunos sucesos importantes de su vida para comprender el proceso y las intenciones que encierra su obra. Tomando en cuenta que él descubre su necesidad creativa al ser motivado por unas circunstancias, por un contexto que le permite reconocerse y ser reconocido como artista; además de poseer una identidad y una herencia cultural que le otorgan características particulares a su trabajo.

Josep Beuys asumía la idea que “cada hombre es un artista, libre, llamado a participar en la transformación y la reorganización de las condiciones, el pensamiento y las estructuras que dan forma e informan nuestras vidas” (Beuys 1972). Tal vez no podamos responder a la pregunta si un artista se hace o si la facultad creativa o artística es inherente a todo ser humano como lo mira Beuys, pero en el caso concreto de Amaru Cholango se puede reconocer que existe una voluntad que va más allá de una preparación formal en el campo de las artes plásticas o visuales, que le permite el desarrollo de un trabajo artístico que ha sido reconocido tanto por su elaboración como por la capacidad de suscitar debates en el circuito del arte.

A través de este análisis crítico propongo estudiar las tensiones e interrogantes que la obra de Amaru Cholango genera en el Ecuador, también busco entender las

prácticas de sentido que este artista genera con su obra a nivel local. Para alcanzar estos objetivos es necesario analizar algunos de los rasgos distintivos de su propuesta, con los cuales este artista logra insertarse en el campo del arte contemporáneo internacional.

En este capítulo revisaré la biografía de Amaru Cholango, mostraré algunas definiciones que son usadas de forma trascendente en su discurso, así como interpretaciones y descripciones que han realizado algunos investigadores o expertos en las áreas del arte y la cultura, con las que Cholango respalda su propuesta artística y define su locus de enunciación. Hay que tomar en cuenta que la mayor parte de estas reflexiones o criterios pueden mostrarse más laudatorios que críticos, ante los argumentos y la posición que él adopta en el medio cultural local.

A partir de ello, intentaré analizar diferentes características que adquiere su propuesta. Esta práctica permitirá develar algunas estrategias o mecanismos que desarrolla este artista, que desde esta investigación se pueden rebatir, entender o dilucidar, a través del uso de diferentes herramientas que nos brindan los estudios culturales, específicamente desde el campo del arte y los estudios visuales.

Las fuentes que se utilizan para realizar la presente investigación vienen de diferentes tipos de soportes y recursos bibliográficos, en los que se reflexiona y se analiza el trabajo de este artista o donde se hace presente su propia voz, como: reseñas, artículos de revistas, periódicos, catálogos internacionales y locales, archivos de audio de entrevistas que se le ha realizado o de conferencias que él propio artista ha brindado.

Es importante aclarar que es de mayor interés para mi análisis centrarme en la imagen de Amaru Cholango desde su construcción de sujeto artista, más que en su construcción como sujeto indígena. Sin embargo, es necesario comprender que para él estas dos condiciones identitarias se encuentran articuladas, lo que dificulta que puedan ser analizadas de forma separada en la mayoría de los casos.

### 1.1.2 Dos mundos, dos claves culturales distintas.

Segundo Manuel Cholango<sup>1</sup> Carrillo es originario de Quinchuajas,<sup>2</sup> una hacienda del cantón Cayambe de la provincia de Pichincha situada a 80 km de Quito,<sup>3</sup> nace en 1951 en el seno de una familia indígena kichwa de escasos recursos, fabricantes de ponchos y dedicados a las labores del campo. En estas circunstancias de escasez se dice que en su infancia Cholango percibe “opresión e injusticia” por parte de algunos sectores de la sociedad, debido a su condición económica y por su origen étnico (Faber 2012). Este factor es concluyente en el proceso de su trabajo y determinante en la posición que asume cuando exhibe su obra o realiza sus acciones en el Ecuador.<sup>4</sup>

Yo soy nacido en Quinchuajas y he sufrido desde pequeño todo el racismo que existe en Ecuador, que es más fuerte que en Alemania. Desde niño, por ser Cholango, me ponían apodos. Uno está segregado desde la escuela, ese es el racismo que tenemos en el país (Cholango 2013).<sup>5</sup>

Por otra parte, Amaru Cholango explica que de su madre aprende la cosmovisión, la espiritualidad y los saberes de los *yachak*, estas nociones las conjuga con los conocimientos formales adquiridos en la educación primaria, la cual cursa en la

---

<sup>1</sup> Según un censo tributario de las familias indígenas realizado en 1804 en la parroquia de Cangagua – cantón Cayambe, Cholango consta como uno de los diez apellidos más frecuentes en el registro de esa época (Valarezo 1987)

<sup>2</sup> Amaru Cholango explica que en kichwa Quinchuajas significa “paja de monte”. Esta hacienda conocida antiguamente como Quinchocaxas pertenecía desde el siglo XVIII a una hacienda de mayor tamaño, la más grande del país, conocida como la hacienda de Guachalá, ubicada en la provincia de Pichincha, cuya actividad principal estaba concentrada en la producción textil bajo la modalidad del obraje:

La hacienda realiza cinco actividades productivas básicas:

a - la producción textil en el Obraje: jerguetas, bayetas, lienzo y paño.

b - la producción de lana con sus manadas de ovejas.

c - la labranza: cebada, maíz, trigo, papas, arvejas y lentejas.

d - la quesería.

e - la ganadería de leche, engorde y de transporte: vacunos, cerdos

y mulares (Valarezo 1987, 239)

<sup>3</sup> En 1762, la hacienda de Guachalá registra en su inventario " mil siete caballerías, catorce cuerdas, un solar y ochocientos setenta varas cuadradas", vale decir; unas 12.000 has. (ABC, FNB' Guachalá 4/1) (24) Ellas ascienden desde el valle ribereño al río Pisque hasta los Páramos de Pambamarca y Quinchocaxas (Valarezo 1987, 239)

<sup>4</sup> “La consolidación del Sistema de hacienda fue entendido por los indios de Cayambe como una segunda conquista. Sus versiones actuales reflejan ese acontecimiento que marca definitivamente su historia, de manera mucho más significativa que la misma muerte de Atahualpa y el retorno de los incas” (Valarezo 1987, 218)

<sup>5</sup> Esta noticia ha sido publicada originalmente por Diario *EL TELÉGRAFO* bajo la siguiente dirección: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/amaru-cholango-se-quedaron-en-el-tiempo-del-indigenismo>

parroquia el Quinche y en la ciudad de Cayambe.<sup>6</sup> Años más tarde Cholango estudia la secundaria en el Colegio Mejía de la ciudad de Quito.

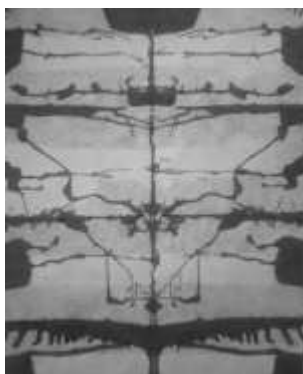
Por la necesidad de continuar sus estudios se ve obligado a dejar su pueblo natal para trasladarse a la capital de forma permanente, por este motivo fue acogido en el hogar de un profesor de origen mestizo a la edad de trece años. Estas condiciones exigieron que Cholango se separe de su familia durante periodos prolongados de tiempo, lo cual significó una situación difícil de sobrellevar que marcó profundamente su personalidad (Faber 2012).<sup>7</sup> Sin embargo, él acepta y expresa que por estas circunstancias tuvo dos familias, las cuales cooperan para que Amaru Cholango logre dominar dos claves culturales distintas (Borja 2006), la que concierne al mundo mestizo y la de su propia raíz cultural indígena.

En la Universidad Central del Ecuador decide estudiar geología y matemáticas, se explica que desde muy joven mostró afinidad por las ciencias exactas y la poesía. También se señala que llegó a estudiar geología al ser una ciencia que le permite comprender de mejor forma y tener mayor contacto con la Pachamama o la Madre Tierra (Faber 2012). Aunque manifiesta que siempre estuvo conectado a actividades que lo relacionaron de alguna manera con el campo creativo; principalmente cuando aprende la labor a la que se dedicaban sus padres, fabricando tintas naturales para luego teñir los tejidos (Faber 2012). De esta manera, encontramos que algunos de los procesos que experimenta en la vida rural van a ser la puerta de entrada para que años más tarde se dedique al arte. Por ejemplo, con la técnica con la que se tinturan textiles Cholango elabora tiempo después algunos de sus primeros dibujos en tinta.

---

<sup>6</sup> Aunque los Inkas solamente ocuparon el área por casi 19 años, tuvieron un impacto muy importante. Trajeron tantos como 30,000 mitmaes, o colonizadores, para enseñarlos a los indígenas sobre las costumbres, la religión, y el sistema político de los Inkas. También, mudaron a la mayoría de los Karankis y Kayambis al centro del imperio, y solamente los muy viejos y los jóvenes quedaban en Cayambe. Sin embargo, la influencia de los habitantes primeros ha permanecido y es evidente en algunas palabras que tenemos hoy, por ejemplo, apellidos que acaban en -ango, como Dolores Cacuango, nombres de lugares que acaban en -pi, como El Chaupi, y la palabra para montaña (buru, como Imbaburu). También, los indígenas continuaron a hablar su idioma materno hasta al final del período colonial cuando empezaron los curas a incorporar el Kichwa a intento unificar sus enseñamientos en el área Andina. Fuente: <http://www.kayambi.org/chimba.html>

<sup>7</sup> Johanna Faber es una antropóloga y artista que trabaja desde hace diez años como asistente de Amaru Cholango.



1.1 Título: tintas ancestrales técnica: dibujo en tinta sobre papel año: s/f  
<http://mariajoselechon.blogspot.com/2014/11/tintas-ancestrales-autor-amaru-cholango.html>

Luego de realizar sus estudios universitarios, Cholango trabajó durante cuatro años como docente de matemáticas en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador. Posteriormente laboró en el antiguo Ministerio de Recursos Naturales, hasta recibir una beca de especialización del Instituto de Ciencias Geológicas de Londres.

Su llegada a Europa marcó un importante cambio en la dirección en la que se dirigía su vida, ya que es en Inglaterra donde tiene su primer acercamiento con el arte occidental (Faber 2012). En este país, Cholango pudo observar el trabajo de los grandes artistas en museos y galerías como la Tate Gallery de Londres, donde se ve atraído principalmente por obras de Rembrandt, así como de otros autores impresionistas y postimpresionistas como Monet y Van Gogh.

Aunque Cholango nunca dio muestras de ser un dibujante nato ni de interesarse por la pintura -a lo mucho había experimentado con el dibujo geométrico en el colegio-, desde la escuela ya tenía una sensibilidad para retratar el mundo desde la poesía, que, hasta hoy, acompaña sus obras y exposiciones<sup>8</sup>

Amaru Cholango declara que se vio cautivado en un principio por la pintura,<sup>9</sup> por lo que decide acudir a talleres de enseñanza en esta materia (Faber 2012). Fue aceptado como estudiante en la Academia de Arte Inglesa Greenstead, pero tres meses después de asistir a estos cursos explica haberse dado cuenta de que lo que estaba

---

<sup>8</sup> Párrafo recuperado de la revista La Familia publicada el 30 de Octubre de 2011 bajo la siguiente dirección <http://www.revistafamilia.ec/articulos-de-la-vida-hoy/2783--la-obra-artistica-conceptual-de-amaru-cholango->

<sup>9</sup> Datos extraídos del catálogo inédito de la exposición “Amaneció en medio de la Noche” del artista Amaru Cholango, Fundación Museos de la Ciudad.

experimentando no ayudaba mucho con las expectativas y las necesidades creativas que en él estaban surgiendo (Albornoz 1994): “Comencé como todos, pintando la figura humana, pero rápidamente me di cuenta que un artista tiene que evolucionar. Así, luego de un proceso en pintura, escultura y teoría del color llegué a las instalaciones” (Cholango 1994). Por esta razón, posteriormente continúa su aprendizaje en Basilea, Bremen y en París de forma autodidacta.

It was for the most part in Germany that Cholango fully realized his artistic ambitions. He began his education in England where he was to discover his vocation for art. He abandoned his postgraduate studies in geology, his original profession, to devote himself entirely to poetry and the visual arts<sup>10</sup> (Oña 2002)

Es de esta forma como el entonces ingeniero Segundo Manuel Cholango dejó de lado la profesión para la cual se formó académicamente, abandonó sus estudios de posgrado en geología (Oña, 2002), tiempo en el que decide emprender su trayectoria como artista. La galería parisina Cimaise Ventadour fue la primera en abrirle las puertas para realizar una exhibición de acuarelas en 1984. Finalmente logró radicarse en Alemania, espacio que le permite realizar su trabajo artístico y donde goza de tener reconocimiento.

Tras una etapa en la que combinó estudios, que no concluyó, y una estadía en París que casi le condujo a rever su decisión y regresar a Ecuador para reincorporarse a la ingeniería, uno de sus antiguos profesores de arte le invitó a trabajar como asistente, en una academia, en Bremenn, en Alemania. Trabajó allí cuatro años y desde 1992 comenzó a dictar clases en la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Trier (Albornoz 1994).

Desde entonces, en Europa se desempeñó como docente en artes plásticas en las cátedras de dibujo y teoría del color en distintas instituciones alemanas. En 1986 trabajó como profesor de la Academia Europea de Bellas Artes de Tréveris (Europäischen Akademie für bildende Kunst, Trier) hasta 1989. Para 1990 fue docente de la Universidad de Historia del arte de Tréveris (Universität/ FB Kunstgeschichte, Trier) hasta 1993. Desde 1989 hasta 1995 brindó talleres culturales en el centro cultural y de comunicaciones TUFA (Kommunikationszentrum TUFA).<sup>11</sup> Por su trayectoria y los reconocimientos obtenidos por su trabajo a nivel internacional, actualmente Amaru

---

<sup>10</sup> Este párrafo ha sido recuperado del catálogo de la veinticincoava bienal de São Paulo <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=209>

<sup>11</sup> Información recopilada de la página oficial del artista <http://www.amaru-cholango.com/>

Cholango es considerado miembro de la comunidad de artistas conceptuales de Alemania.<sup>12</sup>

En Europa Amaru Cholango ha sido acreedor a varios reconocimientos, que pueden ser la muestra de una importante aceptación hacia su trabajo como artista por parte de las instituciones culturales que representan al centro hegemónico de la cultura. Por ejemplo, recibió el premio Internacional de Instalaciones de la Ciudad de Colonia en 1998, conferido por el Museo Ludwig. También recibió el premio Robert Schumann en Luxemburgo, por la obra *Principio masculino y femenino* realizada en 1995. Participó también en bienales de gran relevancia como la Documenta de Kassel, con la obra *yo soy un árbol y tú también* en 1997 y en la Bienal de Sao Paulo con la obra *Wayra* en el año 2003. Cuando le preguntan por qué decide quedarse a vivir y trabajar en Alemania explica lo siguiente:

¿Por qué escogió Berlín o Alemania para su proyecto? (Rodríguez)

Por casualidad, pero también por la mentalidad de los alemanes que es un poco como la de los indígenas, pues son prácticos, robustos. En Ecuador no se pone ni un clavo por la mala educación de los españoles, cuando hay que reparar cualquier cosa se necesita es de especialistas en cambio esto es muy diferente, pero comprendo también que por cosas del destino (Cholango 2011).

### 1.1.3 Recursos conceptuales y post-conceptuales

El trabajo de Amaru Cholango se inscribe dentro de la corriente del arte conceptual.<sup>13</sup> En este sentido, la labor artística desarrollada por él se asocia y desprende de las prácticas artísticas del movimiento *Fluxus*,<sup>14</sup> que desde fines de los años 60 y 70 incide tanto en Estados Unidos como en Europa con diferentes procedimientos,

---

<sup>12</sup> Este dato ha sido extraído de la página del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo: <http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org/amaru-cholango>

<sup>13</sup> Los artistas en este movimiento tenían como propósito fundamental el articular las manifestaciones del arte con los sucesos cotidianos de la sociedad, topando constantemente temas de índole político, religioso o espiritual, a partir del empleo de performances, happenings, arte objeto, video, entre otros, y mostrando para la época una visión renovada del arte (Vázquez Rocca 2013).

El conceptualismo es una corriente que busca poner en relevancia la idea sobre la materialización de la obra de arte y de su proceso de elaboración. Vázquez Rocca manifiesta que el conceptualismo supone una “operación de desmantelamiento epistemológico” (Vázquez Rocca 2013, 24), de alguna manera también se muestra como una confrontación a la objetividad y rigor científico, mientras prevalecen los valores lingüísticos en la obra de arte. Sin embargo, el lenguaje no es un fin, sino un medio para poder conducir a esta visión renovada del arte (Vázquez Rocca 2013).

<sup>14</sup> El Movimiento Fluxus fue considerado una comunidad de artistas más que un colectivo, con un programa artístico y político (Friedman 2012).



acciones experimentales o el uso de algunos elementos heredados del artista francés Marcel Duchamp, como sus *ready-mades* y sus performance.

Mónica Vorbeck explica que el arte conceptual permite que los artistas puedan desarrollar obras en donde se destaca una cuota mayormente intelectual, así como también propuestas que demandan una carga más emocional o intuitiva. Vorbeck nota que en la propuesta de Cholango se dan las dos posibilidades, pero se muestra con mayor recurrencia su expresión más ligada a la intuición (Vorbeck 2006)

De igual manera, se puede observar que Cholango busca construir un vínculo muy cercano entre las características de su proyecto con lo propuesto en el trabajo del artista alemán Joseph Beuys, quien fue miembro sustancial del movimiento Fluxus en Europa y uno de los artistas más reconocidos del arte conceptual en los años 70. Cholango hace explícita su influencia y sus intenciones procuran compartir un espacio común con algunos de los postulados desarrollados por este artista. Por ejemplo, en el trabajo de ambos se contempla la idea de arte y rito como una sola cosa.<sup>15</sup>

Adicionalmente, encontramos que Beuys genera el concepto de *escultura social*, con el cual señala la idea que el arte se convierta en toda manifestación que ayude a recuperar al mundo su espiritualidad, permitiendo desarrollar y mejorar las condiciones humanas como un gran motor de cambio (Smith 1995). Por su parte, Cholango explica que con su trabajo busca recuperar la espiritualidad que ha perdido el mundo y para revelar este propósito, al igual que Beuys, apela a sus creencias religiosas, pero dista de este artista, ya que mientras su trabajo se muestra desde la influencia de un dogma cristiano (Sarriugarte 2008), Amaru Cholango se apoya desde la influencia de la tradición ancestral de los pueblos kichwas. Con relación a estos dos artistas, Mónica Vorbeck construye una analogía de la siguiente manera:

Si de Joseph Beuys se podía decir “el artista como shaman”, de Cholango se diría “el shaman como artista”. El gran artista alemán buscaba potenciar a través de sus acciones niveles de experiencia profundos, instintivos y atávicos tan distantes como ausentes de la vida moderna occidental, en tanto Cholango habla directamente desde el interior remoto de ese mundo ancestral e intuitivo, e imbuye de éste a sus instalaciones y performances contemporáneas, deconstruyendo principios fundamentales del pensamiento europeo, como el etnocentrismo y el logocentrismo, y desafiando la forma humanista de pensamiento y la tradición clásica ingresa en ámbitos donde teóricamente todo es posible. (Vorbeck 2006)

---

<sup>15</sup> Algunas de sus obras y conceptos hacen alusión a los postulados de Beuys, como se puede notar en su obra *Catarsis* y en la obra realizada en Quito el 19 de noviembre del 2015 a la cual título: *La obra de Arte total*, nombre que va de acuerdo con uno de los postulados desarrollados por el artista alemán.

Las similitudes que se observan entre la obra de Cholango en relación con el trabajo de Beuys funcionan de forma estratégica para que su propuesta tenga mayores posibilidades de ser asimilada y aceptada en Europa. Este proceso es principalmente efectivo en Alemania, lugar en donde Beuys se convierte en un referente del arte contemporáneo y de su cultura, en tanto que, para Amaru Cholango se convierte en un lugar en el que encuentra la oportunidad de establecerse para realizar, difundir su arte y poder vivir de este trabajo.

Por otra parte, encontramos que Amaru Cholango localiza su propuesta también dentro de la categoría del arte posconceptual.<sup>16</sup> En esta corriente existe la tendencia, en especial en el arte de acción, que el público no solo cumpla con la condición de espectador, sino también en ocasiones desempeñe un papel activo, participando o accionando de forma directa en la obra de arte, elementos que son recurrentes en el trabajo de este artista. Algunas de sus obras han sido realizadas para tener esta relación directa con el público y por lo tanto para desarrollar experiencias que van más allá de un sentido puramente intelectual, estético o contemplativo, sino que principalmente, este autor busca que parte de su trabajo adquiera valores significativos desde el desarrollo de experiencias más sensoriales.

Estas características las encontramos en algunos de sus performances, como por ejemplo en su obra *Papa Chaucha*, realizada en la galería Glanzkinder de la ciudad de Colonia en Alemania el 18 de septiembre del 2009. Para realizar esta obra Cholango brindó una conferencia con la que explicó los procesos de siembra y de cosecha del tubérculo andino, posteriormente realizó una plegaria en Kichwa de forma ceremonial. A continuación, bajo su dirección los asistentes procedieron a cultivar las papas que este artista había sembrado con anterioridad en unos depósitos de madera, los cuales fueron colocados como parte de una instalación. Seguidamente procedió a cocinar las papas y a comerlas en conjunto con los asistentes.

Con este tipo de obras Amaru Cholango explora las posibilidades del arte como un proceso vinculación. En este proceso cobra mayor importancia la interacción que se da entre el público y el autor, frente a la experiencia que se genera únicamente con el

---

<sup>16</sup> La corriente postconceptual confronta la elaboración de un discurso que en el arte conceptual parte de un sustento semántico, mientras el arte posconceptual busca una interacción no verbal y una conexión más directa con la obra de arte (Vázquez Rocca 2013).

objeto artístico. Sumado a lo anterior, se puede observar que para el desenvolvimiento de estas producciones él asume un papel de orador o narrador como se lo califica en algunas ocasiones (Sichel 2012). Una de las dinámicas que desarrolla es la de mostrarse como una suerte de guía de sus propias exhibiciones. En este sentido, Christian León y María Fernanda Cartagena explican que Cholango, además de ser un artista contemporáneo, “es un orador el cual no puede concebir el arte indisociable del rito” (Cartagena y León 2011).



1.2 - 1.3 Título performance: Papa Chaucha medio: archivo de video lugar: Colonia año:2002  
Dirección de enlace <https://youtu.be/JygjuPUCHMM>

## 1.2 Arte y rito

El análisis que aquí propongo busca establecer nexos entre las formas terapéuticas y ceremoniales de las comunidades indígenas, con los procesos rituales que se generan dentro de diferentes prácticas del arte contemporáneo, principalmente las que han sido propuestas dentro del trabajo de Amaru Cholango, quien en su práctica vincula diferentes elementos que son propios de su tradición cultural. Él se asume como un chamán o como un Yachak,<sup>17</sup> que cura de forma simbólica los malestares culturales que afectan a la sociedad contemporánea a través de acciones artísticas rituales.

---

<sup>17</sup> Para ser reconocido como Yachak es necesario desarrollar una postura ética y moral; es un guía espiritual de una comunidad que lo reconoce como tal. La sabiduría de los Yachaks es producto de siglos de aprendizaje y transmisión de estos conocimientos. No cualquier persona puede ser Yachak, se debe nacer con las aptitudes (poder), no se puede aprender los conocimientos ancestrales en una escuela y no se debería academizar estas sabidurías, ya que la complejidad de estas prácticas obedecen a otro tipo de dinámicas de aprendizaje (Guerrero y Herrera 2011).

Estas personas nacen predestinadas a ser Yachak, poseen dones especiales y adquieren de forma amplia los preceptos de estas sabidurías a lo largo de toda la vida. Sin embargo, existen fases de aprendizaje dentro de una jerarquía de conocimiento que comienza con la educación de las madres (Columba 2006). Vicente Mena explica que, el Yachak Taita Urkuan Rimador es el poseedor de la sabiduría de sus antepasados y la pone al servicio de sus semejantes, se encuentra jerárquicamente por encima del alcalde

¿Esa formación chamánica fue impartida por alguien en especial? (Rodríguez)

Por tradición, a veces viene por diferentes partes, pero en mi caso viene de tradición del pasado. Yo reconozco que de mi madre en un ritual yo tomé de ella esta forma de ser y formación desde niño, pero ella la tomó de su padre y él a su vez lo había tomado de su padre y hasta ahí yo sé, pero lo demás se pierde en el tiempo. Sabemos que viene de un remoto pasado pero por línea de familia. (Cholango 2011)

Cuando la acción en el arte se relaciona y adquiere elementos de expresiones rituales de origen religioso, <sup>18</sup> como sucede con algunos performances de este artista, se puede apreciar el desarrollo de la categoría a la que Marisol Cárdenas ha calificado como “estéticas rituales” (Cárdenas 2011, 2). Esta condición nos permite distinguir aquellas prácticas creativas que se dinamizan en el interior de demostraciones sacras o profanas, que cumplen con propósitos que van más allá de lo estético (Cárdenas 2011):

El ritual construye un espacio y un tiempo determinado, prefijado, donde circulan, se producen y reproducen los elementos más significativos para un grupo. Uno de los aspectos más generales del ritual es que a través de él se establece la relación del ser humano con el mundo de lo sagrado mediante las creencias, acciones, lenguajes como el estético y es justamente esta lógica la que da sentido y permite el tiempo-espacio de la vida cotidiana. (Cárdenas 2011)

Un ejemplo de los elementos espirituales y míticos que utiliza Cholango para la realización de sus performance, se pudo contemplar en el inicio y cierre de su exposición retrospectiva *Chaupi tutapi punchayarca*, celebrada el 12 de octubre del 2011. Este artista dio apertura a la inauguración de esta muestra con un performance-

---

indígena, del teniente político y del cura: “El prestigio del que goza el Yachak se debe no solo porque es un hombre honrado y honesto, sino fundamentalmente por que ha comprobado que sabe adivinar, curar y hablar con los montes y montañas”(Mena 1994, 252). Mena indica que el deber del Yachak Taita también es preparar a quien va a ser su predecesor, quien generalmente es su hijo o algún hombre cercano a su línea consanguínea, que va a ser instruido durante un año o año y medio previo a la coronación del Yachak Taita. El Yachak Taita formula al aspirante un examen de suficiencia de conocimientos, si el resultado es óptimo pasa a una fase de práctica, en donde su maestro le confía el tratamiento de cierto tipo de enfermedades, pero siempre bajo su guía y asistencia (Mena 1994). “Únicamente cuando el Yachak Taita ha entregado la corona a su sucesor en una gran ceremonia se siente tranquilo y satisfecho de haber cumplido con su cometido” (Mena 1994, 253). Mena indica que esta ceremonia se da por lo general cuando el aspirante cumple 26 años, la coronación debe llevarse a cabo un día viernes a las doce de la noche y cuando la luna se encuentra menguante.

<sup>18</sup> Es importante aclarar que toda acción ritual adquiere propiedades o características religiosas (Gomez 2002), sin embargo, lo ritual se manifiesta en casi todas las experiencias desarrolladas por los sujetos y por las sociedades a las que pertenecen. Estas manifestaciones logran ser articuladas desde el momento en que son mediadas por códigos y convenciones culturales.

Tanto el ritual que se desarrolla dentro de las ceremonias religiosas, como el que se realiza en el arte de acción, emplea componentes simbólicos del lenguaje en donde la corporalidad humana se convierte en la materia de estudio de representaciones sociales y culturales, como lo explica Le Breton: “Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva” (Le Breton 1992).

ritual denominado *Arishka*. Esta acción consistía en limpiar una piedra de basalto de origen volcánico, que había sido tallada previamente en forma cúbica con una pequeña cabina hueca en la parte central-superior y en cuyas paredes laterales estaban grabadas en bajo relieve inscripciones o símbolos que representaban a los cuatro elementos naturales.



1.4-1.5 Titulo performance: *Arishka* medio: archivo de video lugar: Quito año: 2011

Fuente: página de YouTube del artista. <https://youtu.be/VyJpMOIUcuM>

Para realizar el acto de limpia de la roca, Cholango utilizó fuego, sopló alcohol, y limpió con diferentes tipos de hierbas frente a gran cantidad de público que se concentró en los alrededores del ritual. Cholango pronunció una frase en kichwa a manera de plegaria: “*jatari way, markachiway, chasqui chiway*” y luego una frase en castellano que decía: “Bendito, bendito, bendito tú que no estás ni arriba ni abajo, tú que no tienes nombre, ni tienes ni edad, ni tiempo ni espacio, bendice esta piedra para que pueda ser un instrumento de tu divinidad” (Cholango, 2011).<sup>19</sup> El artista al realizar este ritual, tuvo como propósito transferir valores mágico-espirituales a este elemento de forma simbólica, para convertirlo en una ofrenda. Luego los visitantes de la muestra le colocaron papeles dentro de su urna, en los que ellos escribían sueños o deseos que anhelaban que se les cumplan.

Posteriormente, en una segunda parte del ritual, se abrió una pequeña cámara en el suelo de la antigua iglesia del Hospital San Juan de Dios,<sup>20</sup> hoy conocido como el

---

<sup>19</sup> Una síntesis de este performance se puede observar en la dirección de YouTube del artista: amarucholango <https://youtu.be/VyJpMOIUcuM>

<sup>20</sup> La iglesia del Antiguo hospital San Juan de Dios fue desacralizada desde en 1978, año en el que el hospital cerró sus puertas después de haber funcionado desde el año de 1565 bajo distintas administraciones de orden monástico, como el de la cofradía de las Hermanas de la Caridad y la Misericordia. A partir de los años 1706 y 1830 es regentado por la orden de los Betlemitas hasta 1974, año en que el hospital pasa a manos del Municipio pero permanece apoyado por las labores de las

Museo de la Ciudad. Cholango hizo nuevamente un ritual con fuego depositado en dos recipientes de bronce, colocó una serie de flores que estaban dispuestas en el piso bordeando el espacio donde finalmente se iba a colocar la piedra, para después cubrirla en conjunto con los mensajes que el público realizó durante todo el tiempo que estuvo en exhibición su propuesta. Antes de finalizar, Amaru Cholango llamó a un grupo de jóvenes indígenas de diferentes nacionalidades del oriente y la sierra para que lo acompañen en una plegaria, con la cual se dio clausura al acto ritual y a la exposición en sí.

En este punto es importante precisar que, ocurren particularidades en el ritual de limpia de las comunidades indígenas que lo hacen diferente al ritual que se elabora en el performance o arte de acción, ya que los rituales ancestrales se realizan por lo general de forma privada, en espacios cerrados, en lugares ceremoniales: “Los ritos sagrados no se pueden hacer en cualquier lugar, se deben realizar en sitios donde se quedan los espíritus, las energías” (Columba 2006).<sup>21</sup> Mientras que el ritual que se realiza en el arte de acción, como el elaborado por Amaru Cholango, puede ser ejecutado de forma pública, en espacios abiertos como plazas, museos, galerías, entre otros lugares de interacción social. Pero también se puede realizar de forma privada, preferentemente contando con la elaboración de un registro audiovisual.

Otra característica específica que se desarrolla en el interior de los rituales o ceremonias religiosas de las comunidades indígenas,<sup>22</sup> es que estas cumplen con procesos organizados, que responde a una serie de ciclos o fases que los yachak deben seguir según lo determinado por sus conocimientos. En tanto que el performance o arte de acción tiene una estructura de referencia, pero no necesariamente tiene un orden predeterminado o un guion para su elaboración (como usualmente sucede en las formas

---

hermanas de la caridad. El hospital fue nuevamente abierto en el año de 1998 luego de su reconstrucción para cumplir la función desde entonces como Museo de la Ciudad.

<sup>21</sup> El Taita Franklin Columba es actualmente dirigente nacional de salud y seguridad social y coordinador de la comisión política de la FENOCIN. Pertenece a la Fundación Taitas y Mamas Yachaks del Ecuador. Este testimonio ha sido recuperado de un artículo del diario *La Hora*: “La ritualidad indígena exige respeto” realizado en marzo del año 2006 [http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/406945/-1/Ritualidad\\_indigena\\_exige\\_respeto\\_.html#.WifBI1h97cc](http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/406945/-1/Ritualidad_indigena_exige_respeto_.html#.WifBI1h97cc).

<sup>22</sup> Tanto para Levi Strauss como para Turner el ritual adquiere valores simbólicos ligados al campo de lo mítico, desde donde se organiza intelectualmente la experiencia generada en el acto ritual, de esta forma, el mito se convierte en una narración o un relato con el que se explica un evento que va a darse, o que ha comenzado a manifestarse bajo el poder de lo sagrado o de lo sobrenatural (Eliade 2000). Sin embargo, el ritual busca después desprenderse de la presencia de ese factor metonímico para regresar a su proceso la continuidad de lo vivido (Strauss 1963). A pesar de esa separación de la narrativa en el proceso ritual, es preciso explicar que el mito no es indisoluble del rito, cada uno de estos factores es complementario del otro, en esta codependencia yace su existencia. (Widengreen 2000).

tradicionales de hacer teatro). Evidentemente todo depende de las necesidades o requerimientos que el artista escoja o vea necesarios para realizar su trabajo.

En concordancia a lo anterior, encontramos que la obra propuesta por Cholango busca conjugar elementos que pueden ser identificados como religiosos o espirituales, ya que hacen alusión a las ceremonias que llevan a cabo las comunidades indígenas de los Andes; pero en este caso son instrumentos utilizados principalmente para realizar una acción artística. Desde esta perspectiva, es necesario comprender que el ritual realizado por este artista es ante todo una práctica creativa, que incorpora elementos lúdicos, propios de toda manifestación que pertenece al campo del arte.

Estas condiciones permiten que exista flexibilidad frente a la recepción del mensaje de quien se aproxima a este tipo manifestaciones. Al no existir una camisa de fuerza, quien percibe este tipo de obras no se ve obligado a creer o considerar a estas experiencias como un medio de sanación o de conexión espiritual. Existe la posibilidad que tan solo se busque rescatar la parte lúdica, estética o discursiva de la obra de arte que lo convoca. Sin embargo, también puede suceder que parte del público rescate con mayor adhesión la función espiritual o curativa, sobre la parte formal de la acción que este artista propone. El ritual que se realiza dentro de las comunidades indígenas por el contrario, merece mayor predisposición por parte de los asistentes de creer en la mejora u obtención de un beneficio al tratarse de una experiencia religiosa por antonomasia.

De manera que, un factor que puede dificultar la comprensión de acciones artísticas que comprometen atributos ancestrales para su elaboración, como las que plantea Cholango, recae en el contenido simbólico-mítico desde donde se construye la experiencia ritual; tomando en cuenta que el ritual se dinamiza a partir de la circulación de elementos religiosos y culturales que son importantes para un grupo determinado, como lo señala Marisol Cárdenas.<sup>23</sup>

En este caso, el trabajo de este artista puede verse limitado en su interpretación, por exponer elementos que son propios de su cosmología ancestral en lugares donde su público generalmente no comparte el mismo sistema de creencias y por lo tanto

---

<sup>23</sup> El ritual, como lo explica Lévi Strauss, ofrece la preservación de formas excedentes de percepción y maneras de concebir la naturaleza, para administrar los conocimientos a través de la explotación reflexiva de la sensibilidad de este mundo consiente (Strauss 1963). Mientras Víctor Turner entiende que el ritual permite la cohesión y transformación de las relaciones sociales, a través de la sucesión de actos simbólicos que fundan y vigorizan diversos lazos identitarios (Turner 1988).

desconoce los fundamentos ontológicos que encierra parte de su obra. Por consiguiente, es probable que su trabajo sea reconocido desde una mirada exotista o desde nociones esencialistas, dando lugar a que algunos de los postulados definidos en su discurso se vean debilitados y sean útiles para construir arquetipos con los que se suele identificar, de forma arbitraria y homogenizante, a los sujetos que pertenecen a sociedades indígenas.

Cholango de alguna forma está consiente que su trabajo puede ser determinado desde nociones exotistas o culturalistas y explica que ha podido beneficiarse de este tipo de arquetipos que se construyen sobre la imagen indígena, principalmente en Europa. Con respecto a la acogida que su trabajo ha recibido en Alemania por ejemplo manifiesta lo siguiente:

En Alemania he tenido mis oportunidades para ser profesor en la Universidad de Tréveris y también en mis posibilidades artísticas, yo no sé si será por exotismo o como quiera que sea, de todas maneras me han abierto las puertas, de todas maneras he podido expresar lo que es andino, lo que es lo nuestro, han estado curiosos de escuchar eso(Cholango 2013).<sup>24</sup>

Al coincidir su trabajo con este tipo de esquemas encontramos que el artista se encuentra consiente de que su propuesta puede adquirir atención y mayor soporte en otros circuitos culturales diferentes al campo local. Si bien la acción que se ha tomado como ejemplo se ha desarrollado en el Ecuador, su registro videográfico se exhibe en una plataforma virtual que le permite exhibir su propuesta de forma global, específicamente en espacios en los que Cholango de forma estratégica crea necesario presentar esta clase de acciones artísticas.

### **1.2.1 La ritualidad como estrategia de sacralización**

En conformidad con la idea espiritual que este artista busca revelar en su trabajo, se debe tener en cuenta que esta propuesta se origina en el interior de un sistema definido, que obedece a sus propios imaginarios culturales. Estos imaginarios del arte son un conjunto de actos materiales y mentales que configura el espacio psicocultural. María Amelia Bulhões manifiesta que se observan en la época contemporánea en esos

---

<sup>24</sup> Este archivo también puede ser encontrado en la siguiente dirección de internet :<https://www.mixcloud.com/FabianoKueva/entrevista-amaru-cholango/>



imaginarios cierta homología con los sistemas religiosos, ya que se genera una separación semejante entre el arte y la vida cotidiana, de la misma forma como se produce entre lo sagrado y lo profano (Bulhões 2004).

La manera en que está construido lo sagrado revela variaciones de una cultura a otra y también se altera a lo largo del tiempo, en una misma sociedad. Así, lo sagrado en el ámbito de lo imaginario del Arte no tiene una permanencia en sí, o en sus objetos; lo que era profano se puede sacralizar, y lo que era religioso puede volverse profano (Bulhões 2004, 66)

Estos procesos que se desarrollan en los sistemas y los imaginarios del arte, se dan gracias a las posibilidades que encuentran los artistas de mantener en sus prácticas elementos que aseguran la permanencia de lo “abismal y lo secreto” (Bulhões 2004). Anteriormente estas particularidades eran exclusivas del campo religioso, al darse una ruptura con los procesos de secularización desde el siglo XIX, el arte ha llegado a ocupar ese espacio que antes le correspondía a lo divino (Bulhões 2004). Estas circunstancias en algunos casos se dan por ambigüedad, ya que varios artistas contemporáneos además de oponerse a que sus obras sean concebidas como producto de una inmanencia mágica, lo que los coloca dentro de un estatuto de artista/genio (Bulhões 2004), se oponen a mostrar una postura favorable o son directamente reaccionarios a cualquier tipo de religión; sin embargo, mantienen una apertura para integrar factores como lo “inesperado y lo inconcluso” en sus obras, “manteniendo el misterio en suspenso” explica Bulhões (2004).

En el caso de Amaru Cholango no existe una renuencia a adoptar características mágicas y religiosas en sus obras, por el contrario, este artista busca hacer explícita esta condición en su trabajo. Pero como se ha dicho antes, no realiza sus acciones desde referentes religiosos cristianos, sino desde elementos religiosos relacionados a su raíz cultural, operación que se puede interpretar también como una postura política, que se da en oposición a la religión occidental como un factor determinante en los procesos de colonización.

La ritualización como estrategia de sacralización está inserta en las bases del Sistema de las Artes, puesto que esto ocurre siempre en un lugar y tiempo específico. El Arte está siempre pensado dentro de un espacio específico, que puede ser una galería, un museo o cualquier otro lugar determinado para recibir el objeto o evento, que es realizado como Arte, difundido como Arte y recibido como tal. Así, por ejemplo, cuando se realiza una exposición en un bar, éste se transforma, es ungido por la determinante artística del “lugar del Arte”, y se sacraliza por esa determinación (Bulhões 2004, 76)

De acuerdo con lo que expone esta autora, es importante comprender que la propuesta artística llevada a efecto por Amaru Cholango, pese a adquirir valores religiosos ancestrales, es ante todo un trabajo artístico que cumple con los parámetros del arte contemporáneo y es a partir de estos parámetros que se puede contemplar. Es decir, que sus exhibiciones o acciones rituales están inscritas en la base del sistema de las artes; por lo tanto, si Cholango busca asumir un papel de chaman, sacralizar o generar una experiencia ligada a lo espiritual en los lugares en donde se exhiben sus obras, lo hace, pero desde las determinaciones establecidas para el campo artístico, como sucede con la propuesta de cualquier otro autor.

### 1.3 Dinámicas narrativas en la obra de Cholango

Amaru Cholango suele hacer recorridos con visitantes guiándolos por sus exposiciones, como se pudo notar en la exposición retrospectiva realizada en el Museo de la Ciudad, en donde explicó los significados de manera minuciosa de cada una de sus obras, así lo hace cada vez que tiene la oportunidad, por lo menos cuando expone su trabajo aquí en el país. Por este tipo de procedimientos se ha dicho que Cholango además de ser artista adquiere el papel de guía y se convierte en narrador (Sichel 2012), en este caso revela los conceptos que busca enunciar en su trabajo, mientras el público aparece como escucha, ya que no se precisa una mayor interacción de los espectadores cuando este artista se manifiesta.



Foto: 1.6

obra: formas primordiales

Fuente: <http://www.riorevuelto.net/2011/11/amaru-cholango-amanecio-en-medio-de-la.html>

Desde mi perspectiva, pienso que el desarrollo de esta dinámica por parte de Cholango de contemplar esta idea del rito, toda vez que hace de guía y explica su obra al público, quizás le permite tener control sobre los significados, mantener un contacto directo con el espectador y construir un espacio que supone ser comunitario. Sin embargo, fija un discurso, cierra otras miradas y otras posibilidades que permiten que la obra de arte cobre vida propia. Es posible que de forma reservada su propósito sea tener ese control sobre su trabajo, contradictoriamente, puede suceder que el sentido polisémico que se ha enunciado que busca desarrollar en su propuesta se debilite o se pierda.

Este examen quizá se puede comprender desde una línea de análisis en la acepción de Derrida, que indica que los significados están en constante cambio frente la función fija del significante. En este sentido, el autor no puede pretender que se asuma un texto sin la posibilidad de ser cuestionado, ser fuente de crítica, de debate o de lugar a otro tipo de razonamientos. Este ejercicio amplía las posibilidades interpretativas y discursivas del texto. (Derrida 1988).

Este proceso puede ser distinto toda vez que sea mayor la interacción y el diálogo con el público sea menos rígido, menos dirigido, quizás desde una dinámica constructivista, tomando en cuenta posiblemente el carácter pedagógico de esta práctica. En especial, cuando es un afán del arte no construir verdades absolutas y que se mantengan en el mejor de los casos, niveles de subjetividad que de alguna forma enriquezcan el trabajo del artista. En este sentido, Amaru Cholango se muestra determinante ante el discurso que elabora y la forma cómo concibe el arte, esta posición no permite que realmente se desarrolle un proceso de mediación entre el espectador y su trabajo.

Es importante notar la posibilidad de crear un arte relacional, que surge desde la noción de conciencia colectiva propia de la sabiduría ancestral de Amaru Cholango, con elementos que se articulan a las posibilidades interactivas y de convocatoria que tienen las artes en general. Pero esa interacción podría, a mi parecer, ser más efectiva desde el momento en que el público tenga la posibilidad de manifestar sus propias conclusiones, construir sus propias ideas, darle un verdadero sentido polisémico a estas propuestas a partir de experiencias significativas que surjan del encuentro directo con la obra de arte.

Como espectadores de arte contemporáneo, en muchas ocasiones vamos a las galerías o a los museos y, de manera imprescindible, tenemos que leer la explicación que el propio artista o el

curador articuló para la obra. De lo contrario, la obra a veces no se entiende o no se sostiene ante nuestros ojos (Giovine 2015).

Es necesario aclarar, que uno de los factores que se distingue en el arte contemporáneo a partir de los procesos de desestetización y desmaterialización de las producciones artísticas en la época contemporánea, es la dificultad en la interpretación o construcción de un sentido por parte del público sin la necesidad de un intermediario. A este proceso María Andrea Giovine lo denomina como la paradoja de la mediación, esto quiere decir que la mayoría de producciones que se realizan en el arte contemporáneo por su naturaleza exegética, precisan de una articulación teórica que es elaborada generalmente por el artista y en otros casos por el curador o por otro tipo de intérpretes expertos, como ocurre con el trabajo de Amaru Cholango, al notar la imposibilidad de que las obras se sostengan solas en la construcción de un sentido por parte de quien lo observa. De esta forma, en el arte conceptual a diferencia de que la explicación salga de la obra, la obra nace desde la explicación (Giovine 2015); si no ocurriera de esta manera, varias de las propuestas contemporáneas dejarían de ser reconocidas como obras de arte, al no estar mediadas por un discurso teórico que las avale.

Un ejemplo claro que nos propone la autora son los *redymates* de Marcel Duchamp: un urinario colocado en un museo sin una explicación desarrollada desde una mirada experta, dejaría a ese objeto como un simple urinario o un objeto como cualquier otro; sin embargo, para nuestros días este objeto de uso cotidiano es considerado una de las obras más influyentes del siglo XX (Giovine 2015), no por su forma ni por el uso de ninguna técnica para su elaboración, sino por el sentido o el significado que adquiere dentro de los imaginarios culturales.

De cualquier forma, es necesario tener en cuenta, que frente a estas características que adoptan la mayoría de las obras contemporáneas, el texto con el que se realiza la mediación solo sirva como una guía para que el público saque sus propias conclusiones. Ante esto, es importante no subestimar la capacidad interpretativa de quien observa la obra de arte, quien además tiene la posibilidad de leer entre líneas elementos que quizás no se encuentran explícitos en el texto o que se le escapan de alguna forma al autor. De esta manera, la obra propuesta puede cumplir con la verdadera función de construir significados diversos como se pretende con la obra de Amaru Cholango.

#### 1.4 La fealdad, la enfermedad y la muerte...

La obra de Amaru Cholango por su carácter multidisciplinario es difícil de encasillar dentro de un solo estilo o dentro de una sola técnica, si nos referimos a cómo produce su trabajo. Este artista ha realizado propuestas pictóricas, instalaciones, arte objeto, performance, video y ha editado un poemario denominado *La noche del poeta*, en el que busca hacer notar su pensamiento y herencia ancestral andina a través de la poesía.

A través de su arte cuestiona los cánones estéticos, la belleza y el buen gusto. En contraposición rescata en su propuesta la fealdad, la enfermedad, la muerte, frente a la idolatría material, el exceso de racionalismo, las obsesiones generadas por un sistema capitalista y una sociedad que él piensa que se encuentra en una crisis espiritual. Algunos de estos factores los encontramos en obras como en la instalación *Enfermedad cultural, Tú eres el pastor y el rebaño* y en su obra de video *Entre la vida y la muerte*.

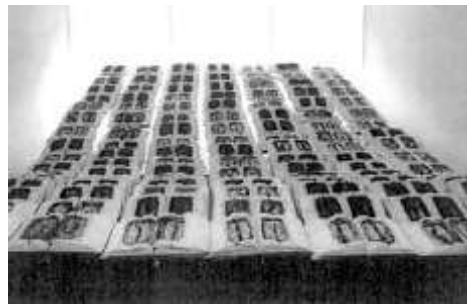
En su obra *Tú eres el pastor y el rebaño* por ejemplo, utilizó un corral de madera con paja y en la parte interior colocó un rebaño de ovejas que balaban y se movían mientras el público interactuaba con ellas, también hizo una construcción con lana de oveja en donde podían ingresar e interactuar los visitantes. En esta propuesta nos encontramos con elementos que exploran la posibilidad de la ironía como un medio de confrontación en el arte, además cuestiona claramente al público sobre el lugar que ocupa o que busca llenar en la sociedad y en el mundo, ¿ser parte de un rebaño? ¿O tener la opción de asumir una postura diferente frente a los problemas que aquejan a la sociedad contemporánea?



1.6 y 1.7 Título “*Tú eres el pastor y el rebaño*” medio: instalación lugar: Trier año: 1995

Fuente: <http://www.centroecuatorianodeartecontemporaneo.org/amaru-cholango/obras/pastor-rebano>

Por otra parte, para su instalación titulada *Enfermedad cultural*, muy al estilo de la artista conceptual Paz Muro,<sup>25</sup> Amaru Cholango quemó cien libros de forma rectangular y los dispuso sobre unos atriles. El libro símbolo de la cultura es interpelado, ya que significa en esta obra la separación de los seres humanos de la naturaleza y de lo espiritual por intermedio de la ciencia y el iluminismo cartesiano.



1.8 y 1.9 título: *Enfermedad Cultural*, técnica: instalación año: 1998

Fuente: <http://www.centroecuatorianoartecontemporaneo.org/amaru-cholango/obras/enfermedad-cultural>

En el mundo "civilizado" que está más arriba, según el concepto europeo, la cultura occidental, ahora no tiene salida y tiene que buscarla en el pasado en dónde se perdió porque hubo una bifurcación, entonces esta cultura racional no es suficiente (...) entonces en ese sentido también quizás volviendo al pasado, a las culturas nuestras, no traicionándonos a nosotros mismos y no decir que porque yo he leído muchos libros y que soy muy inteligente y que la ciencia es lo más grande que existe voy a encontrar las respuestas, todo eso no tiene sentido, podemos buscar las raíces en el pasado y así tal vez tener un camino para el futuro. (Cholango 2011)

En esta instalación muestra su inconformidad hacia el excesivo racionalismo, logocentrismo o científicismo. Sin embargo, cuando tiene la oportunidad, Cholango no es renuente a hacer uso de teorías que son cardinales para la construcción del logos y del pensamiento cartesiano. Por ejemplo, en su obra *¿Miran tus ojos la realidad?* (2011)

---

<sup>25</sup> Paz Muro fue una artista española conceptualista que en 1973 realiza un happening que confrontaba al sistema en la dictadura de Franco. El llamado *Libro blanco geometría de la Paz*, en mordaz referencia al libro blanco de las universidades, documento oficial utilizado por dichas instituciones como guía para su funcionamiento y donde suelen sentarse las bases de futuro. En esta ocasión, gracias a la invitación de la artista, sería redactado por los propios estudiantes y tejido por medio de pensamientos, en teoría inconfesables, y sería lacrado al final de la acción. Finalmente, el público pidió que el contenido del libro fuese leído en voz alta y a continuación, quemado por la artista, lo que provocó la abrupta clausura y expulsión de la artista por parte de la dirección del Colegio.

Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/performances-prohibicion-agradece-libro-blanco-geometria-paz>

trabaja desde la idea de la caverna de Platón y en su obra *Catarsis* (2008), que se revisará más adelante en esta investigación, hace uso de la teoría homónima desarrollada por el filósofo Aristóteles.

El arte tiene que curar las heridas dejadas por el intelectualismo y el colonialismo, porque el llamado intelectualismo también es un arma poderosa del capitalismo. El arte es creatividad y tiene que inmiscuirse en la realidad de nuestro mundo, transformarlo y crear una nueva conciencia para mejorar el espíritu del hombre. En la creatividad deja de existir el tiempo y el espacio, existe la libertad (Cholango 2013).<sup>26</sup>

En la obra *Enfermedad Cultural* también censura a las sociedades latinoamericanas por quedarse rezagadas y ser únicamente reproductoras o copistas de los cánones intelectuales y de las teorías racionalistas de la cultura hegemónica. Él indica que hay que buscar en el pasado, específicamente en su tradición ancestral, como un modelo que puede ayudar a salir al mundo de sus malestares políticos sociales y económicos. Para Cholango su originalidad y el principal motivo para que lo hayan tomado en cuenta en Europa como artista, está en recurrir a elementos que configuran el universo simbólico de las comunidades Kichwas (Cholango 2011).

el arte no es solo hacer cosas, el arte es un pensamiento, es un sentir del alma y eso para codearse aquí con el gran avance de la civilización europea, tiene que ser auténtico y tener los valores enraizados en nuestra propia cultura, solamente así podrán competir con los grandes, o si no como simples copiadore ¿quién les cree? (Cholango 2011)

Por su parte, la obra de video *Entre la vida y la muerte* (2011) es una propuesta con la que exponer las fases de padecimiento y deceso de una persona que había sido declarada como desahuciada. El fin era mantener una cámara en el cuarto de aquella persona postrada, la cual pasaría por una pantalla de manera continua los días de su agonía hasta el día de su muerte.

La obra en sí no se logró hacer de la forma planificada para la exposición retrospectiva de esta artista, principalmente por factores técnicos, pero también por otra clase de implicaciones; tan solo se pasó una grabación en video que mostraba brevemente a una persona enferma. Este registro se transmitió en la cripta del antiguo Hospital San Juan de Dios (actual Museo de la Ciudad), en donde se sepultaban hace más de cuatro siglos a los monjes betlemitas. Este factor favoreció en la constitución del

---

<sup>26</sup> Este párrafo ha sido recuperado de la siguiente dirección:  
<https://es.groups.yahoo.com/neo/groups/rizoma-ec/conversations/messages/2972>

sentido que se le quiso dar a esta obra como una aproximación al proceso de fallecimiento de los seres humanos. Finalmente, en el año 2013 Cholango expuso en el Museo Universitario del Chopo de la Universidad Autónoma de México; en este lugar pudo llevar a cabo la idea inicial de emitir directamente sobre una pantalla el decaimiento y muerte de un sujeto que fue desahuciado en el hospital de Balbuena.

Con este tipo de obras el artista busca descolocar al espectador de un espacio de comodidad, lo confronta con la muerte como un proceso que es natural en todo ser humano y de todas las cosas, pero que está relacionado a lo oculto, destructivo, temido y abyecto. El arte visto de esta forma se convierte en un medio que permite enfrentar ese temor que se manifiesta en el impulso de muerte, como una necesidad primaria de regresar al acto de lo inanimado.

Este artista busca confrontar directamente los temores y complejos que moran en la conciencia de las personas. Pero más allá de estas interpretaciones que pueden justificar su trabajo, también es posible reconocer que Cholango genera polémica, debate y busca llamar la atención sobre un tema que fácilmente puede trastocar la sensibilidad del público.

Además, evidencia la necesidad de darle a su propuesta un sentido moralista o moralizante, con el que busca corregir a la sociedad de sus diferentes malestares o anomalías culturales, políticas y espirituales. Sin embargo, es fácil advertir que su juicio, varias ocasiones, suele parecer contradictorio. Como se ha podido constatar, por un lado cuestiona a la cultura dominante por su excesivo racionalismo y falta de espiritualidad, por otro parte la enaltece calificándola de ser una sociedad desarrollada o avanzada, mientras que los países latinoamericanos se muestran rezagados, como meros copiadores y alejados del nivel de cultura de los países hegemónicos.

Donald Kuspit, uno de los más reconocidos críticos de arte en la actualidad, cuestiona el papel del arte moral y político, explica que el artista no necesariamente es la persona más indicada para explicarnos lo que está bien o está mal para la sociedad, como pretende Amaru Cholango con su propuesta. Este teórico cree que muchas de las obras que se realizan en el arte contemporáneo están hechas para impulsar el espectáculo, para distraer, más que para construir una reflexión (Kuspit 2004). De cualquier manera el trabajo de Amaru Cholango es tan solo un ejemplo que permite observar cómo estos formatos ya no tan nuevos, que se basan en los parámetros de lo



feo, burdo y lo grotesco, amplían las posibilidades de reacción y de discusión que se dan alrededor del campo artístico.

En relación con este tipo de obras, María Andrea Giovine en su trabajo sobre las *paradojas del arte contemporáneo*, explica que se ha dado un profundo giro epistemológico en el arte desde el siglo XIX, permitiendo un lugar para lo feo, lo grotesco y lo técnicamente burdo en el espacio del trabajo creativo (Giovine 2015). Estas características se hacen más radicales en el arte contemporáneo desde comienzos del siglo XX y han provocado una ruptura con respecto a la estética en su antigua acepción desarrollada por Alexander Gottlieb Baumgarten en 1750, que le otorgaba a este campo la comprensión por entender lo bello a través de las creaciones artísticas (Giovine 2015).

Con la llegada de las vanguardias se intensifica el uso de valores formales que salen de los arquetipos construidos desde el ideal de lo bello, marcando una desestetización y una ruptura temporal con el pasado de la tradición en el arte. De esta forma, surgen estilos en la época contemporánea que han tratado de deliberadamente alejarse en lo posible de alguna marca que los relacione o los identifique con lo bello (Giovine 2015).

La autora explica que ha llegado un punto en el arte contemporáneo en que utilizar símbolos relacionados a algún ideal de belleza, se lo toma en los circuitos artísticos como un tabú y como una posición política retrograda (Giovine 2015). Por esta razón esta desestetización marca una nueva paradoja, que convierte a lo feo, repulsivo o grotesco en un nuevo paradigma, canon o norma, que es aprobado ante las condiciones impuestas desde los circuitos artísticos y culturales dominantes. Contradictoriamente, aquellas manifestaciones artísticas que se hicieron para objetar a la elite cultural de los años 70, son posteriormente aceptadas dentro de los sistemas artísticos-culturales dominantes y desde hace varios años llegan a formar parte del conocimiento de la misma o de una nueva elite artística e intelectual.

Como se ha podido ver, el arte se convierte cada vez más en un campo variable y especulativo (no solo en términos del mercado), en el que los artistas se permiten o se encuentran obligados a correr algunos riesgos para conseguir diferentes propósitos económicos, políticos o críticos, frente a diferentes fenómenos sociales o simplemente para incentivar el espectáculo. Estas circunstancias generan diferentes posiciones a favor y en contra de estos procedimientos.

En el caso de esta investigación, se puede notar que Amaru Cholango no suele escatimar en recursos cuando de correr riesgos y llamar la atención con su obra se trata. También se observa que su trabajo responde a paradigmas que se construyen en el arte contemporáneo, en donde lo burdo o lo feo se antepone a cualquier ideal de belleza. Así, busca incorporar su propuesta dentro de la vanguardia artística internacional y refrendar su trabajo dentro de los circuitos culturales que pertenecen al centro hegemónico de la cultura.

En nuestro país esta clase de manifestaciones se las consideraba más transgresivas o revolucionarias hace algunas unas décadas atrás. En la actualidad estos lenguajes ya han sido manejados de forma efectiva por varios de los productores locales, como: María José Machado, Valeria Andrade, Rodrigo Viera, Christian Proaño, Eduardo Carrera, Danilo Zamora, entre otros artistas. Todos ellos han sentido la necesidad de vincular estos elementos a diferentes propuestas, los cuales se integran a un arte que puede ser calificado dentro de la categoría de lo abyecto y de esta forma buscan responder a distintas condiciones o realidades del contexto local.

## Capítulo dos

### 2.1 Amaru Cholango y su participación en el contexto artístico local

En este capítulo hago una revisión de diferentes eventos protagonizados por el artista Amaru Cholango en el campo cultural ecuatoriano. Este análisis permite comprender los propósitos que encierran algunas de sus producciones y los resultados que ha conseguido con sus acciones en el país. En este recorrido examino, desde una perspectiva crítica, tres obras performáticas que este artista ha ejecutado y que han sido transformadas por el autor en archivos de video, con el objetivo de llevarlas a una plataforma en internet y exhibirlas en otros espacios diferentes al campo artístico local. Estas producciones han suscitado discusión en diversos círculos culturales del país, tanto por su nivel de ironía como por la polémica y desconcierto que han generado cuando se las ha realizado *in situ*.

#### 2.1.1 El retorno

Amaru Cholango pese a haber elaborado y expuesto su obra en Europa desde 1984, no es sino hasta 1994 que regresa al país y se da a conocer como artista tras la invitación del reconocido gestor cultural ecuatoriano, Wilson Hallo Granja, quien al reconocer su obra en Alemania le propone retornar al país para participar en la IV Bienal de Cuenca como artista invitado y de esta forma exponer su obra de forma paralela al concurso (Reus 2011).

Así es como se abrió espacio en la Bienal de Cuenca para exhibir tres de sus trabajos,<sup>27</sup> tanto en el Monasterio de las Conceptas como en el Museo de Arte Moderno. Entre estas propuestas tomó mayor relevancia la instalación titulada *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra*, por el nivel de controversia que desató en el evento. Esta fue la primera oportunidad en la que se presentó una instalación en la Bienal Internacional de Cuenca,<sup>28</sup> que para la época se establecía como un espacio exclusivo

---

<sup>27</sup> En el año de 1994 Amaru Cholango también exhibió en Cuenca su instalación hecha con leños incinerados, titulada *Tú eres un árbol y yo también* y una instalación en la que colocó 12 frascos de vidrio que en su interior llevaban corazones de res sumergidos en cloroformo que fue titulada *Melancolía*.

<sup>28</sup> Eudoxia Estrella, directora del Museo de Arte Moderno por más de tres décadas, comenta que fue llamada en la cuarta edición de la bienal para presidir nuevamente el comité organizador. Dice que en esa ocasión quiso darle otro matiz a la cita, por lo que preparó dos exposiciones paralelas con dos artistas invitados: Jesús Soto (Venezuela), quien trajo obras de arte cinético (movimiento), y Manuel Amaru Cholango (Ecuador, quien vivía y aún vive en el extranjero), que presentó trabajos de arte conceptual.

para el campo de la pintura y la bidimensión. La obra fue realizada con motivo de los quinientos años del descubrimiento de América que se conmemoraron en el año de 1992 (Reus 2011).

La instalación estaba constituida por grandes telas que emulaban a las velas de los barcos, diez canoas en cuyo interior se depositó petróleo, agua, tierra y cadáveres de peces flotando sobre estos elementos; con el paso de los días, la materia orgánica entró en descomposición, el vapor del petróleo y el agua emanaban olores repulsivos, por lo que se pidió retirar la muestra o en su defecto los cadáveres de los pescados de las instalaciones del museo: “Parte del público reaccionó escandalizado y reclamó la exclusión de las obras. Las autoridades de la muestra aceptaron la exigencia y pidieron al autor que las retirara, pero solo lograron desatar una polémica mayor” (Albornoz 1994).

La intención del artista a través de esta instalación, como lo manifiesta Trinidad Pérez, demandaba que el espectador reflexione acerca del ambiente contaminado en el que vive y manifieste su participación activa en este mundo (Perez 1998). El uso de materiales orgánicos: fluidos, carne, vísceras o pescados, van a ser elementos utilizados con recurrencia en sus instalaciones. Algunos de sus trabajos pueden ser alegorías a la destrucción y a la muerte; *Las carabelas de Colón* todavía navegan en tierra aluden a la conquista y a un sistema que posibilitó la imposición económica, política y cultural, dentro del desarrollo un sistema más complejo, conocido como la matriz colonial de poder (Dussel 1994).

Shifra Goldman,<sup>29</sup> crítica norteamericana que fungió de jurado en la bienal, describió esta instalación como la obra exhibida más interesante, señalando que si hubiese participado oficialmente no cabría duda de que obtendría el primer lugar (Reus 2011). Por el apoyo de varios artistas y de la crítica estadounidense se decide que la instalación se mantenga expuesta (Faber 2012). Según Jaume Reus es a partir de ese momento que Cholango empieza a tener mayor interés en la producción de instalaciones

---

Párrafo recuperado de la siguiente dirección <http://www.eluniverso.com/2011/11/13/1/1380/eudoxia-estrella-pintora-cuencana-pilar-fundamental-bienal-arte.html>

<sup>29</sup> Shifra Goldman fue una importante historiadora del arte, pionera en el estudio del arte latinoamericano y feminista, como activista buscó terminar con estereotipos, distorsiones eurocéntricas y malentendidos teóricos que han marcado todos los enfoques para historia del arte Latino desde los años 50 (Goldman 1994).

y por esta razón, otro tipo de expresiones, como la pintura, quedan relegadas a segundo plano (Reus 2011).

Finalmente, las protestas de los demás artistas expositores impidieron que las autoridades de la bienal consiguieran retirar la obra de Cholango, quien había viajado desde Trier, en Alemania, donde dicta las cátedras de dibujo y teoría del color, como invitado especial a la Bienal de Cuenca.

El episodio, sin embargo, no impidió que la obra de Cholango, nacido en un poblado andino, a 80 kilómetros al norte de Quito, fuera expuesta asimismo en esta capital y en el puerto pacífico de Guayaquil. (Albornoz 1994)



Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra, Instalación, 1994



Detalle de Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra, Instalación, 1994

Foto 2.1 y 2.2 Título: *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra* Técnica: instalación

Lugar: Cuenca año: 1994 Fuente: Revista Diners - Ecuador - Octubre 1998

“Las carabelas de Colón” (1994) es una de las instalaciones más significativas del artista y una de las más polémicas y con repercusión mediática. Está compuesta por una serie de canoas dispuestas una al lado de otra en cuyo interior hay petróleo, tierra, agua y peces muertos. Sobre cada una de ellas hay una vela desplegada. El título, de manera irónica, nos sitúa en un contexto de referencia precisa por lo que supuso de inicio del propio concepto de colonización, recordemos que en 1992 se conmemoró el 500 aniversario de la llegada de Colón a América. Y, sin embargo, la referencia al petróleo y a los peces, nos sitúa en un escenario totalmente actual de continuación de la explotación de los recursos naturales [xxviii]. Cholango consigue sintetizar un discurso político a través de unos pocos elementos muy bien escogidos que por su crudeza y sus propias características olfativas consiguieron herir la sensibilidad de ciertos espectadores y de la dirección del Museo, que incluso retiró la obra de la exhibición (Reus 2011).

Es necesario recordar que la década del 90 fue de vital importancia para el fortalecimiento de las organizaciones indígenas y de trabajadores del Ecuador.<sup>30</sup> Frente

---

<sup>30</sup> Tras la agitación y el malestar social motivado por las políticas impuestas en el gobierno del presidente León Febres Cordero, son varios los movimientos sociales y sindicatos que se conforman para hacerle frente. En este contexto, el 13 de noviembre de 1986 se realiza el primer congreso de pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador. Este proceso tuvo como objetivos principales la búsqueda de la unidad y la estructuración de una democracia participativa para su organización, el reconocimiento

a lo que acontecía en esos años con la organización de los pueblos y nacionalidades indígenas,<sup>31</sup> este artista ha dicho trabajar por su parte para recuperar la religiosidad y la cultura ancestral a través del arte.

Tomando en cuenta la coyuntura de ese momento, en 1994, Amaru Cholango retorna de forma temporal, principalmente motivado para exponer en la IV Bienal de Cuenca y aprovechó, de acuerdo con lo que él indica, también la oportunidad para propiciar un acercamiento con la Confederación de Nacionalidades Indígenas (CONAIE) y mostrar su compromiso con las causas del movimiento. En este sentido, Amaru Cholango expresa:

Para comprender este fenómeno hay que tomar en cuenta la Bienal de Cuenca del noventa y cuatro, cuando paralelo con el movimiento político indígena, yo desde el punto de vista cultural estuve también trabajando, creando, construyendo ese movimiento que después se llamó CONAIE, ahí estuve con él Lucho Macas, con él Lluco, con él Ulcuango y todos estos que estuvimos creando el movimiento indígena, que no es aislado del movimiento cultural (Cholango 2011)

### **2.1.2 Un panorama de confrontación**

Amaru Cholango ha participado en distintas exposiciones, como la retrospectiva que se llevó a cabo en el año 2011, por parte de la Fundación Museos de la Ciudad y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, denominada: *Chaupi tutapi punchayarca o Amaneció a*

---

constitucional de sus derechos por parte del Estado, la lucha por la defensa de los territorios indígenas y de sus recursos naturales. Más adelante, en junio de 1990 durante el gobierno del presidente Rodrigo Borja, se suscita el levantamiento indígena a nivel nacional, estas circunstancias obligaron a esta administración a reconocer la existencia de los pueblos y nacionalidades indígenas y a contemplar sus derechos en la constitución. Desde los procesos de colonización española estas sociedades fueron sometidas a condiciones de explotación y abandono, fueron obligadas a vivir en circunstancias de pobreza, miseria y exclusión. Con la conformación de la nación, las condiciones económicas, sociales y políticas de las sociedades indígenas no mejoraron, ya que además no adquirían una figura política que las respalde, siempre estaban representados por intermediarios políticos y culturales que hacían muy poco por cambiar la realidad social y económica que afectaba a estas comunidades.

Las demandas que se debatieron en el año 90 durante el levantamiento indígena como proceso de lucha, fueron trascendentales para la construcción de un Estado que se identifica desde entonces, como pluriétnico, plurinacional e intercultural.

<sup>31</sup> Con la conformación de su organización política y participativa, los sujetos indígenas son generadores de sus propias formas de representación. Históricamente la imagen del indígena estaba mediada por una mirada ajena y esquemática, a partir del levantamiento es notoria la presencia política de los sujetos indígenas como participantes en la construcción del Estado-nación. Desde este proceso ya no son señalados como comunidad campesina o como sujetos ligados a una vida rural únicamente, con su integración al campo político logran la participación activa en distintos sectores laborales y de interacción social, adquieren una voz propia con la que buscan participar en diferentes ámbitos culturales y sociales, actuando frente a las prácticas ventrílocuas, paternalistas o de dominación que generaron en el pasado algunos intelectuales y grupos políticos de diferentes corrientes; estos procesos significaron para estas comunidades un logro histórico en la lucha por el reconocimiento.

*mitad de la noche*.<sup>32</sup> Para llevar a cabo esta muestra Cholango contó con un importante presupuesto asignado por el Municipio de Quito y con disposición de múltiples espacios, en donde se exhibieron las obras más representativas de su trabajo realizadas durante los últimos treinta años. Estas circunstancias se dieron pese a que el artista ha demostrado su malestar y una aparente desaprobación hacia las instituciones que manejan la cultural en el Ecuador. La exposición referida no estuvo exenta de inconvenientes entre Amaru Cholango, la Fundación Museos de la Ciudad y el Municipio de Quito.

Desde su primera intervención en el país en el año de 1994, Cholango no ha dejado de ser fuente de polémica. Expertos y público en general contraponen opiniones ante su trabajo. Estos criterios se mueven entre la desaprobación y el apoyo hacia la postura que adopta el artista en el medio cultural local. Su propuesta es fuente de controversia, puesto que con algunas de sus obras denuncia diferentes trabas o problemas de gestión que ha mantenido con importantes instituciones culturales en el país.

Estos problemas tienen que ver, en gran medida, con la falta de permisos para realizar sus actividades artísticas, por inconvenientes logísticos, de bodegaje, problemas administrativos o la carencia de auspicios para realizar su obra o poder llevar a cabo sus exposiciones de forma local y en el exterior. Por estas razones llegó a calificar a los agentes culturales como entes corruptos y lo visibilizó públicamente a través de su trabajo, principalmente a través de sus performances.

Sin embargo, algunos expertos ligados al arte y a la administración cultural han refutado estas aseveraciones. Muchos afirman que las apreciaciones hechas por él no tienen un fundamento consolidado que las valide y piensan que son percepciones ligeras que desconocen los procesos de gestión cultural que se dan en el país. También anotan que Cholango ha mostrado una actitud irresponsable frente a diferentes procesos que debía seguir para el cuidado de sus obras o en la dirección de la impresión de uno de sus catálogos, que finalmente nunca salió por el impedimento que puso al notar carencias en su edición (Andrade 2013).

El fin de mi investigación no busca hacer mayor énfasis sobre estos eventos, ni proponer un análisis profundo sobre estos temas, solo busco colocar estos ejemplos

---

<sup>32</sup> Frase que hace referencia a la llegada del nuevo *Pachacuti* o del gran cambio en el orden del universo según las profecías de los antiguos Incas.

como muestra del nivel de discrepancias que el artista en cuestión genera con su trabajo cuando lo expone en el Ecuador. A pesar de estas circunstancias, es necesario agregar, que más allá de estos conflictos particulares, el panorama cultural depende, en gran medida, de la economía y la política interna, desde donde realmente se generan inconvenientes para el desarrollo del arte local, por problemas que en su mayoría poco tiene que ver con la labor de los artistas. Estas condiciones económicas y políticas en la gestión cultural del país deben ser analizadas con mayor profundidad, lejos de motivaciones personales y de especulaciones que suponen mayor sustento.

Las circunstancias en las que Amaru Cholango desarrolla su trabajo han provocado algunos comentarios alrededor de la posición que adopta; por ejemplo, se piensa que es un artista que busca sacar provecho de su condición étnica debido a que hace un doble uso instrumental de su identidad. Primero de su condición indígena, con la que busca generar una discriminación positiva y luego de su condición de artista, desde donde se instaura un estatus deificado o de artista/genio (Rodríguez 2013).

También se puede advertir que, en algunas ocasiones, de acuerdo con el lugar donde se ubica, Cholango suele recurrir a su formación en geología para que su discurso adquiera legitimidad o autoridad científica: “por una parte yo soy un científico, estudié matemáticas, estudie geología y fui profesor de la Universidad Central, también de matemáticas en la Facultad de Arquitectura” (Cholango 2011). En Europa, por ejemplo, prefiere que no lo designen de esta manera, sino tan solo como artista: “No, no, yo soy simplemente un artista y ya no me gusta lo de ingeniero...” (Cholango 2013). El artista apunta que en el Ecuador no soportan y niegan la posibilidad de que un indio sea quien haga arte, o un indio sea capaz de generar un pensamiento desarrollado y ser reconocido por ello (Cholango 2013):

“Sucedee que tanto en Ecuador como en casi todos nuestros países latinoamericanos vivimos todavía con muchos tabúes y problemas respecto de la Conquista, la colonización y el racismo. En mi país no pueden concebir que un indio haga arte contemporáneo y tenga un pensamiento desarrollado. Para ellos lo único que vale es lo que escribieron en los libros las culturas occidentales. Es una encarnizada lucha que llevo; es un poco duro, pero el arte es así también (Cholango 2013).

Ante el poco reconocimiento que revela Amaru Cholango haber recibido por parte de las instituciones culturales, Mónica Vorbeck explica que esta falta de interés tiene que ver en gran medida por un “débil trasfondo académico” que ha caracterizado a



las instituciones culturales locales, que son “guiadas en su concepción en el arte de acuerdo el gusto impuesto por el mercado” (Vorbeck 2006).

Ante estas circunstancias, el artista adopta una posición que busca cuestionar y poner en conflicto al panorama artístico cultural. Principalmente está inclinado a problematizar aquellas condiciones que él siente que lo han afectado directamente durante su permanencia en el Ecuador; es decir, desde antes de radicarse en el exterior y en la actualidad para poder desarrollar su trabajo como artista.<sup>33</sup> Según Cholango el racismo es el principal motivo que impide que su obra sea aceptada en el país de la misma forma que en Europa (Cholango 2013).

¿Por qué tanto reconocimiento en Europa y tan poco en el Ecuador? Según Cholango, el racismo es una de las explicaciones. Su participación en la Bienal de Cuenca de 1994 y su exposición en la Casa de la Cultura en 1994 y 1998, fueron muy criticadas. En la primera presentó la polémica obra Carabelas: canoas con brea y peces muertos que representaban la conquista española y la destrucción de la naturaleza. Algunos centros culturales decidieron cerrarle las puertas (Borja 2006).

En los siguientes apartados se analizarán tres obras performáticas realizadas por este artista, con las cuales hace explícita su posición hacia las instituciones culturales y hacia cómo se mantiene el panorama artístico y cultural en el país. Amaru Cholango trabaja desde dos líneas de acción que en ocasiones se acoplan. Por un lado

---

<sup>33</sup> Con respecto a la financiación de mis exposiciones, las he realizado con mi trabajo en la docencia y con el dinero de mi familia. Quiero aclarar que nunca he recibido ningún dinero de ningún ministerio. He estado presente desde los comienzos de los años noventa en el panorama cultural y político del país. Esto quiere decir con gastos de viajes, estadía y obra. La excepción ha sido la exposición 'Amaneció en medio de la noche' en el Museo de la Ciudad y en el CAC. Sin embargo, los honorarios que me pagaron fueron invertidos en las mismas obras, e incluso una cantidad la aporté de mi propio bolsillo. En 1997 la Sra. Bonani del Instituto Italo-Latinoamericano me comunicó que yo era el representante del Ecuador en la Bienal de Venecia. Pedí ayuda financiera del gobierno ecuatoriano pero no estaban dispuestos a dar ningún apoyo. Así corrí con todos los gastos de la exposición representando al Ecuador. En 1998 firmé un contrato para realizar una exposición en la Casa de la Cultura, entonces presidida por Stalin Alvear, mediante su abogado. Cuando llegué al país fue negada la ayuda. En 2002 tuve un ofrecimiento de parte de la Sra. Machuca para hacer una exposición en el Museo Metropolitano de Quito. Yo pagué el viaje y la estadía, y al final, se prohibió la exposición por su contenido crítico. En el año 2003 recibí un correo del arquitecto Lenin Oña indicándome que yo era el representante ecuatoriano para la Bienal de Sao Paulo y que por lo mismo tenía que venir al Ecuador para llevar los materiales y recoger los pasajes. Llegando al país con mi propio dinero me dirigí al Ministerio de Relaciones Exteriores para los trámites pero como no eran telas de pintura para transportar- me negaron todo apoyo. En estas condiciones, regresé a Alemania y con mi propio dinero viajé a Sao Paulo y pagué los gastos en la Bienal, representando al Ecuador. En 2006 realicé la obra "La Celda" en el Colegio de Arquitectos, pagando el pasaje, la estadía y la obra, la misma que fue destruida el día 6 de Febrero de 2013 en la Plaza de la Independencia por la policía metropolitana (Amaru Cholango 2013). Quizás es interesante indicar también que en el Ecuador ningún museo, ninguna institución y ninguna persona particular tiene una obra mía. (Amaru Cholango 2013). Este fragmento ha sido recuperado del siguiente enlace: <https://es.groups.yahoo.com/neo/groups/rizomac-conversations/messages/2972>

encontramos que sus obras se construyen desde una condición más religiosa o espiritual, ligada a una vertiente chamánica, como se revisó en el capítulo anterior; por otra parte, existen producciones, como las que se revisan en los siguientes tres análisis, con una intención más política y crítica, con las que suscita diferentes debates a favor y en contra de su propuesta, principalmente por el carácter controversial con las que se muestran.

## 2.2 La Cultura al Poder

En este acápite haré un análisis videográfico sobre el performance *La cultura al poder*, registro que ha sido subido a plataforma de YouTube dentro del canal de Amaru Cholango.<sup>34</sup> En este caso, el archivo de video es útil para reconstruir el desenvolvimiento de la acción que fue elaborada por este artista, revisar los acontecimientos ocurridos con las personas que ayudaron en su desarrollo, también es útil para analizar las reacciones del público que se hizo presente en estos eventos. Sumado a esto, se puede hacer un sondeo de opinión de los visitantes de su página de YouTube, desde donde se pueden advertir las diversas interpretaciones que Amaru Cholango suscita con su obra.

A partir de este ejemplo se evidencia la importancia que cobran las plataformas virtuales para expandir las posibilidades de la obra de arte. Sin embargo, hay que enfatizar que de acuerdo con lo dicho por la autora Peggy Phelan, el archivo videográfico no se puede entender como la obra performática en sí (Phelan 1996).<sup>35</sup> Phelan señala que el performance solo existe en el presente,<sup>36</sup> cualquier forma que

---

<sup>34</sup> Este archivo se encuentra disponible en <https://youtu.be/NiHWfOIKrfQ>

<sup>35</sup> La palabra performance es un anglicismo, que según el teórico y director de teatro norteamericano Richard Schechner, abarca de forma inclusiva un sinnúmero de acciones o ritualidades que se dan en la cotidianidad de los seres humanos. Estas acciones están establecidas por los diversos roles sociales y laborales que ejercen las personas en entornos concretos, se encuentran en las prácticas del juego, en las actividades deportivas, en la religión, en la política, la danza, el teatro o en actividades de gran magnitud (Schechner 2004, 10).

El performance tiene que ver con el comportamiento (etología), los hábitos y las formas con las que interactúan o se manifiestan los sujetos. En este sentido, se pueden generar una red de comportamientos o nodos (Schechner 2004, 98) que interactúan unos con otros. Esta red conformada de nodos opuestos, no es uniforme y se construye de acuerdo con los conocimientos, necesidades y actividades que cada individuo genera frente a las condiciones establecidas en un ambiente social.

<sup>36</sup> En el idioma español y en el portugués no existe un equivalente semántico para designar a la palabra performance. Es un término ambiguo, útil para ser manejado en distintos campos, en este caso necesario para referirnos a las prácticas y procesos corporales que se realizan en el campo del arte (Taylor 2011). Si bien, como lo explica Diana Taylor, para algunos artistas latinoamericanos el uso de este término prestado del idioma inglés puede significar una forma de neocolonialidad, son varias las posibilidades que algunos hispanos-hablantes han encontrado en el empleo de esta palabra, al no hallar compatibilidades

preceda a esta expresión debe ser denominada de cualquier otra manera, pero no pertenece al campo del performance, no se puede grabar, registrar ni tampoco puede “participar en la circulación de representaciones” (Phelan 1996, 146). Si esto llegara a pasar desnaturalizaría y negaría los principios ontológicos desde los que emerge. Phelan explica que el performance al desaparecer se construye así mismo, su existencia es efímera (Phelan 1996, 146).

El registro se utiliza como un detonante de la memoria para recordar un momento que ya pasó, para volverlo a tener presente, más no pertenece al performance en sí, ni siquiera la acción realizada llega a ser la misma puesto que su repetición la hace disímil de la anterior (Phelan 1996), obedece a otro tiempo y otras circunstancias temporales y espaciales. Por lo tanto, hay que analizar este tipo de producciones desde las posibilidades que nos permite su registro, desde un medio distinto al performance,<sup>37</sup> que en este caso es el archivo en video.

Antes de realizar un estudio sobre el performance *La cultura al poder*,<sup>38</sup> es necesario explicar las características de *La celda*, obra que en un principio iba a ser montada por el artista Amaru Cholango. La obra *La Celda* es una instalación y performance que consta de una jaula de metal con forma de una trampa para ratones, en su interior se encuentran distintas personas, hombres y mujeres totalmente desnudos, que tan solo cubren sus cabezas con fundas de plástico de color negro. Es una obra importante dentro de la serie de trabajos performáticos realizados por Cholango; en ella

---

lingüísticas que designen las acciones que ellos buscan explicar. De esta forma, se ha convertido en un recurso válido que adquiere distintas significaciones frente a múltiples posibilidades para ser aplicada (Taylor 2011). Pero varios artistas al tener diferencias conceptuales con este término y sentirse inconformes con el uso de esta expresión, han preferido denominarle como arte de acción, arte vivo, arte corporal o *proto-happening* (Taylor 2011, 9).

<sup>37</sup> Entendemos por performance a aquellas manifestaciones que utilizan al cuerpo y a su puesta en escena como elementos constitutivos de la obra de arte. Actúa de la misma manera que otras demostraciones como la danza, el teatro o la ópera, siendo las condiciones espacio-temporales elementos determinantes para su desarrollo. Sin embargo, existen grandes diferencias entre el campo del performance y estas manifestaciones, principalmente porque todas estas otras formas de hacer arte son utilizadas para representar, para imitar o interpretar una acción, a un personaje histórico o ficticio que es narrado con anterioridad, generalmente desde un texto, mientras que el performance o arte de acción es un campo que no representa, ni imita ninguna acción descrita con antelación. Por el contrario, el performance es un proceso directo, hecho sin algún guion o narrativa previa y por lo general necesita de una articulación teórica que permita fundamentar estos procesos.

<sup>38</sup> “Hasta finales de los años Setenta el término fue específicamente rechazado por los artistas plásticos por sus implicaciones y connotaciones escénico-teatrales (Performance es el acto de Performing que conlleva la acepción de representar una pieza de teatro) Pero desde 1970, sustituyendo al nombre de action, emergió como la denominación más popular para actividades artísticas que son presentadas ante una audiencia en vivo englobando elementos de música, danza, poesía, teatro y video. Después ha venido siendo retroactivamente empleado para referirse a formas tempranas de arte en vivo como "Happenings", "Actions", Fluxus events y Body art” (Almela s.f.)

se intenta interpelar las prácticas punitivas desarrolladas por los dispositivos disciplinarios y de control implantados por algunos regímenes políticos y militares. El artista toma como ejemplo los mecanismos de tortura que se utilizan en contra de los prisioneros de Abu Grahیب o de Guantánamo. Con esta acción trata de motivar una reflexión en el público sobre la búsqueda de la libertad individual (Reus 2011).

La Celda se exhibió por primera vez en el Colegio de Arquitectos de Pichincha el 4 de junio del 2006. Se efectuó una nueva exhibición de esta obra en la exposición colectiva *El Otro Arte en Ecuador*, en el año 2009 y en Alemania en el extinto espacio Kunsthaus Thacheles en el 2010. Esta acción fue producida siempre en espacios cerrados, como se puede observar en el canal de YouTube del artista.<sup>39</sup> Para realizar el análisis que planteo, es necesario tomar en cuenta que el registro en video de la acción realizada en Alemania recibió la censura o restricción de edad por parte de la comunidad de visitantes de esta plataforma.



Foto2.3 Nombre: *La celda*. Técnica: archivo de video  
lugar: Tacheles Berlin año: 2010

Fuente: página de YouTube del artista, <https://youtu.be/NiHWfOIKrfQ>

Otro antecedente importante, que forma parte del contexto en el que se produce este performance, es que para ese año Amaru Cholango mantuvo una serie de discrepancias y contratiempos con la Administración de Cultura del Municipio de Quito, al igual que con los directivos de la Fundación Museos de la Ciudad, por problemas en el mantenimiento y bodegaje de diferentes trabajos. Entre estos objetos se encontraban unas canoas que forman parte de la instalación *Las carabelas de Colón todavía navegan*

---

<sup>39</sup> El archivo de La obra *Die Falle o la celda* ha sido subido a la siguiente dirección de YouTube <https://youtu.be/NiHWfOIKrfQ>.

*en tierra*. Obra que fue nuevamente expuesta en los patios del Centro de Arte Contemporáneo en el año 2011 como parte de su exposición retrospectiva. Sin dar mayores detalles sobre estos eventos, creo que es importante conocer que estas circunstancias llevaron al artista a entablar una demanda en contra de esta institución y a realizar una serie de acciones para cuestionar el trabajo de las entidades que administra el Municipio.

El performance que se analiza es solo un evento más que se suma a una serie de acontecimientos con los que Cholango busca poner en conflicto a las instituciones culturales municipales y al sistema con el que se administra el arte y la cultura en el país. Podemos concluir que cada uno de estos eventos forma parte de su ejercicio performático y que con estos acontecimientos Cholango da lugar a procesos que son más evidentes como acciones artísticas, cuando estas han sido expuestas al público.

### **2.2.3 Una nueva acción subversiva**

Para comenzar este análisis es preciso explicar que Amaru Cholango pretendía realizar el performance *La celda* en la Plaza de la Independencia de la ciudad de Quito, el 6 de febrero del 2013; este proceso fue impedido por agentes de la policía y del Municipio al no disponer de los permisos para su ejecución, ya que se encontraban en trámite por parte del artista para realizar esta acción en Santa Clara, como lo había dispuesto la administración de cultura de la ciudad. Con la prohibición de la intervención de este artista con este performance, se dio paso a una nueva acción subversiva titulada: *La cultura al poder*.

En la Plaza de la Independencia desde muy temprano en la madrugada, Amaru Cholango y sus colaboradores procedieron a montar las paredes metálicas y las rejas con las que se ensambló la jaula que iba a dar paso a la acción performática. Todo transcurría según lo planeado, el armazón metálico había quedado completamente ensamblado; mientras tanto, unos pocos elementos de la guardia municipal y de la policía se acercaron a la plaza para verificar lo que acontecía en el lugar donde se iba a llevar a cabo esta acción artística.

Una vez construida la jaula y con sus integrantes dispuestos a desnudarse, la obra empieza a tener nuevos actores. La fuerza pública representativa del poder y del orden gubernamental se adhiere a la acción que el artista ha montado. Al lugar se dirige un agente con actitud dominante que se identifica como el Mayor Calle. Enseguida este agente, cumpliendo con su trabajo y bajo su posición de poder, interpreta la acción

como una protesta pública, le pregunta a Amaru Cholango: ¿Qué pide?, ¿Cuál es su reclamo?, Cholango le explica que es una obra de arte. El comandante de policía le pide los permisos para ocupar el espacio público, el artista indica que los papeles están en trámite, mientras que el comandante, en tono irónico, responde: “en esta plaza nadie puede venir a vender cocos o vender leche sin un permiso sobre el uso del suelo”.



Foto 2.4 nombre: *La cultura al poder* Medio: archivo de video lugar: Quito año: 2013

Fuente: página de YouTube del artista, <https://youtu.be/8cO5dGF0N08>

Identificar a Amaru Cholango es sencillo ya que está vestido con su atuendo indígena, además, que él es reconocido por los funcionarios del Municipio al haber exhibido su trabajo en distintos lugares que administra esta institución. De tal manera, podemos llegar a pensar que hace un uso instrumental de su imagen y que con ello busca motivar una discriminación positiva desde el accionar de los agentes públicos. Él es consciente de que su perfil se convierte en un elemento simbólico desde donde se puede identificar la alteridad, si se coloca su presencia en códigos lingüísticos y culturales.

Por otra parte, se puede advertir que una de las primeras reacciones que provoca la ocupación de la plaza se manifiesta en la actitud de disgusto del comandante, quien con tono despectivo se dirige a Amaru Cholango. Lo compara con un vendedor de la calle, desacredita su trabajo como artista, asume su posición como figura del orden. Cholango actuó con conciencia y de forma premeditada, sabe lo que su obra y su imagen puede provocar, forma parte de su acción, de su puesta en escena.

Este artista busca poner al desnudo la mirada discriminatoria y racializada del poder. El policía, que es un representante del orden institucional, pone en evidencia su sentido de superioridad frente al otro, ejerce la autoridad que le otorga la institución en

la que trabaja para increpar y corregir a este artista. Cholango aprovecha de forma estratégica estas circunstancias para acrecentar el impacto del espectáculo que se ha permitido montar. Además, enfatiza su rechazo hacia la autoridad, principalmente hacia los directivos de la administración de cultura del Municipio con quienes ha mantenido diferentes disputas.

Gomez Peña explica que es muy recurrente en los artistas del performance el cuestionamiento de las estructuras impuestas, los pensamientos dogmáticos o las políticas que consideran abusivas hacia la sociedad; este artista y teórico del performance, señala que la mayoría de artistas que se dedican a producir este tipo de manifestaciones son “alérgicos a la autoridad” (Gómez Peña 2005, 209). Indica además, que siempre están buscando el reto de realizar acciones con las que puedan dismantelar las estructuras del poder establecido: “Con frecuencia, este rasgo de personalidad nos hace parecer antisociales, inmaduros y excesivamente dramáticos ante los ojos de los demás, pero no podemos evitarlo. Es una cuestión visceral y, en ocasiones, un verdadero estorbo” (Gómez Peña 2005, 209)

A la acción programada por Amaru Cholango se van sumando nuevos actores, un representante del municipio que acompañó a la abogada Natalia Granda, quien de acuerdo con un video del diario *El Comercio* subido a la plataforma de YouTube,<sup>40</sup> llegó a dialogar con el artista. Su postura fue defender el patrimonio amparada en las leyes, de esta forma, pretendía explicarle a Amaru Cholango que los permisos que se estaban tramitando convenían para realizar el montaje de la *Celda* en Santa Clara y, por lo tanto, se debía ejecutar la acción en ese lugar.

Son evidentes las estrategias del sistema de control del municipio para sacar al artista e impedir su acción en ese lugar. Este espacio ha dejado de ser una zona pública para convertirse en un espacio patrimonial, por consiguiente, tiene que ser cuidado para defender su uso turístico y para precautelar los derechos de la gente que transita en dicha plaza, así lo especifican los argumentos legales de la abogada municipal.

Se llega a imponer el orden por la fuerza, ya no son pocos los integrantes del aparato disciplinario que asisten para sacar a la gente entre el forcejeo. En ese momento, los participantes de la acción intentan aferrarse a las rejas de metal de la celda. Foster

---

<sup>40</sup> [https://youtu.be/gtHcMKyt\\_6g](https://youtu.be/gtHcMKyt_6g) este video era transmitido en el canal del Diario El Comercio, actualmente tiene un acceso restringido.

explica que las estrategias del arte abyecto son problemáticas, manifiesta también que “el arte puede ser una acción reflexiva o repelente por naturaleza” (Foster 1999, 161).

Ante estas acciones se puede pensar que existe un procedimiento que subordina Amaru Cholango por su situación indígena, además se percibe un tratamiento hostil en el operativo que puso en marcha la policía y el municipio en contra del acto de subversión inscrito en la obra de arte. Esta situación colocó a los participantes y al artista como vulnerables ante la vista de los transeúntes que recorrían la plaza. Así es como la acción ocasiona un panorama confuso y de confrontación, que lo coloca a él como víctima de agresión policial, ante los ojos de las demás personas.

Gómez Peña (2005) explica que los artistas del performance en ocasiones recurren a riesgos necesarios y aprovechan la accidentalidad para beneficio de sus muestras. En el caso que nos atañe, los participantes de la acción, previamente, tuvieron la posibilidad de asumir los riesgos a los que se enfrentaban, ante las razones legales que rigen para utilizar un espacio público; por lo tanto, estas personas se expusieron voluntariamente a ser sancionadas por infringir las leyes, en especial por pretender realizar una obra cuyo propósito era exhibir sus cuerpos totalmente desnudos, intención que finalmente fue detenida por los agentes del orden. El artista espera provocar e incentivar la represión de la policía. Su performance cobra vida gracias al aparataje y al accionar de los dispositivos de control, sin ellos la obra que se examina no sería la misma y no cobraría el mismo sentido que en estos momentos adquiere.

Por otra parte, podemos pensar que Cholango entiende también el poder que alcanzan los medios, como la televisión o el propio video que se analiza, para amplificar el efecto de la acción que programó; esto sirve para que los televidentes interpreten el ejercicio desarrollado por parte del municipio como una acción que coarta su libertad como artista y, además, como un acto discriminatorio que ha sido motivado por su condición étnica o racial. Estos medios se convierten en herramientas útiles para fortalecer el espectáculo y para convertirlo en una exhibición mediática, por lo tanto, en una nueva obra de arte difundida en los noticieros y contenida en video para emitirla por los canales de internet.





Foto 2.5 y 2.6: nombre: *La cultura al poder*. Medio: archivo de video lugar: Quito año: 2013

Fuente: página de YouTube del artista, <https://youtu.be/8cO5dGF0N08>

Con respecto a la prohibición que se impuso para exhibir esta obra por parte de los funcionarios del municipio, Amaru Cholango argumenta en el diario *El Telégrafo* que ha realizado obras en Alemania de este tipo sin ninguna clase de censura, mientras que en Ecuador le está prohibido presentar su propuesta performática de forma pública.

Hace algunos años yo me tomé una plaza en Alemania para protestar contra la guerra y la destrucción del hombre, vino la policía y al ver que yo era el autor, pues ya era conocido en ese país, se retiró. El arte tiene la obligación no solo de decorar sino de dialogar con la ecología, con lo social y lo espiritual (Cholango 2003).<sup>41</sup>

Amaru Cholango acostumbra a exhibir su propuesta en el país y por lo tanto debe conocer los procesos que se siguen para realizar una acción en estas condiciones; de esta manera, se puede deducir que el artista estuvo al tanto de que los permisos correspondientes iban a ser negados y por ende la instalación de su obra iba a causar desorden y represión por parte de la autoridad. Cholango colocó a propósito su instalación y desarrolló su performance en esa plaza insigne, frente a todas las instituciones representantes del Estado y de la ciudad, con la voluntad de poner en tensión la figura de poder que está representada en dichos estamentos.

En este sentido, su trabajo se convierte en una manifestación que ocupa la categoría del arte abyecto, dado que es una propuesta que guarda el instinto de ser rechazada. Con esta acción consigue incomodar, romper la estructura normativa de los aparatos de control. Lo abyecto, desde esta perspectiva, se convierte en todo aquello que no respeta lugares, límites estructurales o ningún tipo de orden establecido (Kristeva 2006, Foster 1999). Esta categoría llevada al campo creativo y en especial para el

---

<sup>41</sup> Esta noticia ha sido publicada originalmente por Diario *EL TELÉGRAFO* bajo la siguiente dirección: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/amaru-cholango-se-quedaron-en-el-tiempo-del-indigenismo>

trabajo de Amaru Cholango, funciona como un recurso con el que se permite desobedecer las reglas o normas implantadas por el sistema, mostrarse como un ente excluido, limitado y repelido por las fuerzas del orden. Bajo estos parámetros el artista busca justificar su accionar. El performance, de esta forma, se convierte para él en un medio con el que busca llamar la atención a través de un uso instrumental del arte como objeto de provocación.

Finalmente, Amaru Cholango intenta burlar la imagen indemne del Estado, ya que los representantes municipales participaron del juego irónico en que los colocó, para que posteriormente formen parte del espectáculo que se iba a difundir en las redes sociales. Las personas que reprimieron la acción formaron parte de esta construcción premeditada de la obra de arte, de este caos por el que se movilizaron patrullas, agentes del orden y representantes políticos; quienes tal vez no se han permitido reflexionar sobre el uso del que fueron objeto, para ayudar a completar su performance.

El artista se permitió increpar, tanto a los representantes municipales como a los policías, los trató de ignorantes que desconocían el significado de cultura, mientras los funcionarios le replicaban que él no había acatado las leyes. Mediante este acto performático se configura una confrontación, una forma de reprimenda, quizás de revancha por parte del artista al tener inconvenientes con las instituciones culturales que administra el municipio.

¿Qué es cultura? Usted ni siquiera sabe el concepto de cultura, no sabe para quién trabaja, la sociedad no solo vive de la economía, no solo vive de la política, también vive de la cultura. Nos están matando, nos están violentando.<sup>42</sup> (Cholango 2013)

La recepción que tuvo la obra ante los asistentes, que finalmente fueron los transeúntes que caminaban por la plaza, en términos generales fue a favor de su autor. Aunque no faltaron algunas personas que rechazaron la acción, al identificarla como un acto inmoral. No obstante, se notaban sorprendidos por las circunstancias que se dibujaban caóticas, entre la ola de personas que iban y venían, convocados por el bullicio y la violencia que se generaba en el acto.

A continuación, mostraré algunos comentarios que se han recogido de la página de YouTube de Amaru Cholango, como muestra de las prácticas de sentido que

---

<sup>42</sup> Palabras de Amaru Cholango recuperadas del archivo de video sobre el performance *La cultura al poder*.

desarrollan algunos receptores sobre el archivo videográfico de la obra que se analiza. Este ejercicio es importante dado que, quienes han visto el video contenido en esta plataforma establecen sus propias conclusiones sin tener ningún intermediario y lo hacen de manera pública. Es así como se convierten en partícipes de la acción, ahora convertida en una obra de video.

Aunque son pocos los testimonios recogidos, son una muestra de las interpretaciones que se generan a partir de la obra expuesta. Como se puede notar, algunas personas se manifiestan a favor del trabajo de Amaru Cholango, mientras otras desapruban esta acción, principalmente porque piensan que el artista no cumplió con las normas para exhibir esta obra en un espacio público:

Los chapas no entienden de arte, en su cerebro solo saben que deben obedecer. Criminales la cultura también es nuestro patrimonio. (Enrique A.)

Corruptos, corruptos, corruptos empleados municipales de agache panza arriba secretarias piponas;;; no entienden ni entenderán solo saben del sueldo o 15ncena pero no saben de arte ni de expresión al carajo el escudo de patrimonio cultural;;; (Diego Muños)

Creo que los protocolos que se crean para tomarse un espacio público deben cumplirse para contar con todo apoyo no porque sea artista me voy a poner donde me dé la gana esa en mi opinión personal muy anexa de querer hacer ningún foro (Juan Diablo)

Bueno pues creo que el performance cumplió su objetivo que es desnudar al sistema, muestra lo represivo y anacrónico de nuestras instituciones y de cómo una mente libre puede incomodar al sistema.... felicitaciones!!! (Me encanta el rato que los burócratas municipales se ponen a pedir todo el papaleo que están acostumbrados) (Pancho Jaramillo)

No es fácil comprender a un individuo capaz de generar el desconcierto social, más aun cuando este acto nos confunde, cuando no se distingue si es una manifestación, una protesta o una obra de carácter performático. El performance en este caso sirve para subvertir las normas establecidas por el aparato de control como estructura de disciplinamiento. Todo ello da muestras que la obra de arte entendida como texto se excede a sí misma, Amaru Cholango así espera que suceda con la acción que ha montado.

Desde este análisis se puede llegar a comprender que la acción no podría haber ocurrido en la forma como aconteció, si no hubiera existido la intervención y el enfrentamiento de los funcionarios del municipio con el artista por medio de la fuerza. Es posible que el alcance de la obra haya sido menor sin la participación de los medios

de comunicación. En este caso los medios como la televisión, el periódico y el internet le sirven al artista como una plataforma para difundir su trabajo.

También hay que tomar en cuenta el contexto en el que se ejecutan este tipo de obras, esto quiere decir que existe una dependencia temporal y espacial que permite que el arte de acción cobre algunas características particulares. Debido a su accidentalidad, es difícil pronosticar con toda certeza qué puede llegar a ocurrir durante el proceso en que estas acciones se desenvuelven (Taylor 2011). Por ejemplo, existe la posibilidad de que si a Amaru Cholango hubiese sido detenido por la fuerza del orden, basándose en la intensificación del escándalo y del espectáculo público, su acción llegara a cobrar otro tipo de atención. Pese a que un performance se repita en otro lugar sus características nunca van a mantenerse fijas,<sup>43</sup> toda acción siempre va a ser distinta a la que le antecede (Taylor 2016)

En este caso, Amaru Cholango no cumplió con los procesos legales para realizar esta acción, se otorga para sí el derecho de hacerlo, asume el papel de un artista que ha obtenido reconocimiento internacional, pero que ha denunciado dificultades de acceso con su trabajo en el ámbito local. De acuerdo con su percepción estas circunstancias han sido motivadas por su situación de sujeto indígena. Entendiéndolo de otra forma se podría pensar que tal vez su estrategia es generar ese rechazo a propósito.

Foster explica que el arte abyecto muchas veces genera un paradójico deseo de no ser deseado (1999), pero las acciones desarrolladas localmente por Amaru Cholango pueden ser útiles para adquirir algún tipo de interés en otros circuitos culturales. El archivo videográfico se convierte en un testimonio virtual, con el cual el artista puede hacer exhibición en otros espacios sobre su acción contestataria. De esta forma, puede mostrar en distintos lugares la discriminación y rechazo que él logra motivar, quizá para encontrar una respuesta efectiva sobre la condición que enfrenta en su país de origen, dada su situación de artista indígena, con la voluntad de adquirir atención o relevancia en el medio artístico internacional.

---

<sup>43</sup> El arte de acción se realiza sin límites estructurales, ni técnicos y sin la planificación de un tiempo establecido para su ejecución (Gómez Peña 2005), estas circunstancias permiten que estas formas de exhibición duren poco tiempo o se alarguen inesperadamente (Taylor 2011).



Foto 2.7: nombre: *La cultura al poder* Medio: archivo de video lugar: Quito año: 2013

Fuente: página de YouTube del artista, <https://youtu.be/8cO5dGF0N08>

### **2.3 El arte ha muerto, tú has matado el arte...**

Este apartado de la investigación está centrado en deconstruir a través de elementos analítico-críticos el archivo videográfico de la obra performática: *El arte ha muerto, tú has matado el arte*. Registro filmado por Johanna Faber, asistente de Amaru Cholango, que ha sido llevado al canal personal de YouTube del artista.<sup>44</sup> *El arte ha muerto, tú has matado el arte* se caracteriza por ser una acción controversial que se dio en el marco de la inauguración de la décima Bienal de Cuenca, con la cual Cholango expresa su desaprobación hacia las instituciones culturales locales, en este caso hacia los organizadores de esta bienal. Este evento artístico es reconocido como el más trascendente del país y como una de las bienales de mayor importancia en la región, tanto por su permanencia como por su alcance internacional desde su apertura en el año de 1986.

#### **2.3.1 La irrupción**

La noche del jueves 22 de octubre del año 2009 se dio la inauguración de la *Décima Bienal de Cuenca*, ceremonia que se desarrollaba según los protocolos dispuestos para un evento de esa magnitud. La orquesta sinfónica de la ciudad se instaló para abrir el programa. Posteriormente el alcalde de la ciudad de ese entonces, Paúl Granda, dirigía unas palabras de acogida a los asistentes que habían sido invitados al acto inaugural. Este funcionario realizó un recuento de cómo había funcionado la bienal en sus diferentes periodos hasta ese año. A continuación se dio paso a la premiación de

---

<sup>44</sup> Este archivo está disponible en página de YouTube del artista <https://youtu.be/4bcErhGXvO4>

los diferentes artistas que obtuvieron los reconocimientos por parte de los jurados,<sup>45</sup> el acto estaba dirigido por el Viceministro de Cultura de ese momento, Francisco Salazar. Mientras el discurso se desarrollaba con normalidad, este se vio detenido de repente por la irrupción de Amaru Cholango, quien se colocó en medio del estrado vestido completamente de blanco, sosteniendo una pancarta que expresaba: *El arte ha muerto, tú has matado el arte...*<sup>46</sup>



2.8: Nombre: *El arte ha muerto, tú has matado el arte*. Técnica: archivo fotográfico Ciudad: Cuenca año: 2009 Fuente: [http://criticayopinioncultural.blogspot.com/2009\\_11\\_01\\_archive.html](http://criticayopinioncultural.blogspot.com/2009_11_01_archive.html)

---

<sup>45</sup> El jurado estaba conformado por el crítico y curador inglés Kevin Power, la crítica y curadora estadounidense Julia Herzberg, la crítica brasileña Leonor Amarante, la crítica y curadora ecuatoriana María del Carmen Carrión, y el escritor y crítico cuencano Cristóbal Zapata. La curaduría general del evento estuvo a cargo del comisario cubano José Manuel Noceda, en tanto que la curaduría en el país fue llevada a cabo por la gestora cultural quiteña Ana Rodríguez, el escritor Jorge Dávila Vázquez y el crítico Carlos Rojas Reyes, (estos datos han sido recuperados de la página oficial de la Bienal de Cuenca <http://www.bienaldecuenca.org/menu/detalle/data/aWQ9MzY1>).

<sup>46</sup> El arte ha muerto es una frase que nos remite a una de las más conocidas teorías desarrollada en el siglo XIX por el alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel, quien en su obra póstuma sobre las lecciones de estética declaraba que el arte había perdido la función que se le dio en el pasado como un subproducto espiritual. Por tal razón, procuraba explicar que este campo había dejado de cumplir con un servicio fundamental para la religión, perdiendo de esta forma los atributos divinos que se le había otorgado, ya que desde su perspectiva, el arte por su inmediatez se convierte en un medio inapropiado para el desarrollo y captación del espíritu, por “la dificultad de poder explicar la verdad, cuando en realidad el arte se convierte en el velo que la cubre” (Cubo Ugarte 2010). Por esta razón, vio la necesidad de que este campo sea analizado desde una perspectiva científica, sea sometido a un juicio crítico y se lo asuma desde la posibilidad de generar sentido a través de un sistema de pensamiento ordenado (Casas 1999).

Casas indica, que no se puede pensar en la filosofía de Hegel sobre arte y estética separada de otras doctrinas de su pensamiento como la religión o la filosofía (espíritu absoluto), es decir, como parte de su “proyecto global” (Casas 1999, 275). En este caso nada se encuentra separado sino íntimamente relacionado, por ello hay que entenderlo como un todo.

En el presente, la filosofía de Hegel quiso ser asociada por muchos teóricos como parte del fin del arte y de los grandes relatos. Para Hegel el arte había adquirido independencia con respecto a la religiosidad en el contexto del siglo XIX, momento para el cual los ilustrados europeos buscaban amparar el proyecto de la modernidad a través de la razón científica, campo que en esos momentos llegó a ocupar un espacio predominante frente a la religión. De acuerdo con el pensamiento de Hegel el arte no muere o desaparece como tal, sino que su función cambia de acuerdo con las necesidades de cada época.

Al principio, algunos de los asistentes respondían asertivamente, por pedido del exviceministro se manifestaban con aplausos a dicha intervención. Enseguida Amaru Cholango comenzó a proferir frases en contra de los organizadores, fue quitándose la ropa para quedar semidesnudo, tan solo cubriendo sus partes íntimas. Parte del público empezó a abuchear tanto al artista como a los productores del evento, algunas personas pedían que se lo sacara del auditorio, mientras otras seguían aplaudiendo su acto de osadía:

El arte ha muerto, y tú has matado el arte, y tú. Quinientos años de opresión, quinientos años de desprecio a los indígenas. ¿Qué es arte, lo que estás haciendo, lo que están haciendo? Una mentira, mentirosos, el arte ha muerto. Tenemos que llevarle a enterrar el arte. Estos es una payasada lo que están haciendo. ¡Cuánto dinero! ¡Cuánto dinero que gastan! ¿Por qué no dan de comer? ¿Cuánto dinero? Por eso yo lloro aquí, yo lloró por el arte ha muerto, por los quinientos años de opresión. ¡Mentirosos! tú has destruido el arte y tú y tú, tú presidente y tú mentiroso. Tú embajador mentiroso y tú también. (Cholango 2009)

Enseguida, un grupo de seguridad se apostó a detenerlo. Mientras que el artista forcejeaba para evitar que su acción sea impedida, el director de la bienal René Cardozo se acercó para pedir que lo soltaran, Cholango regresó gateando al tablado para quedarse acostado aparentando llorar. Nuevamente el director de la bienal se aproximó para intentar hablar con él, Cholango lo empuja y le dice: “tú fuiste, tú eres, no te creo tus palabras, no te creo” (Cholango 2008), esta frase nos hace pensar que esta intervención está atribuida a una disputa personal que guarda Cholango hacia los organizadores de la bienal. El artista boicoteó de una forma irónica y teatral un evento realizado por una organización que en el pasado quiso dismantelar su obra, debido a los reclamos del público.<sup>47</sup>

En el video se enfoca en varias ocasiones al exviceministro, quien se muestra impaciente esperando en el atril. Una vez que Cholango dejó de sollozar de forma dramática, el funcionario decidió continuar con su discurso, mientras el artista todavía yacía en el piso. Se anunció el fin de la inauguración y Cholango aún no se había levantado del escenario. Un grupo de paramédicos de la Cruz Roja se acercó a él para intentar socorrerlo, ante esta acción se mostró incómodo, por lo que procedió a advertirles: “¡Cuidado con tocarme! No pueden hablar conmigo ni tocarme, ¡cuidado

---

<sup>47</sup> Su actuación fue parte de una performance con la que mostró su inconformidad por el rechazo que ha tenido su obra en el Ecuador: Este contenido ha sido publicado originalmente por Diario *EL COMERCIO* en la siguiente dirección:<http://www.elcomercio.com/actualidad/cholango-protesto.html>.

por favor!” les repite. “Nadie me puede tocar, no estoy drogado ni borracho, ni estoy enfermo tampoco, por favor no me toque, no quiero hablar, no quiero nada” (Cholango 2009).

La cámara permanece enfocando a Cholango y a los paramédicos, quienes le indican que desean hablar con él para que se ponga mejor, él les pide nuevamente que se retiren. Para entonces la sala ya había sido abandonada por todos los asistentes. Posteriormente llega el grupo G.O.M (Grupo de operaciones motorizadas) de la policía para sacar a Cholango de las instalaciones del auditorio de la Casa de la Cultura de Cuenca. Uno de los agentes toma la pancarta, en tanto otro se aproxima a pedirle que de forma comedida se retire. Él señala que no puede hablar con este agente de policía porque él “representa al gobierno, a la clase bruta”. El artista advierte de forma iracunda que no lo toque, “si lo toca va a saber las consecuencias, va a saber lo que pasa mañana”; que “si lo toca mañana caerá el gobierno”.



2.9 Nombre: *El arte ha muerto, tú mataste el arte*. Medio: archivo de video Lugar: Cuenca año: 2009  
Fuente: página de YouTube del artista <https://youtu.be/4bcErhGXvO4>

A continuación, llega una representante de la organización de la Bienal para indicar a las personas que buscaban asistir al artista, que lo dejaran, que se retiren las cámaras y que no se siga grabando, ya que no tiene sentido seguir incentivando la acción de este artista. Se apagan las luces en el auditorio, en ese momento en el material en video muestra un anuncio en tono irónico, que en el minuto siete expresa: “Y en la oscuridad llega la policía -GOM- y mutiló la obra de arte”. Johanna Faber, quien sigue registrando la acción, empieza a gritar de manera intensa en la oscuridad. Posteriormente deciden sacarlo de la sala. Cholango recrimina a uno de los policías en las afueras del auditorio manifestándole a modo de queja: “tú mismo eres un indio que



me estás machacando” (Cholango 2009), mientras tanto Faber seguía gritando con intensidad.

Cholango reclama a los policías y les señala que ellos están del lado de los neocolonizadores, así se refería el artista a los organizadores del evento y a los delegados del gobierno. Posteriormente de forma violenta se atreve a quitarle el pasamontañas a uno de los agentes, quien trata de alejarlo de sí, mientras que Amaru Cholango lo perseguía en las afueras del establecimiento.

A continuación, llegan al lugar en donde un grupo de personas se encontraban reunidas visitando la inauguración, entre ellos se escucha a algunos asistentes pidiendo nuevamente que se lo lleven, en tanto otros pedían que lo suelten. En este lugar se observa a un hombre de edad avanzada que acompañó por un momento a Cholango, pedía a la policía que dejaran de perseguir al artista, tildándolos de “cobardes”.

Acto seguido se observó a Amaru Cholango gritando de forma efusiva, catalogando de corruptos a las diferentes personas que organizaban la Bienal, inmediatamente se escuchó a Faber pedirle a Cholango abandonar el lugar. La cámara hace un paneo de la gente en las afueras de la Casa de la Cultura de Cuenca, mientras disfrutaban de un coctel sin demostrar mayor reacción o impresión sobre lo que allí acontecía. A continuación, la cámara enfoca a Cholango y al cartel que quedó finalmente arrojado en el suelo.

Nos encontramos aquí con una obra compleja, llena de matices, podemos decir que Cholango acostumbra a motivar confusión y desconcierto de forma, tanto enérgica como espectacular. Cobra mayor fuerza como espectáculo al ser colocado en internet para ampliar su espectro, es decir, extender el número de miradas a través de los recursos con los que cuenta la red; sin olvidar que cubrían el evento diferentes medios de comunicación que concedieron espacio para narrar lo acontecido durante esta inauguración.

Como se había indicado antes, Cholango elaboró un cartel que proclamaba: *el arte ha muerto, tú has matado el arte*,<sup>48</sup> a través de su uso este artista buscaba

---

<sup>48</sup>Arthur Danto en su trabajo Después del fin del arte, explica que este campo no ha muerto como se podría pensar con un título tan sugerente, sino que esta determinación marca el fin de los metarrelatos o de las grandes narrativas. Es decir, que no es posible explicar la totalidad de las cosas por intermedio de una sola doctrina de pensamiento, sea esta histórica, científica o religiosa como se pensaba en el pasado. Un ejemplo claro de este sistema organizado y totalizante ocurre con el espíritu absoluto desarrollado por el propio Hegel.

denunciar, en tono de burla, que en el país el arte se había quedado rezagado a las formas o los estilos del pasado y que estas circunstancias eran ocasionadas principalmente por la mala administración que, desde su percepción, es característica de varios de los organizadores, gestores culturales y funcionarios de las diferentes instituciones públicas. Así lo manifiesta en el periódico *El Telégrafo*, en donde explica brevemente los motivos que lo llevaron a realizar el performance en este evento, mientras señala que en el Ecuador “Se quedaron en el tiempo del indigenismo” (Cholango 2013).

A nivel nacional. Está bien que se invierta dinero para el arte, pero tienen un desconocimiento total, se quedaron en el tiempo del indigenismo, sin mirar el arte contemporáneo. Por ejemplo, cuando usted va a una exposición en México, le llevan todavía a Guayasamín; pero ya no es su tiempo, sin desmerecer su trabajo. Estamos en el siglo XXI y hay que exponer y adquirir las obras de los artistas actuales. Ésa es una falla que se ve en el exterior (Cholango 2013).<sup>49</sup>

Con esta obra Cholango demuestra tener una mirada crítica hacia como en el país los sujetos indígenas han sido históricamente excluidos del campo artístico-cultural y obligados a seguir modelos impuestos desde los sectores económicos y políticos dominantes (Reus 2011). En esta acción en particular, este artista buscaba increpar a las autoridades utilizando un discurso que estaba enfocado en debatir sobre las condiciones de opresión impuestas con la conquista española.<sup>50</sup>

---

De acuerdo con Danto, el campo del arte en la actualidad ya no puede ser considerado como parte de un gran relato inscrito en algún lado de nuestra conciencia, es decir, que para él ningún tipo de arte considerado como nuevo, puede revelar o constituir ningún relato sobre su etapa posterior (Danto 1995). Esta tesis obedece a la época contemporánea, cumple con un contexto distinto al de Hegel. Para Danto significa el fin de una época y el comienzo de otra, esta frase sirve para diferenciar el arte moderno de lo que se llega a entender como arte contemporáneo, suceso que para él y para Hans Belting había comenzado a mediados de los años sesenta; esta idea nos obliga a dejar de pensar que el arte pertenece al pasado, pero aclara:

En contraste, el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que “dispone del arte del pasado” (Danto 1995, 27).

<sup>49</sup> Esta noticia ha sido publicada originalmente por Diario *EL TELÉGRAFO* bajo la siguiente dirección: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/amaru-cholango-se-que-daron-en-el-tiempo-del-indigenismo>

<sup>50</sup> Es importante explicar que los sujetos indígenas eran representados desde miradas esquemáticas y alejadas de sus propias formas de significación. El indigenismo como estilo artístico pretendía cuestionar el modelo etnocentrista y sacar a la luz las condiciones históricas de exclusión y pobreza que enfrentaban las comunidades indígenas desde los procesos de colonización. Sin embargo, se lo hacía desde apreciaciones apartadas, paternalistas, racializadas y homogenizantes, desarrolladas principalmente por una elite intelectual blanco-mestiza que por lo general, con base en estos preceptos ideológicos, buscaba

Mi obra ya es conocida en Europa, y por otro lado, si la conoce la gente culta, eso está muy bien. Las instituciones no pueden aceptar que un indígena esté haciendo arte contemporáneo, parece hasta un acto de desgracia. Antes existía el indigenismo, o sea, una corriente en la que al indígena se le veía como un ser caído. Ahora estamos en el siglo XXI y haciendo arte contemporáneo; ya se terminó esa época (Cholango 2013).<sup>51</sup>

Tales circunstancias nos llevan a otro debate y para examinarlo es necesario recordar nuevamente que en el año de 1994, durante el desarrollo de la *Cuarta Bienal de Cuenca*, a Amaru Cholango se le pidió retirar la instalación o los peces muertos de la obra *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra*. Con esta propuesta decidió rememorar de forma crítica y polémica los quinientos años del descubrimiento de América cumplidos en 1992.

Con el paso de los días, esta instalación dio lugar a la aparición de moscas y expelía un olor repulsivo, generado por los diferentes elementos que Cholango depositó en aquellas barcas. Las quejas no demoraron en llegar, parte del público se sintió afectado y tal vez no estaba preparado para recibir una propuesta de estas características. Por estas razones se pidió dismantelar la obra. La administración de la Bienal accedió a estos reclamos, lo que provocó aun mayor controversia. A pesar de la oposición de los asistentes, la obra no fue desinstalada por el apoyo que mostraron varios artistas y por el pedido de algunas de las personas que fungieron de jueces en el evento (Albornoz 1994).

Sin embargo, Amaru Cholango demuestra aún sentirse afectado y molesto con estos incidentes, quizás por considerarse excluido como artista, luego de haber sido invitado para exponer su trabajo paralelamente al evento principal. Desde otra perspectiva, se puede comprender que con este tipo de obras el artista busca motivar el disgusto en los organizadores, como también en parte del público.

Empero, es posible pensar que los organizadores del evento fueron negligentes al no medir las consecuencias que se originan al exhibir una obra de estas características, también por no establecer otras condiciones para su montaje y

---

sostener la imagen del Estado-nación y sustentar los anhelos que habían sido depositados para llevar a acabo el proyecto modernista.

<sup>51</sup> Esta noticia ha sido publicada originalmente por Diario *EL TELÉGRAFO* bajo la siguiente dirección: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/amaru-cholango-se-quedaron-en-el-tiempo-del-indigenismo>

probablemente por no informar o preparar al público para recibir esta instalación. Estas circunstancias generaron un panorama propicio para que el artista pueda desarrollar su trabajo y cumplir con sus objetivos. Se puede decir que el mal olor emanado de los pescados putrefactos colocados sobre el petróleo y la basura en su interior, al igual que las moscas que aparecieron, deliberadamente formaron parte de una obra con la que este artista se propuso hostigar a los asistentes como a los organizadores del evento.

Cholango comprende que la polémica y la confrontación son recursos que le permiten captar la atención y adquirir notoriedad como artista en el país, como también en otros circuitos culturales. Estas condiciones que fueron provocadas durante la primera exhibición de su propuesta localmente, le han permitido desarrollar una secuela de eventos (como es el caso de la acción que aquí se analiza), todos ellos han sido ocasionados para fustigar, castigar o reclamar a las autoridades que manejan el sistema cultural en el Ecuador.<sup>52</sup>

En este punto cabe recalcar que la Bienal, desde su primera edición en 1986 hasta su séptima edición en el año 2001, estaba enfocada en apoyar únicamente al campo de la pintura.<sup>53</sup> A partir de la octava edición su formato cambia, para convertirse en un espacio que da lugar a diferente tipo de expresiones contemporáneas. Sin embargo, desde su apertura este evento no ha estado exento de inconvenientes y críticas, originadas por diversos factores, entre los que encontramos: falta de interés por parte de artistas jóvenes para participar en las primeras ediciones del evento; depender del campo pictórico y como consecuencia general, la falta de apertura para otras expresiones alternativas hasta el año 2001. También se ha reclamado por el limitado sustento teórico o la carencia en la elaboración de algunas de las tesis curatoriales para justificar los diferentes programas, la falta de presupuesto para mejorar las recompensas

---

<sup>52</sup> En el año 1998, Amaru presenta la obra *Enfermedad cultural* en la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito: un caballo cargado con monitores caminando por las salas. Camas de un psiquiátrico, la palabra **PROTESTAMOS** pintada en la pared y jóvenes desnudos en fila delante de ella. La dirección de institución quiere deshacerse de la obra y Amaru reclama nada menos que una reestructuración de la Casa y quiere ocupar las salas hasta que esto ocurriese. De nuevo se genera discusión sobre el valor de su obra artística (Faber 2012, 44).

<sup>53</sup> La primera edición del evento, conforme a los propósitos de su gestora y directora Eudoxia Estrella, resultó un variopinto muestrario de la pintura que se había venido realizando en el continente americano durante las dos décadas precedentes: realismos (fotográficos, fantásticos e incluso sociales); neofiguras, y las diversas abstracciones (lírica, ancestral, geométrica, constructivista y cinética). Así, la exhibición reunió la obra de algunos de los nombres eminentes de la pintura ecuatoriana y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX: Este párrafo ha sido recuperado de la página oficial de la Bienal de Cuenca: <http://www.bienaldecuenca.org/menu/detalle/data/aWQ9MzAx>

económicas de los ganadores, entre otros factores que son de importancia para llevar a cabo un evento de esta magnitud.<sup>54</sup>

Este artista piensa que a nivel general las instituciones públicas han permanecido sumidas en el atraso, sin generar espacio ni soporte necesario para otras expresiones contemporáneas. Su obra provocó el enojo de los asistentes y estuvo cerca de ser apartada del evento, por estos motivos se puede llegar a concluir que Cholango vio la oportunidad de actuar en la *Décima Bienal*, con este performance, tomando revancha por lo sucedido con su propuesta en la bienal de 1994. También es posible pensar que se valió de estas circunstancias para rechazar enérgicamente la manera en cómo se administra el sistema cultural a nivel nacional.

En la actualidad la Bienal es un espacio abierto a expresiones contemporáneas, para propuestas de artistas no solo de Ecuador, sino de varios países. Más allá de los inconvenientes burocráticos, políticos o económicos que pueda tener, se puede decir que por lo menos en este espacio, el campo del arte antes que morir ha buscado renovarse, aunque quizás ha tomado un tiempo considerable para que se cumpla con estas transformaciones importantes.

René Cardoso, director ejecutivo de la Bienal, dijo que esta no fue una performance planeada: “Nos sorprendió a todos, pero ante todo defendemos la libertad de expresión”. También aclaró que Cholango le solicitó un espacio dentro de la Bienal mediante una conversación que al final nunca se concretó. Aclaró además, por una pregunta periodística, que en una ocasión que Cholango participó de la Bienal con una exposición en el Museo de Arte Moderno, le pidieron retire los cadáveres de pescados que formaban parte de la misma, por el fuerte olor, que provocaba molestia a los visitantes. A decir de Cardoso, “nunca la Bienal sacó la obra”. Para finalizar el director, acotó que Cholango es su amigo e inclusive habían tenido una conversación en estos días “muy amable y cordial sobre arte” finalizando con “respeto las diferentes posturas, a favor y en contra, de este espacio”.<sup>55</sup>

La acción *El arte ha muerto, tú mataste el arte*, del artista Amaru Cholango, se destaca por contener un aire teatral, existe además un tono irónico en la forma como se dirige a la gente, en especial cuando empieza a llorar de forma infantil y exagerada. Sobre este tipo de acciones Hal Foster explica que “por lo general los artistas que adoptan una postura infantiloides para burlarse de la ley paterna suelen ser en su mayoría hombres” (Foster 1999). Así lo hace el artista en cuestión, satiriza la imagen de poder

---

<sup>54</sup> Estos datos han sido recuperados de la página oficial de la Bienal internacional de Cuenca <http://www.bienaldecuenca.org/>

<sup>55</sup> Esta noticia ha sido publicada originalmente el 2009/10/23 por AGN, *El Mercurio* bajo la siguiente dirección <http://www.elmercurio.com.ec/219188-triunfadores-de-la-x-bienal-de-cuenca/>

que adquieren quienes organizan la Bienal de Cuenca y quienes dirigen los organismos culturales en el país, como el exviceministro, quien estaba al tanto que se encontraba frente a una obra performática, sin embargo, no dejó de verse afectado ya que fue interrumpido en su intervención.

Amaru Cholango desarrolla un discurso con el que busca censurar a los organizadores de la Bienal, acusándolos de ser neocolonizadores, denuncia que han gastado recursos en un evento que para él no tiene que ver como un aporte al campo artístico, sino con una “payasada”. Toda su acción forma parte de un espectáculo con el que trata de burlarse de la organización del evento. Como se ha mencionado, algunos artistas del performance buscan cualquier oportunidad para increpar a la autoridad, aunque eso los haga ver inmaduros, excesivamente dramáticos o molestos (Gómez Peña 2005).

Notamos, además, que el artista actúa de forma impulsiva hacia los agentes de la policía, quienes buscan detener la acción que él realiza, trata de provocarlos persiguiéndolos a las afueras del auditorio, los degrada calificándolos como representantes de la clase bruta, e increpa a uno de los agentes porque reconoce en él a un indio que busca restringir su acción. Para Cholango este policía actuó de forma agresiva y le impidió arbitrariamente continuar con su performance.

### **2.3.4 Los criterios del público**

A continuación se recogen algunas apreciaciones de los visitantes de la página de YouTube, como parte de las prácticas de sentido que han desarrollado quienes han visto este video. Posteriormente se hará un análisis y un balance sobre esas apreciaciones:

Me parece que Amaru perdió una preciosa oportunidad para hacer una performance inteligente y socavar de algún modo esa patética inauguración de la Bienal. El sistema es corrupto, lo sabemos mejor que nadie, pero Amaru lo hecho todo a perder con su auto-humillación cursi a causa de que "el arte ha muerto" acusando, eso más, al público de ello. Se equivocó sacando a flote el gastado melodrama de la conquista y haciéndose pasar por mártir tirado en el piso, llorando...(Esteban Ayala)

Ya sea que esta protesta haya sido desde el performance o no es cierto que pudo manejar más contenido (elitismo, monopolios, derroche presupuestario, etc.). Y sería terriblemente triste que lo utilice para ganar puntos otros espacios similares o peores. Si eso fue arte, faltó contenido social real, no amarillismo o farandulería. Y si fue protesta también. Los gritos de la chica denotan falsedad. Tengamos más respeto al arte... (dnnypbn)

Es una notable intervención pública del artista ecuatoriano, quisiera pensar que sea una creación propia de Manuel y no una equivocación artista-política. La Bienal de Cuenca tendrá por cierto que dar ajustes a sus decisiones (pablovivero66).

Una acción valerosa, seguro, pero sumamente inútil. El autor pudo haber citado la realidad económica de la bienal, casos de corrupción, mal uso de fondos, parcialidad hacia los ganadores seleccionados, etc. Pero es evidente que lo que Cholango en verdad buscaba era ser agredido para después socializar la documentación de los hechos (el performance) en Alemania; país que "reconoce" su propuesta de vanguardia y para el cual, sumisamente, Cholango ha aceptado encarnar al "indio artista" (Hu Ang)

Los testimonios recogidos demuestran la posibilidad de que el público pueda reflexionar y participar de la obra de arte. Si bien el internet se convierte en un espacio conveniente para la promoción y difusión de diferentes artistas, también es un lugar en donde las personas de una u otra manera pueden expresar sus ideas, aprobar y desaprobar algún contenido de forma abierta.

En estos testimonios se puede observar que los receptores del video reconocen la existencia de irregularidades en los procesos con los que se maneja la organización de esta Bienal, que además es la más importante exhibición de arte que se realiza a nivel nacional. Por ejemplo, se habla de elitismo, monopolios y derroche de presupuesto, otra persona habla de parcialidad hacia los ganadores, esto evidencia que por más disgusto que la obra de Cholango genere, se lo quiera o no, despierta el debate y la reflexión en cuanto a diferentes problemas que encierra la realización de esta clase de eventos a nivel local. Esta obra estimula el espíritu crítico de los espectadores; si bien la mayoría de estos criterios son dirigidos en contra del artista que la realiza, también motiva que se den otro tipo de discusiones sobre diferentes asuntos importantes del área cultural.

Asimismo, encontramos que algunas personas coinciden en que el performance de Cholango fue una acción atrevida, pero que se caracterizó por no haber utilizado mucho contenido con respecto al contexto en el que se desenvuelve la Bienal, es decir, que parte del público siente que este artista debía construir un discurso mejor sustentado con relación a los inconvenientes que ha enfrentado el evento en sus diferentes ediciones. Quienes participan en los comentarios sienten que Cholango perdió una valiosa oportunidad para realizar denuncias de mayor valía y mejor estructuradas. Llegado este punto, es importante comprender que este artista no estaba en la obligación de realizar esta operación y que su trabajo la mayor parte de las veces responde mayormente a un proceso intuitivo o emocional que intelectual, como se ha explicado con anterioridad.

Parte del público lo siente como un acto melodramático en el que el artista, además, buscaba ser agredido utilizando su condición indígena y a través de un diálogo

desgastado sobre la conquista con el afán de victimizarse. Como se dijo en el anterior apartado, paradójicamente el arte abyecto guarda en sí el deseo de ser no deseado (Foster 1999), muchos artistas del performance esperan causar ese rechazo en el público.

Otro aspecto importante en el que coincide la mayor parte del público, es pensar en la posibilidad de que Cholango utilice este material para hacerse notar en otros circuitos del arte. Existe un comentario que cuestiona al artista porque siente que él puede utilizar este archivo y generar la ocasión para ganar puntos en otros lugares iguales o peores. Esta persona se refiere por ejemplo a eventos internacionales, como en los que este artista ha participado y que han sido varias veces cuestionados por diferentes críticos como, Gerard Vilar, Miguel Hernández Navarro o el reconocido teórico norteamericano Donald Kuspit, por el manejo especulativo y muchas veces desleal que se da en las grandes exposiciones, festivales o bienales en relación con el mercado del arte contemporáneo internacional. Estas circunstancias, de acuerdo con la percepción de estos teóricos, permitirían que las expresiones que entran en la categoría del arte político, crítico y subversivo, como las que realiza Amaru Cholango, pierdan su potencia o vean neutralizados sus objetivos principales.

El arte contemporáneo, por su parte, parece condenado a la neutralización desde el mismo momento de su creación. Los fenómenos de la mercantilización, la cosificación, la banalización, la trivialización y las distintas variedades de la depotenciación hacen que hoy en día, paradójicamente, sea muy difícil hacer arte político, crítico y subversivo sin que sea engullido inmediatamente por los mecanismos de las instituciones que gestionan la exhibición y la subvención, el mercado y el espectáculo (Vilard 2008).

## 2.4 Catarsis

En este espacio de la investigación se hará un análisis crítico del archivo video-gráfico de la acción titulada, *Catarsis u homenaje las trabajadoras sexuales*. Este performance fue efectuado el 8 de marzo del 2008, fecha en la que se conmemora el día internacional de la mujer y formo parte del acto inaugural de la exposición titulada *Desearás la mujer de tu prójimo*, realizada en la Galería el Contenedor de El Pobre Diablo en la ciudad de Quito, donde exhibió diferentes propuestas de video e instalaciones como: *Democracia antidemocrática*, *Prohibido prohibir* o *El gran carnívoro* y el performance o *peep show* titulado Claudia.

Para este análisis se ha considerado como punto de partida el minuto 1:16 instante en el que comienza el registro de la acción como tal. Haré uso del método de



lectura de imágenes *Interpretaciones de la mirada* de Javier Marzal. Si bien no se trata de un trabajo fotográfico, busco examinar distintas características que configuran al video en su calidad de imagen, es decir, que es importante para mi investigación tener en cuenta la parte formal, el contenido, el discurso, la intención que encierra la obra, su esfera de producción (es decir el lugar donde se realizó el performance núcleo) y la esfera de diseminación (factor que tiene que ver con las plataformas de internet que utilizó este artista para difundir su propuesta).<sup>56</sup>

La muestra *Catarsis u homenaje a las trabajadoras sexuales* fue realizada en un espacio independiente que funciona en la ciudad de Quito desde hace más de veinte y seis años. Este sitio se destaca por promover diferentes eventos culturales: obras de teatro, conciertos de *blues, jazz o rock*, entre otros. El Pobre Diablo consta de un restaurante, bar y cafetería, también una galería llamada El Container por la que han transitado las propuestas de importantes artistas locales y extranjeros.<sup>57</sup> Con ello ha logrado convertirse en un espacio icónico de la ciudad capital, en especial para expertos, críticos o personas relacionadas al campo artístico-cultural en general. Entre sus dueños se encuentran Patricia Endara, José Avilés, Fernando Riofrío y el exviceministro de cultura Francisco Salazar.

#### **2.4.1 Análisis formal y conceptual**

Se presenta trabajadoras sexuales con vestimenta creadas por mi persona. Es una sátira a los torneos de belleza (Cholango 2013).

---

<sup>56</sup> Nos encontramos con la dificultad de conocer quien realizó el registro de video para este trabajo. De igual manera es preciso explicar que si bien el video de la obra *Catarsis* tiene 578 visitas, en la página de YouTube del artista no se observa ningún comentario por parte de la comunidad de visitantes.

<sup>57</sup>La crisis que vivió el país en el año 1999, tuvo un especial efecto en los espacios privados culturales, especialmente las galerías de arte, de las que casi ninguna quedó en pie. En este escenario, El Pobre Diablo se mantuvo dando muestras de su compromiso con las artes y la cultura a pesar de la falta de recursos económicos. En este marco, en el año 2001 se inauguró El Container, única sala de exhibición de arte contemporáneo de gestión privada en el momento de su creación y una de las pocas que existe en la actualidad. Aquí se han presentado muestras de alrededor de 120 artistas plásticos, fotógrafos, comunicadores visuales y artistas contemporáneos, entre los más destacados Marcelo Aguirre, Pablo Cardoso, Tomás Ochoa, Ana Fernández, Jorge Anhalzer, Iván Garcés, Pablo Barriga, Wilson Pacha, Manuela Ribaneira, entre muchos otros. Paralelamente, en El Container, se han llevado a cabo una serie de talleres de expresión visual y fotográfica, con exponentes de talla internacional, como son: Julio Mitchel, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Fernando Espinosa, Michal Batory, Esteban Pastorino, Laura González, Lucía Chiriboga, Antonio Caro, José Antonio Navarrete entre otros. Fuente: página oficial de El Pobre Diablo- <http://www.elpobrediablo.com/Paginas/17.html>

El registro del performance comienza con un paneo general del público, al que se lo observa vigilante frente al acto que va a acontecer. Existe un número considerable de visitantes, entre los cuales hay gente joven, adulta, de edad avanzada y pocos niños. La sala permanece llena. Varias personas se sientan en el piso, algunas permanecen paradas, otras toman fotos de pie.

La obra tiene una bandera del Ecuador dispuesta como alfombra sobre una pasarela de unos cuatro o cinco metros por uno de ancho más o menos. Sobre ella caminan tres trabajadoras sexuales de edad avanzada, semidesnudas o completamente desnudas, ataviadas en ocasiones con objetos o peinados, realizados por el mismo artista. Las mujeres cargan animales: gallinas y conejos. El público parece absorto, sorprendido, se tocan la cara escondiendo la risa nerviosa, otros prefieren mirar a cualquier otro lugar; en el fondo se observa a una mujer joven sentada con un niño a quien le tapa la cara evitando que observe la acción en suceso.

Posteriormente, una de las mujeres sostiene una cadena que sujeta con sus manos, la cadena rodea el cuello y torso de un hombre totalmente desnudo de aspecto joven que gatea una y otra vez por la pasarela emulando el caminar de un animal. La mujer lo maneja a su antojo, parece representar un acto de dominación. El sujeto permanece sometido ante la figura irónica, imponente, a la vez desgastada y maltrecha de la mujer que lo expone y se exhibe a sí misma ante el público que mira sorprendido. Algunas personas se burlan de lo acontecido, otras se notan disgustadas o avergonzadas ante el acto que observan.

La cámara enfoca en ángulo contrapicado a los cuerpos, hace algunos planos cerrados, muestra detalles de los pies de las mujeres. Tras de los cuerpos que se exhiben se enfoca a algunas personas del público, se perciben sus expresiones, algunas lucen sorprendidas, miran con atención o impávidas ante la intervención que observan. Mientras la acción se desarrolla Cholango permanece ausente, no aparece dentro de la obra que ha montado, tan solo se muestra hasta que concluye el acto, para ser reconocido como el autor del performance que acaba de presentar, casi como si de un diseñador de modas o de un director de obra se tratara.

La duración del archivo, aproximadamente tres minutos con veintiséis segundos, imposibilita hacer un análisis más extenso del evento, aun así, es posible rescatar las partes más importantes de su contenido. A partir del reconocimiento de estos elementos nos surgen algunas preguntas: ¿Por qué mostrar este tipo de cuerpos?, ¿Qué cuestiona

Amaru Cholango con esta obra?, ¿Por qué utilizar la bandera del Ecuador como alfombra?, ¿Qué nos quiere decir con los elementos que utiliza?



2.10 y 2.11

Nombre: *Catarsis u homenaje a las trabajadoras sexuales.*

Medio: archivo de video

Lugar: Quito    año: 2008

Fuente: página de youtube del artista [www.youtube.com/watch?v=\\_gkQe7h4NMQ](http://www.youtube.com/watch?v=_gkQe7h4NMQ)

Los cuerpos que se exponen desnudos lucen las huellas de su ajetrear, están provistos de memorias, de historias que solo ellos pueden contar, son textos que muy pocos quieren leer, son anatomías que muy pocas personas quieren mirar; quizás la belleza del pasado contrasta con el crepúsculo de esos días que van dejando su huella. Los cuerpos que se exhiben pertenecen a una realidad que permanece entre sombras, son cuerpos abyectos, fuentes de negación, rechazo o vergüenza, posiblemente de deseo.

Estas mujeres que laboran en las calles aparecen tanto ausentes como presentes en la cotidianidad de algunos barrios de Quito, en una ciudad que ha buscado ocultarlas. Las trabajadoras sexuales que hacen el papel de modelos de pasarela en la obra de Cholango, son mujeres que rompen los esquemas de lo que se espera ver en un desfile de modas, incluso quiebran los estereotipos de lo que se espera observar en una función de nudismo o en un club nocturno.

En este caso nos encontramos con una obra con la que este artista busca poner en debate el ideal de belleza, de esta manera, intenta criticar los patrones estéticos impuestos hacia la figura de la mujer y hacia la cosificación de sus cuerpos, los cuales suelen ser manejados o utilizados bajo estos parámetros. Específicamente se pretende hacer un homenaje a las trabajadoras sexuales, intención que se observa muy cuestionable. El propio artífice se ha excluido como protagonista de su obra, de esta forma se puede deducir que de alguna manera se coloca en un lugar privilegiado, puesto que no se expone, pero al asumir su condición de artista se permite exhibir esos otros

cuerpos. Cuerpos que no solo son de las mujeres trabajadoras sexuales, sino también de aquel hombre que se muestra encadenado, al cual se lo ha colocado en una posición degradante y se lo ha exhibido como un monstruo o un animal.

Bajo esta idea Cholango buscaba subvertir simbólicamente los roles de género y así denunciar como la mujer ha sido degradada o convertida en un simple objeto de comercio. Sin embargo, la manera en que Cholango trata de censurar estas condiciones sociales parece contradictoria o ambigua, debido a que en su trabajo reproduce las mismas formas y las mismas estructuras que en su momento cuestiona.



Fotografía 2.10: Nombre: *Catarsis u homenaje a las trabajadoras sexuales*.

Medio: archivo de video Lugar: Quito año: 2008

Fuente: página de youtube del artista [www.youtube.com/watch?v=\\_gkQe7h4NM](http://www.youtube.com/watch?v=_gkQe7h4NM)

#### 2.4.2 Un problema de clase y de género

No podemos negar, que nuestro mundo tiene una crisis espiritual con una cultura enferma. Vivimos en un mundo capitalista, neoliberal en donde todo es comprable y vendible: los cuerpos y las almas, un mundo egoísta donde los ricos se hacen más ricos día día y los pobres más pobres, un mundo materialista, donde impera el dinero como motor que mueve el mundo. El hombre mismo ha sido cosificado y aún más en nuestros países con el machismo y patriarcalismo, heredados del colonialismo, la mujer transformada en un objeto sexual. Sometida a la pobreza material y espiritual no le queda más que prostituirse (Cholango 2013).<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Este párrafo ha sido recuperado de la descripción del video: *Catarsis u homenaje a las trabajadoras sexuales* [https://www.youtube.com/watch?v=\\_gkQe7h4NMQ](https://www.youtube.com/watch?v=_gkQe7h4NMQ)

La obra se excede a sí misma, sobrepasa sus posibilidades artísticas políticas o ideológicas pretendidas por el artista. Si bien se busca satirizar lo bello expresado en una falsa pasarela de modas y contradictoriamente hacer un homenaje a las trabajadoras sexuales, encontramos que esta obra tan solo se caracteriza por la exaltación de un espectáculo de lo abyecto, elaborado para motivar la polémica y llamar la atención, valiéndose de un tema muy sensible para la sociedad y para la vida de estas mujeres por encima de todo.

El problema no es hacer visible la desnudez, es el fin con el que se utiliza esa desnudez ajena, esta circunstancia va más allá de cualquier implicación moral o ética, tiene que ver ante todo con una condición que afecta la dignidad humana. Es importante entender que no es lo mismo exhibir o utilizar de forma libre y soberana el cuerpo que nos pertenece, desnudarlo o hacer cualquier actividad con él para elaborar una obra de arte, que permitirnos exhibir el cuerpo de otros, sin importar la finalidad que con ello tengamos.

Aquí nos encontramos con un ejercicio de poder, un poder que sirve para hacer uso instrumental del cuerpo y de la condición de estas mujeres; ya que advirtiendo la naturaleza de su trabajo se hace difícil pensar, por lo menos desde esta perspectiva, que ellas regalen su tiempo y que participen de forma voluntaria, en un proyecto como el que realizó este artista, sin cobrar por su trabajo. De esta forma, es necesario comprender que la prostitución nace de la necesidad, de la pobreza, lo que convierte esta actividad directamente en un problema de clase (Galindo y Sanchez 2007).

Así a las estigmatizaciones que acompañan para las mujeres la utilización de su sexualidad fuera de los marcos establecidos como correctos, se agrega la desvalorización de los sectores con pocos recursos económicos. En general, las prostitutas suelen ser mujeres pobres. La discriminación afecta diferentemente por clases, y es una barrera más que se agrega a la comunicación entre mujeres. (Juliano 2005)

El propósito de este análisis no es victimizar a estas mujeres ni pensar que fueron engañadas para realizar su trabajo en este performance. Sin embargo, al realizar esta labor, tan solo se logró reiterar el lugar de exclusión en el que el sistema patriarcal y falogocentrista las ha colocado.<sup>59</sup> Esta acción puede ser considerada como una nueva

---

<sup>59</sup> Falogocentrismo es un concepto establecido por el teórico francés Jaques Derrida, nace de la conjunción de los términos falocentrismo (poder masculino) y logocentrismo (poder del conocimiento).

forma de prostitución, como una práctica de dominación, por lo tanto, como una forma de colonización que se instaura sobre la vida y sobre los cuerpos de estas personas.

En este sentido, los implementos al igual que los animales utilizados por Cholango pasan a un segundo plano; esta acción en la que se muestran los cuerpos desnudos de las mujeres confirma el lugar que ocupan debido a los parámetros sociales, afectivos, económicos en los que se han visto obligadas a vivir. Ese lugar marginal se reafirma al ser usadas como un objeto del arte, al realizar una tarea que no las dignifica y al participar en una acción que tal vez no buscan comprender, que quizá, tampoco ha cambiado sustancialmente su forma de vida después de mostrarse en público, para luego seguir viviendo en el anonimato.

Es así que, desde este análisis se hace cuestionable la actitud del artista, al arrogarse el poder o sentirse en el derecho de hablar por otras personas, sin permitir que ellas tengan la posibilidad de desarrollar una agencia activa y por lo tanto la capacidad de ser verdaderamente escuchadas. Este proceso se hace más complejo principalmente si no se llega a comprender los factores y las implicaciones, económicas, políticas, psicológicas y sociales que conlleva realizar una actividad marginada como la prostitución. En este caso es importante tener en cuenta las disyuntivas que se suscitan en el ejercicio de pretender hablar por y en el lugar del otro, en especial si se realiza este ejercicio desde un espacio tan conflictivo y varias veces arbitrario como el del arte.

No queremos que nos salven, queremos que nos escuchen

[No nos rotulen, conózcannos]

No hablen por nosotras, déjennos hablar... (Juliano 2005)

Como se ha indicado previamente, Amaru Cholango tiene la intención de generar un impacto (*shock*) en el público, a partir de la exaltación de los sentidos. Este artista explica que busca que las personas mejoren las condiciones políticas, económicas y espirituales en las que viven, al motivar la activación de un estado catártico de las emociones.

---

Este término es útil para describir como estos dos conceptos se acoplan de forma estratégica para asegurar el poder hegemónico de la razón patriarcal.

*Catarsis*, su título,<sup>60</sup> revela las primeras intenciones de la obra, en tanto que encontramos grandes dificultades para que este proceso de aparente sanación, se lleve a cabo, con una obra tan conflictiva, que hace uso de las dificultades de estas mujeres para intentar eximir a la sociedad de sus problemas culturales, morales o espirituales; cuando en realidad lo que se puede observar, es la elaboración de una nueva actividad que convierte a estas mujeres en objeto de sus intenciones artísticas. Este factor se intensifica, cuando además, se ha llevado el archivo de esta obra a una plataforma de video que funciona a nivel global, para convertir la acción en un nuevo espectáculo mediático, bajo la idea posmoderna de que todo vale o todo es permitido en el campo del arte contemporáneo, idea que no siempre funciona si distinguimos la labor artística desde la necesidad de adquirir un compromiso deontológico.

En los países tercermundistas meros copiadore de los avances tecnológicos, industriales y también de la cultura de los países desarrollados con la creencia ciega de lo que todo lo que viene afuera es lo mejor por lo mismo digno de copiar o de seguir. En nuestros países nos han enseñado a tener vergüenza de nuestra propia herencia ancestral hemos perdido nuestras raíces, así hemos caído fácilmente en el sistema capitalista que en un mundo globalizado (globalización elitaria) actual no es más que una célula cancerosa que va destruyendo el hombre y la pachamama para satisfacer su insaciable egoísmo. Es el hombre un parasito del cosmos y como tal destruyendo la tierra terminará destruyéndose a sí mismo? [Sic](Cholango 2013).<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Aristóteles concebía a la catarsis como un medio para eximir o purificar a los individuos de sus bajas pasiones. La catarsis generada por la tragedia, funcionaba según la filosofía de Aristóteles, como una purga de los malestares y los desequilibrios internos de los individuos. La tragedia al tratarse de una mimesis de los eventos de la realidad, impulsaba la estimulación de las emociones (Aristóteles 2004). Por intermedio de esta agitación Aristóteles pensaba que se podía curar los malestares que afectaban al espíritu y gracias a ello se podía expeler las actitudes que llegasen a ofender a sus divinidades. En este sentido, la tragedia cumplía con un propósito moral en época de la antigüedad clásica (Aristóteles 2004). Posteriormente, esta idea de catarsis va a ser retomada a fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX por el psicólogo Breuer en el tratamiento de la histeria y posteriormente por Sigmund Freud, como parte esencial de los procesos investigativos sobre la hipnosis y los análisis sobre el síndrome de Edipo. La catarsis para estos dos psicólogos va a funcionar en concordancia a lo postulado por Aristóteles, aunque ya no desde la representación mimética de la tragedia, sino a través del uso del psicoanálisis como método, es decir, que mediante un estímulo de una emoción reprimida, se permite la expulsión gradual de un conflicto no resuelto que perturba las funciones psíquicas en el paciente. Va a ser Joseph Beuys, pasada la segunda mitad del siglo veinte, quien utilice de nuevo este concepto de catarsis para vincular esta idea de sanar a los procesos del arte. Beuys buscaba que la obra de arte se convierta en un medio que permite la cura de los malestares o anomalías sociales. En este sentido, el arte contemporáneo se convierte en un campo cuyas prácticas de experimentación permite la resolución de traumas desarrollados por las formas constituidas del mundo como por sus representaciones (Rolnik 2001). El arte funciona de esta forma como una interferencia que permite el desciframiento de signos y a partir de este proceso se busca que público o receptor consiga la conversión gradual del mundo consciente (Rolnik 2001, 6).

<sup>61</sup> Este párrafo ha sido recuperado de la descripción del video: *Catarsis u homenaje a las trabajadoras sexuales* [https://www.youtube.com/watch?v=\\_gkQe7h4NMQ](https://www.youtube.com/watch?v=_gkQe7h4NMQ)

En esta obra encontramos también una bandera que es pisoteada, que de acuerdo con la idea de este artista, podría representar a una sociedad que se niega a sí misma, ya que no responde a su realidad, ni hace uso de los elementos constitutivos de su tradición. Él ha colocado un símbolo que corresponde a la identidad nacional, así, busca increpar a la sociedad por no responder a esa identidad, al ser víctima de la moda y de patrones culturales que le son ajenos; intenta construir una dimensión política y moral en su trabajo como artista. A través de este performance busca corregir al público al poner en debate distintos niveles de alienación, piensa que los países del tercer mundo son meros copiadore de la industrial, de la moda, del arte y de otras formas culturales de occidente.

Tal vez Amaru Cholango no se ha permitido cuestionar hasta qué punto la cultura hegemónica se ha apropiado de distintos elementos culturales o elementos simbólicos que se han gestado en los países periféricos. En este punto, resulta importante cuestionar al centro por pretender imponer sus estereotipos o cánones, vendiéndonos un ideal de cultura, de belleza y de arte; tomando en cuenta que en la época contemporánea es difícil hablar de purismos o de orígenes culturales primarios, cuando el mundo permanece impulsado por una latente transculturación. El arte que Cholango elabora es producto de una hibridación de elementos, en donde priman las formas conceptuales y postconceptuales del occidente hegemónico, utilizadas de forma estratégica para mostrar o sacar a la luz, en ocasiones, la cosmovisión indígena y hacerse visible desde el reconocimiento de su alteridad. Su trabajo forma parte de los circuitos del arte instituidos desde el centro hegemónico, en donde varios artistas de la periferia, al igual que él, tratan de legitimar su trabajo.



## Conclusiones

El campo del arte y los estudios visuales permiten que en esta investigación se analicen los valores formales, el discurso y las intenciones que Amaru Cholango confiere a su trabajo como artista. Para ello ha sido necesario comprender las dificultades que encierra hacer un análisis riguroso, sin poder alejarse de juicios valorativos sobre las tensiones, aceptaciones y rechazos, que genera un artista muchas veces contradictorio, polémico, fuente de un trabajo profuso y multidisciplinario, que ha obtenido la posibilidad de ser aceptado en los circuitos más importantes del arte europeo, pero que ha carecido de mayor aprobación en su país de origen, debido, según su explicación, a la discriminación étnica que él ha tenido que afrontar a nivel local.

Este artista, pese a haber realizado casi toda su carrera en Europa, es una figura necesaria para entender algunos de los procesos que se desarrollan en el arte contemporáneo del Ecuador, principalmente en los que él ha sido participe desde 1994, año en el que retorna de forma temporal para exponer en la *IV La Bienal de Cuenca* y, de esta forma, participar con su trabajo de los procesos políticos que protagonizó el movimiento indígena desde fines de los años 80 y principios de la década del 90. En este sentido, se puede observar que Amaru Cholango con su actividad individual forma parte de los procesos de ruptura que se dan en el campo de las artes plásticas en el Ecuador, con los que se ha buscado generar un desplazamiento hacia propuestas alternativas y contemporáneas, frente a manifestaciones más tradicionales que prevalecían en el pasado.

Encontramos que Amaru Cholango busca acoplar, en la mayor parte de su trabajo, diferentes conocimientos o nociones que pertenecen a su cosmología ancestral, elementos que articula con las diferentes posibilidades que encuentra en el arte contemporáneo. Él localiza su propuesta dentro de las prácticas del conceptualismo y posconceptualismo como líneas de acción de su labor artística; de esta manera, pretende alejarse de cualquier referencia formal que identifique su producción en el arte desde patrones folclóricos, con los que generalmente se relaciona a las producciones realizadas por sujetos indígenas. No obstante, explica que la importancia de su obra radica en la originalidad de su propuesta, al vincular en ella elementos simbólicos y espirituales que pertenecen a la cosmovisión de las comunidades Kichwa. El uso de

estos recursos ha permitido que su trabajo sea reconocido en bienales y eventos de gran importancia internacionalmente.

Recurrir a elementos atávicos de su raíz cultural se convierte en una estrategia de reafirmación de su condición de sujeto indígena. Así, Cholango busca ser reconocido desde un espacio liminal o fronterizo y su trabajo se ha desarrollado gracias a la conjugación de dos mundos culturalmente distintos, dando como resultado una hibridación cultural que le permite acceder a los principales circuitos culturales en Europa. Para posibilitar este reconocimiento adopta diferentes características con las que articula su identidad como artista, una de ellas ha sido asumir el papel de guía espiritual o de chaman; a través de esta condición explica que su intención es curar a la sociedad de los males que la aquejan.

Encontramos que su trabajo es el compendio de recursos: mágicos, míticos y religiosos, producto de un pasado que Cholango busca recuperar en su obra. Ante estas características es importante comprender que, por encima de todo, su trabajo se encuentra circunscrito dentro de los sistemas del arte y es a partir de los parámetros asignados dentro de este sistema que su obra puede ser contemplada. Es decir, que si Cholango busca asumir un papel de chaman, sacralizar o generar una experiencia ligada a lo espiritual o lo religioso en los lugares en donde se exhiben sus obras, lo hace, pero desde las determinaciones establecidas para el campo artístico.

Desde esta perspectiva, encontramos que una de las dificultades que enfrentan estas intenciones en su trabajo, al asumir la función de guía espiritual, es que ese proceso puede ser limitado por las posibilidades y sentidos que construye su público cuando confronta su obra. Al tratarse de una labor realizada en el campo del arte, quien reconoce su producción tiene la posibilidad de recuperar distintos valores lúdicos, formales o sensoriales, sin la obligación de reconocer en ella características terapéuticas o espirituales. Estas posibilidades se pueden dar principalmente por no tratarse de expresiones estrictamente religiosas, por exponer su proyecto ante la mirada de grupos que quizá no comparten el mismo sistema de creencias y que por lo tanto desconocen los valores ontológicos que busca recuperar en su obra.

Estas circunstancias posibilitan que se generen miradas exotistas hacia su labor como artista. Sin embargo, Amaru Cholango parece estar consciente de que se pueden generar estas estimaciones y explica que, cuando han existido, las ha utilizado en su beneficio como una estrategia para obtener reconocimiento, para poder sostenerse en su

momento de su ocupación como docente y sobre todo para poder vivir como artista en el exterior.

Por otra parte, se puede observar que la obra de Cholango adquiere diferentes características, con las que busca que su obra obtenga aceptación en los circuitos culturales de la vanguardia Europa; por ejemplo, expresa que su trabajo no se realiza para ser contemplado o para que se le dé un uso ornamental, sino que busca impresionar e incentivar el desarrollo de una experiencia catártica con la que se provoque una reflexión en el público, sobre los malestares que afectan a la sociedad contemporánea a través del impacto que provoca su trabajo. En esta investigación y de acuerdo con lo estipulado por Hal Foster, se puede reconocer a la propuesta desarrollada por Cholango dentro de la categoría de arte abyecto, tomando en cuenta que en su propuesta rescata lo feo o lo burdo frente a los cánones de belleza impuestos en el pasado.

Recurre a la idea de la enfermedad y la muerte, con la intención de que las personas que tienen un contacto directo con su obra mediten sobre sus propias circunstancias de vida y encuentren a la muerte como un proceso natural que forma parte de la ambivalencia de todas las cosas en el universo. Con este tipo de obras intenta darle un sentido político, moral y espiritual a su proyecto.

Entendemos también a lo abyecto, como todo aquello que no respeta lugares, límites estructurales o ningún tipo de orden establecido. El trabajo de este artista también cabe dentro de esta categoría ya que con sus propuestas, principalmente en sus performance, busca desobedecer las reglas y normas implantadas por el sistema, a su vez intenta mostrarse como un ente excluido, limitado y repelido por las fuerzas del orden. En algunas ocasiones utiliza su condición étnica o racial para justificar su forma de actuar. El performance se convierte entonces, en un medio con el cual busca expresar sus reclamos o llamar la atención a través de un uso instrumental del arte como objeto de provocación.

Desde el punto de vista de algunos autores como Donald Kuspit, se ha cuestionado el verdadero alcance que tiene el arte abyecto para conmover y generar un cambio real en la sociedad. Este autor pone en tela de juicio el poder que le otorgan los artistas a esta corriente para mejorar las condiciones políticas y morales que afectan a la humanidad. Kuspit manifiesta que los artistas contemporáneos no son necesariamente las personas más idóneas para decirle a la sociedad lo que está bien o lo que está mal, por el contrario, este teórico indica que el arte abyecto ha servido más como espectáculo

o una forma de distracción y ha favorecido al mercado internacional, convirtiendo a lo burdo, lo feo y lo estructuralmente mal hecho, en nuevos cánones o convenciones que se manejan en los grandes circuitos del arte (Kuspit 2004).

Cholango provoca diferentes apreciaciones frente a su trabajo y hacia el discurso que construye con sus acciones en el país, como se ha indicado denuncia que su trabajo no es aceptado principalmente por ser víctima de prácticas de exclusión y racismo. Uno de los dilemas que surgen desde la activación de este discurso, es que las estrategias a las que recurre para hacerse visible desde el centro, imposibiliten tener la misma aceptación en su país de origen.

Sin embargo, en este análisis se ha observado que el artista busca de forma premeditada hacer que su obra sea rechazada y que se desarrolle de forma estratégica una discriminación positiva hacia sí mismo. En este sentido, a través del trabajo de Hal Foster hemos conseguido entender que los artistas del performance o de cualquier manifestación que sea considerada dentro de la categoría del arte abyecto, generalmente guardan el deseo de que sus obras no sean aceptadas, de que sus obras perturben o molesten a la autoridad (Foster 1999).

El trabajo de Amaru Cholango denota tener el propósito de querer alterar el orden y molestar a las figuras que representan el poder en nuestro país. Este artista ha encontrado y, en especial, ha generado las oportunidades para increpar de forma irónica a los funcionarios de distintas instituciones públicas como a los organizadores de eventos de importancia con los que mantiene discrepancias, así sucedió con la organización de la *X Bienal de Cuenca* y con su acción *El arte ha muerto, tú mataste el arte*. Con este tipo de acciones manifiesta el malestar que le genera la forma como se administran las instituciones culturales en el Ecuador por parte de agentes oficiales que, según él, desconocen tanto las políticas como los procesos de gestión en el arte y la cultura a nivel internacional.

Cholango denuncia sentirse afectado desde la primera vez que exhibió su obra en el país en el año de 1994 con su instalación *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra*. En cuanto a esta instalación, se puede decir que es una obra significativa dentro de los distintos procesos de producción de este artista, por el contenido que manejó y por el nivel de debate que su exhibición generó la primera vez que se expuso. Lastimosamente, desde mi perspectiva, creo que las constantes disputas y discusiones

que se han generado en estos años alrededor de esta propuesta, tan solo han permitido que su sentido original se neutralice, desgaste o pierda fuerza

Con su obra *Catarsis*, he explicado, como este artista busca eximir a la sociedad de sus malestares sociales y culturales, a través de un *shock* que reconfigure el universo simbólico y permita desarticular las formas constituidas por los cánones, llevando la experiencia de lo estético a la crisis desencadenada por lo abyecto (Kristeva 2006). De este modo, Cholango tiene la intención de mejorar o curar el espíritu, los malestares culturales o políticos de la sociedad. El debate surge cuando encontramos una obra conflictiva, que se destaca por el espectáculo que ha configurado a través del uso de los cuerpos desnudos de estas cuatro personas. Tres de ellas son mujeres trabajadoras sexuales, que han permitido usar su condición en una obra que busca generar polémica y que lejos de aplacar la mirada de prejuicio de la sociedad hacia ellas, tan solo ha logrado reafirmar el lugar marginal y de exclusión en que el sistema las ha colocado.

Esta investigación permitió debatir los propósitos que Cholango quiso adjudicar a esta obra. Se ha concluido que esta acción tan solo consiguió construir un espectáculo de lo abyecto, utilizando a estas personas, sin que su voz ni sus necesidades sean verdaderamente escuchadas, tomando en cuenta que la prostitución, por sus características particulares, se convierte directamente en un problema de género como de clase. De acuerdo con lo anterior, encontramos que esta actividad programada por este artista, al contratar a estas mujeres, se convierte directamente en una nueva forma de prostitución, por lo tanto, en un ejercicio de dominación y de poder.

A través de este análisis se ha podido ver las dificultades que se dan en el ejercicio de pretender hablar sobre los problemas de otros y en el lugar de otros, sin que realmente se logre hacer escuchar sus demandas, en especial si no existe una verdadera comprensión sobre los diferentes factores que comprometen la vida de estas personas. Aquí encontramos la necesidad de construir un razonamiento más cercano o acorde a la realidad de dichas mujeres que puede nacer desde la teoría o desde otro tipo de prácticas que permitan sostener de mejor manera el sentido de estas producciones. Estas circunstancias no permiten que haya una verdadera reflexión o análisis por parte del público, que tan solo se ve sorprendido por los excesos de la obra de arte, al recrear un espectáculo abyecto, pero que puede encontrarse vacío de un verdadero sentido, sea este social, político o moral.

## **Análisis teórico sobre la obra de arte: ¿requisito o arbitrariedad?**

Puede parecer contradictorio hablar en términos teóricos sobre la obra Amaru Cholango y dedicarle una tesis al trabajo que el artista ha realizado durante treinta años, en especial cuando esta investigación busca consolidarse desde el sustento de diferentes miradas fundamentalmente teóricas, mientras que Cholango busca oponerse a la excesiva labor intelectual, ligada al racionalismo y logocentrismo, intentando desarrollar en su trabajo un arte con atributos más sensoriales. Sin embargo, a la postre él mismo acude a la utilización de conceptos, aunque de forma exigua, que se sostienen en diferentes vertientes teóricas para sustentar su discurso y calificar su trabajo.

En este caso, es necesario precisar, que es una labor casi imposible desarticular toda acción y toda práctica de cualquier tipo de análisis que se sostenga en principios teóricos, en especial si pertenece al campo de la cultura o de las ciencias humanas. Lo que no es imposible es constituir cualquier investigación cultural desde el enfoque de corrientes de pensamiento alternas que nacen desde experiencias y realidades más cercanas a nosotros. La teoría sin duda no es la única forma de construir conocimiento ni la más importante, pero puede ayudar como estrategia para observar los objetos de estudio desde todos sus ángulos o desde el análisis de sus “relaciones diversas” (Hall 2013)

La teoría, según lo dicho por Diana Taylor, “mejora la práctica y la práctica siempre escenifica una teoría, se lo quiera o no” (Taylor 2011). El campo del arte no se encuentra exento de esta condición, pese a que se decida impugnar esta actividad por relacionarla a un ejercicio ligado al racionalismo occidental o al intelectualismo al cual Cholango confronta. De otra manera, se puede convertir en una herramienta útil y necesaria, que mejora cualquier proceso o permite en la época contemporánea sostener y dar un horizonte de análisis a cualquier postura ideológica, política o social.

Podemos observar que, aunque Cholango aparentemente rehúye a la necesidad de utilizar análisis teóricos que han sido desarrollados por estudiosos de diferentes áreas académicas, contradictoriamente hace uso de este tipo de comprensiones a través de intérpretes expertos, quienes han reflexionado y escrito a favor de su trabajo. En este punto, se puede ver que Cholango usa estratégicamente la voz de curadores y críticos, para que su obra adquiera legitimidad en los circuitos culturales internacionales.

Es importante aclarar que su propuesta, como la de cualquier otro artista siempre va a necesitar ser analizada desde la lente de diferentes investigadores y críticos, que

auscultan su labor desde el uso de herramientas académicas o teóricas, sin importar ninguna condición personal o privativa que no esté ligada estrictamente a su campo profesional; sino que se busca hacer hincapié en el análisis del discurso y en el estudio de las técnicas, procedimientos o métodos relacionados al campo profesional de las artes.

Si bien no hace falta leer mil libros para validar una postura ideológica, conceptual o crítica, la obra de arte y el soporte conceptual que la acompaña, constantemente despertarán diferentes tipos de impresiones o criterios. Continuamente podrán y necesitarán ser interpretados, interpelados y sujetos a juicios valorativos, desde distintos campos de análisis, no solo de los propios estudios del arte, sino desde otras corrientes como la psicología, la antropología o los estudios culturales, como en este caso.

También podemos darnos cuenta que el estatuto de artista se encuentra en constante interrogación, ya que se busca, en la mayoría de los casos, que los profesionales de las artes plásticas y visuales se ajusten a los acontecimientos de cada lugar y a las condiciones socioculturales de la época contemporánea. Por tal razón, la imagen consagrada o fetichizada de artista/genio en la actualidad ha sido opacada por la de un estatuto de artistas más relacionado a su entorno, como agente activo con una responsabilidad social, reflexivo, consciente del valor y la importancia, en gran medida, de la investigación como un instrumento de uso previo a la realización de las obras de arte (Tala 2014). Si bien esta actividad no es una obligación, puede mejorar los procesos, sostener los propósitos que busca desarrollar el autor en su obra y permite profundizar sobre los diversos sentidos o miradas que la obra de arte puede llegar a desenvolver. Quizás la lejanía física de Amaru Cholango, puede dificultar ese acercamiento más próximo y consecuente hacia los procesos y condiciones políticas o sociales, que permitan un mayor entendimiento sobre las distintas realidades del arte y de la cultura de nuestro país, que sin duda serán diferentes a las de Alemania y Europa.

De esta forma, creo que es importante tratar de romper con cualquier manera de estereotipo o prejuicio. En el campo de las artes es necesario tener una mirada crítica sin que influya el origen y la constitución identitaria del artista, ya que se puede limitar en un punto la posibilidad de interpretación y de análisis por el súbito levantamiento de posiciones que aparentan ser políticamente correctas; cuando realmente pueden ser más excluyentes. En este caso no podemos evitar someter su trabajo a un examen que se

fundamenta en diferentes tratados o estudios del arte y de la cultura, es de esta forma como se posibilita la comprensión sobre los procesos y los diferentes elementos que se precisan para estructurar una obra de arte y hacerla pública. En este caso, he tratado de utilizar herramientas teóricas que soporten en lo posible mi análisis, que no deja de ser una de tantas miradas y posibilidades que permiten los estudios del arte, como también en el campo de los estudios culturales, sobre un artista con características particulares.

El trabajo de Amaru Cholango ha demostrado tener un sinfín de posibilidades, en donde se destacan sus instalaciones como propuestas que formalmente han sido efectivas. También podemos distinguir una profusa cantidad de obra que ha realizado durante todos estos años, lo que da cuenta de su espíritu férreo frente al trabajo artístico. Sin embargo, existen obras que lejos de obtener interés por su contenido o por su articulación crítica e ideológica, logran llamar la atención por la ironía, la polémica y por las discrepancias que genera con algunas de sus acciones o performances en el país, circunstancias que llegan a velar la importancia de otras de sus producciones con atributos más relevantes.

Desde esta perspectiva, se puede sentir que su obra, en algunos momentos, precisa una articulación y una propuesta investigativa más profunda, sobre algunos temas que busca discutir o proponer desde su ejercicio de artista, de pensador, o conferencista, como procura ser visto. En especial, es necesario este ejercicio cuando intenta hablar de las condiciones de vida de otras personas. En este punto, si bien su discurso puede ser crítico, también puede tornarse retórico, un tanto rudimentario y en ocasiones romántico. Además, busca avalarse en los criterios de aquellas voces expertas que pertenecen al mundo de la academia y al campo de la teoría para legitimar su trabajo, pero se rehúsa a que su obra sea vista desde conclusiones especializadas cuando estas se vuelven críticas hacia su discurso.

El campo de los estudios culturales permite ahondar en diferentes áreas y observar los objetos de estudio desde sus diferentes ángulos. En este caso nos encontramos una investigación que busca aproximarse al análisis de algunos de los elementos constitutivos de un artista que posee una configuración compleja de su identidad, ya que en su persona confluyen diferentes factores de su tradición ancestral, de su formación académica y particularidades que adopta de la cultura europea; elementos que se acoplan desde el momento que asume el rol de un artista contemporáneo que trabaja desde el lugar fronterizo de la migración.



Este artista ha obtenido reconocimiento y ha logrado refrendar su discurso desde el centro hegemónico de la cultura, ante todas las contradicciones y debates que se presentan desde la implementación de doctrinas geopolíticas, como el multiculturalismo en Europa. Estas políticas han servido para construir nociones esquemáticas, homogeneizantes o monolíticas que han idealizado a la imagen indígena como una sustancia “intocable y fundamental” (Lentz 2000), ocultando de esta forma diferentes tensiones o conflictos que experimentan los sujetos que pertenecen a la periferia, al vivir en un país distinto y con una cultura diferente a la de su origen. Ante estas circunstancias Cholango ha encontrado las estrategias para obtener reconocimiento y poder vivir de su trabajo en Europa.

Para finalizar es preciso tomar en cuenta, que más allá de cualquier análisis o examen sobre la obra de este artista y sobre la posición que asume localmente, debemos comprender que Amaru Cholango es un artista necesario de ser estudiado para entender al campo del arte contemporáneo del Ecuador. En primer lugar, por ser uno de los contados artistas indígenas en el país que trabajan desde la corriente del arte conceptual o neoconceptual. También porque cuenta con obras importantes, en donde se pueden destacar sus instalaciones, propuestas con las que su lenguaje cobra fuerza y que varias ocasiones han sido efectivas para construir vínculos significativos entre las formas de pensamiento de la cultura ancestral indígena, con las posibilidades que le permite el arte contemporáneo internacional.

## Bibliografía:

- Adorno, Theodoro. *Teoría de lo bello*. Madrid : Akal, 1970.
- Albornoz, Consuelo. "Arte/Ecuador: Pintor indígena escandaliza." *Inter press service*, 1994 -30-diciembre.
- Almela, Ramón. «Líneas Precursoras del "Performance Art".» *Performanceología*, s.f.
- Andrade, X. «Museos y huertos vecinales.» *El telegrafo*, 17 de febrero de 2013.
- Aristóteles. *La Poética*. Madrid: Alianza editorial, 2004.
- Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores, 1997.
- Borja, Darwin. «Cholango conquista Europa.» *Revista Vistazo*, 2006.
- Bulhões, María Amelia. *Lo imaginario en el arte: Mitos y ritos en el arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Revista Teoría del arte. Universidad de Chile, 2004.
- Butler, Samuel. *El destino de la carne*. Barcelona: Alba Editorial, 1903.
- Cárdenas, Marisol. «De la sirena a la mujer hay un mar de imaginarios... Hacia el erotismo metafórico de la estética ritual.» En *La arquitectura del sentido II*, de & G. Sánchez H. Julieta, 157-60. Mexico: INAH-ENAH, 2011.
- Cartagena, María Fernanda, y Christian León. «Prácticas decolonizadoras en la obra de Amaru Cholango .» *Catálogo inedito de la exposición Amaneció en medio de la noche*, 2011: 25-33.
- Casas, Rosario. "Hegel y la «muerte» del arte." By Rosario Casas, 273-296. [http://www.academia.edu/1434027/Hegel\\_y\\_la\\_muerte\\_del\\_arte](http://www.academia.edu/1434027/Hegel_y_la_muerte_del_arte), 1999.
- Cholango, Amaru. «Amaru Cholango, de ingeniero, matemático y geólogo a artista conceptual de vanguardia / Amaru Cholango, von Ingenieur, Mathematiker und Geologe zu avantgardistischem Konzeptkünstler.» "*El periódico de la integración hispanoamericana en Alemania*" "*Die hispanoamerikanische Integrationszeitung in Deutschland*", 2 de febrero de 2011.
- . «Se quedaron en el tiempo del indigenismo.» *El Telegrafo*, 17 de Febrero de 2003.
- . "Amaru Cholango: "Se quedaron en el tiempo del indigenismo". *El Telegrafo*, 2013.
- . *Entrevista a Amaru Cholango, Programa Últimos días en la ciudad*. Quito: <http://www.flacso.com.ec/index.php/programas/academicos/entre-calles/92-programas/culturales-entretenimiento/ultimos-dias-en-la-ciudad/300-programa-1.html>, 2013.
- . «Amaru Cholango reivindica la esencia del arte: mejorar el espíritu.» <http://www.jornada.unam.mx/>, 8 de marzo de 2013.
- . «Una nueva estética posmaterialista y poscapitalista para los pueblos del Abya-Yala.» *Una nueva estética posmaterialista y poscapitalista para los pueblos del Abya-Yala*. Quito, 2015.
- Columba, Franklin. "Ritualidad indígena exige respeto." *La hora*, 2006-20-Marzo.
- Cubo Ugarte, Óscar. «Hegel y el fin del arte .» *Dialnet*, 2010: 8.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: arte contemporáneo y el fin de la historia*. Madrid: Paidós Iberica, 1995.
- Derrida, Jaques. *De la gramatología*. Mexico : Siglo XXI, 1988.
- Dussel, Enrique. «El encubrimiento del otro.» En *El encubrimiento del otro*, de Dussel Enrique, 60. La paz: Plural editores, 1994.
- Eliade, Mircea. «La estructura de los mitos, la importancia del mito vivo.» En *Mito, rito, símbolo*, de Fernando Botero y Lourdes Endara, 61. Quito: Instituto de Antropología Aplicada, 2000.
- Faber, Johanna. «Biografía.» En *Catálogo inedito Amaru Cholango*, de varios, 41. Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2012.

- Foster, Hal. *El retorno a lo Real*. Madrid: Akal, 1999.
- Friedman, Ken. «Fluxus: Laboratory of ideas.» In *Fluxus and essential questions of life*, by Jaquelin Baas, 36-37. Chicago: The University of Chicago press, 2012.
- Galindo, María, y Sonia Sanchez. *Ninguna mujer nace para puta*. Buenos Aires: Lavaca, 2007.
- Giovine, María Andrea. *Las paradojas del arte contemporáneo*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Goldberg, Roselee. *El arte del performance*. Lisboa : Orfeo Negro, 1979.
- Gómez Peña, Guillermo. «En defensa del arte del performance.» En *En defensa del arte del performance*, de Guillermo Gómez Peña, 199-226. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, 2005.
- Gomez García, Pedro. «El ritual como forma de adoctrinamiento.» *Gazeta de Antropología*, 2002: 1-12.
- Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial. S.A., 2000.
- Gutiérrez, Ramón, y Gutiérrez, Rodrigo. «Historia del arte en Iberoamérica.» En *Historia del Arte Iberoamericano*, de Gutiérrez Ramón y Gutiérrez Rodrigo, 11-13. Madrid-Barcelona: Lunwerg, 2000.
- Halart, Sophie. «El arte de performance en Chile: La herencia de la Escena de Avanzada y la nueva generación.» *Observatorio Cultural N.9*, 2012: 7-9.
- Hall, Stuart. «El espectáculo del otro.» En *sin garantías*, de Hall Stuart, 431-457. Quito: Corporación editora nacional, 2013.
- Hosbawn, Eric, y Ranger Terence. *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- Juliano, Dolores. *El trabajo sexual en la mira. Polémicas y estereotipos*. Barcelona: <http://www.scielo.br/scielo.php?sc>, 2005.
- Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*. Madrid-España: Alianza Editorial, 2008.
- Kristeva, Julia. «Poderes de la perversión.» En *Poderes de la perversión*, de Julia Kristeva, 8-45. Mexico: Siglo XII, 2006.
- Kuspit, Donald. *The end of art*. Cambridge: Cambridge University , 2004.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva visión SAIC, 1992.
- Lentz, Carola. «La construcción de la alteridad cultural como respuesta a la discriminación étnica. Caso de estudio en la Sierra ecuatoriana.» In *Antología*, by Andrés Guerrero, 201-229. Quito: fLACSO Andes, <http://www.flacso.org.ec/docs/etnicidades.pdf>, 2000.
- Lopez, Ruido, María. «Joseph Beauys: El arte como creencia y salvación.» *Espacio, tiempo y forma*, 1995: 369-391.
- Mena, Vicente. «Como hacerse brujo.» En *Antología del folklore Ecuatoriano*, de Paulo De Carvalho-Neto, 252-253. Quito: Abya Yala, 1994.
- Navarro, Gines. *El cuerpo y la mirada*. Barcelona: Antrhopos , 2002.
- Oña, Lenin. *Manuel Amaru Cholango, El puente*. Sao Paulo: Fundación Bienal de Sao Paulo, 2002, 116-117.
- . *Otro arte en el Ecuador*. Quito: [www.artesurmagazine.com/sites/default/files/field/pdf/lenin.pdf](http://www.artesurmagazine.com/sites/default/files/field/pdf/lenin.pdf), 2009. <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/47715>, 2016: 139-151.
- Perez, Trinidad. «Manuel Cholango o el arte instigador .» *Diners* , 1998.
- Phelan, Peggy. «The ontology of performance: representation without reproduction.» In *Unmarked: The Politics of Performance*, by Peggy Phelan, 146-163. London: Taylor & Francis Group, 1996.

- Reus, Jaume. "Amaru Chlango: poética y política." En *Amanecio en medio de la noche, catálogo inédito*, 4-21. Quito: Fundación Museo de la ciudad, Ilustre municipio de Quito, 2011.
- Rodriguez, Ana. «Los públicos se sienten difícilmente interpelados.» *El Telégrafo*, 2 de mayo de 2013.
- Rolnik, Suely. «¿El arte cura?» *Arte, locura y cura*. Barcelona: Macba, 2001. 2 - 12.
- Sarriguarte, Gómez, ñigo. «El Chaman Joseph Beauys: Del ritual alquimico al cristianismo.» *Revista anual de historia del arte; Universidad del País Vasco*, 2008: 126-129.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Sichel, Berta. "Amaru Cholango: El contador de historias." En *Catálogo inédito de la muestra Amaneció en medio de la noche*, by Fundación Museos de la Ciudad, 35-39. Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2012.
- Smith, E. Lucie. *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995.
- Strauss, Lévi. *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Tala, Alexia. "Arte contemporáneo: La idea estética como obra." En *Conceptos del arte contemporáneo*, por Claudia Hakim, 12-13. Bogotá, Colombia: NC-arte apoyado por la Fundación Neme, 2014.
- Tarrazona, Emilio. "Cuerpos y Flujos." En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años Ochenta en América Latina*, 85-91. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2012.
- Taylor, Diana. «introducción.» En *Estudios avanzados del performance*, de Diana Tylord y Fuentes Marcela, 7-30. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- . «El activismo como performance: una visión de Diana Taylor sobre rebeldía y transgresión.» *Animal Político*, 2 de noviembre de 2016.
- Thomas, Karin. *Diccionario del arte actual*. Colombia: Labor S.A., 1996.
- Turner, Victor W. *El proceso ritual*. Madrid : Altea, Taurus, Alfaguara, 1988.
- Valarezo, Galo Ramón. «La Resistencia Indígena en Cayambe: Otra Forma de Utopía Andina.» En *la resistencia indígena- Cayambe 1500-1800*, de Galo Ramón Valarezo, 218-235. Quito Ecuador: Centro Andino de Acción Popular, 1987.
- Vázquez Rocca, Adolfo. «Arte Conceptual y Postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beauys, Cage y Fluxus.» *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2013: 1-29.
- Vilard, Gerard. «La neutralización del arte: ¿un destino inevitable?» *Revistas Universidad Autónoma de Barcelona*, 2008: 213.
- Vorbeck, Mónica. «Cholango.» <http://www.riorevuelto.net/2006/11/manuel-cholango-por-mnica-vorbeck.html>, 2006.
- Widengreen, Geo. «La esencia del rito.» En *Mito, Rito Simbolo: Lecturas Antropológicas*, de Endara Lourdes, Botero Fernando, 171-176. Quito: Instituto de Antropología Aplicada, 2000.