

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

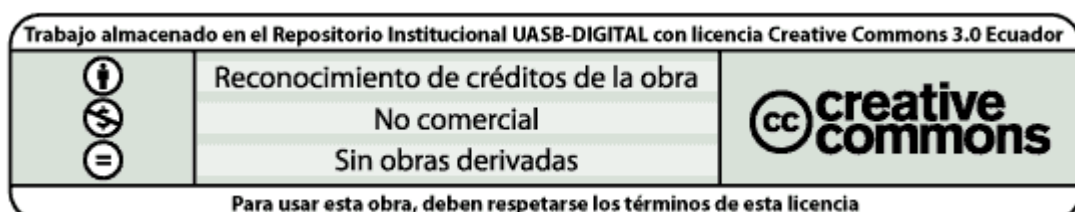
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**El proceso de ruptura de la pintura ecuatoriana entre 1999 y
2007**

José Luis Celi Ormaza

2015



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo José Luis Celi Ormaza, autor de la tesis intitulada: “El proceso de ruptura de la pintura ecuatoriana entre 1999-2007, mediante el presente documento de 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 magister 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.

José Luis Celi Ormaza

02 de julio de 2015

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

MENCIÓN EN ARTES Y ESTUDIOS VISUALES

ÁREA DE LETRAS

El proceso de ruptura de la pintura ecuatoriana entre 1999 y 2007.

José Luis Celi Ormaza

TUTOR:

Jaime Sánchez Santillán

M.A. Antropología Visual

2015

Resumen

El interés particular es investigar la pintura ecuatoriana de finales de los años noventa e inicios del siglo XXI y los factores que incidieron en el proceso de ruptura, como oposición al período de modernidad tardía que se constituyó en las vanguardias artísticas y modelo de búsqueda perpetua de lo propio y lo universal a lo largo del siglo XX. Dicho interés se centra en el análisis que ocupa las prácticas y saberes de la pintura, como un género tradicional que experimenta una serie de mutaciones dentro de la noción de “campo expandido”, una fórmula que combina diversos recursos estético-conceptuales y escénicos, en la que se adicionan las nuevas tecnologías. Así también, la preocupación por vocabularios temáticos en correlación con el campo interdisciplinario, a partir de posiciones posibles del artista, como sujeto social que busca estrategias y mecanismos de reflexión. Bajo este contexto se promueve el diálogo y la participación de la comunidad, instituciones, academia y artistas visuales en el entorno de la cultura contemporánea.

Simultáneamente, se propone un análisis alrededor de los espacios de negociación basados en el reconocimiento de pintores/as, artistas visuales, respaldados por las instituciones y medios autorizados; como antípoda, a los artistas emergentes, colectivos y productores culturales que operan de forma independiente. Así se abordan diversas problemáticas como bases de análisis en un carácter de sedimentación o fragmentación del lenguaje pictórico de identificación local, regional y global.

Agradecimientos.

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que contribuyeron con su valioso apoyo en la realización de la presente investigación. En este caso concreto, a los amigos/as, colegas artistas, curadores, críticos de arte, galeristas, gestores culturales y distinguidos maestros, de quienes generosamente recibí su apoyo y asesoría. Colaboradores imprescindibles que los nombro indistintamente:

A Elenita Pasionaria Rodríguez -mi primera directora de tesis-, a Jaime Sánchez Santillán mi director, a Juan Carlos Hidrobo amigo fraterno, destacado escritor y editor, a Ana María Neumane mi gratitud especial, a la señora Sara Bermeo, curadora y gestora cultural del museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), a Consuelo Crespo, amiga y compañera de clase de pregrado y maestría, así también a Jenny Jaramillo y Patricio Ponce colegas artistas, a Pilar Flores destacada pintora y docente, a Susan Rocha gestora cultural y curadora -por su apoyo imprescindible-, a la señora María Elena Machuca, Directora del Centro Cultural Metropolitano de Quito, a Santiago Cevallos distinguido maestro, y a todos los docentes de la Universidad Andina Simón Bolívar, quienes han sido importantes referentes y participes en mi formación.

Dedicatoria.

Esta Tesis la dedico a mis padres Hugo y Cecilia, por ser mi fortaleza en momentos de debilidad, por su eterno e incondicional apoyo y por todo su amor. A mis hermanos, por brindarme una vida llena de aprendizajes, motivaciones y sobre todo de felicidad.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	8
Capítulo 1.....	20
1.1. Análisis del escenario cultural de finales de los años noventa y las incidencias en el desarrollo de la pintura ecuatoriana.....	20
1.2. Antecedentes históricos.....	26
1.3. El arte por el arte.....	30
1.4. Enfoques temáticos.....	32
1.5. Función social.....	38
1.6. Sobre la producción cultural e instrumentos de investigación.....	44
1.7. Los hitos históricos de ruptura en el contexto cultural ecuatoriano (1999 – 2007).....	46
1.8. Ruptura y Campo Expandido en la pintura ecuatoriana contemporánea.....	50
Capítulo 2.....	58
2.1. Las estéticas de la resistencia.....	58
2.2. Producción pictórica de mujeres artistas visuales.....	58
2.3. El lugar de la pintura ecuatoriana entre poder y alteridad: enfoque histórico sobre los procesos de representación y visualización del sujeto colonial.....	67
2.4. Pintura e irreverencia.....	74
Capítulo 3.....	81
3.1. Hegemonía y colapso de las instituciones culturales de finales de los noventa e inicios del siglo XXI: Bienales, Salones y Museos.....	81
3.2. La globalización como interfaz entre el arte local y global.....	87
CONCLUSIONES.....	93
LISTA DE REFERENCIAS.....	98
Libros, Fuentes de publicaciones en la web.....	100
Entrevistas.....	101

Introducción

La profunda crisis de orden económico-político de finales de los años noventa en el Ecuador, ocasionada por la dolarización y las políticas centralistas en complicidad con la banca, provocaron una debacle. La amenaza de hiperinflación de la economía y otros factores de orden político generaron incertidumbre en la comunidad. Este sería el panorama general, que incluye un amplio sector del arte y la cultura, en el que aparecen expresiones de protesta frente a una realidad que involucraba a la sociedad ecuatoriana en su conjunto y que motivó a los artistas a organizar una serie de eventos, exposiciones, marchas, entre otras manifestaciones, que convocaron a la ciudadanía a participar. Se presentaron propuestas artísticas radicales con temas alusivos a la corrupción y la crisis coyuntural, utilizando recursos no convencionales, que se instrumentalizaron basados en pronunciamientos políticos de los artistas a través de formas emergentes de representación.

Se constituye como un suceso emblemático, paralelamente a una producción continua de exposiciones de una generación joven de artistas emergentes, que inauguran un período de redescubrimiento de la pintura contemporánea en el ámbito local. Esto será analizado más adelante dentro de un proceso de ruptura como hipótesis central de la investigación.

En este campo de reflexión se hace pertinente plantear la pregunta medular: ¿Con qué argumentos se propone y valora la diferencia cultural en el cambio de siglo y qué es lo que determina el concepto de ruptura en esta comparación? En base a esta formulación surgen otras interrogantes:

¿Bajo qué criterios, enfoques teóricos y debates se establece: el quién, cómo y por qué se analiza, se exhibe e interpreta el lugar simbólico como condición de la cultura

desde el campo artístico? ¿Qué es lo que hace que la institución lo legitime y de qué manera surgen o se ocultan los signos identitarios, dependiendo de su región geográfica o contexto de visualización?

La pintura contemporánea, en el ámbito local, se puede analizar desde múltiples perspectivas en torno al concepto de ruptura como hipótesis central en la investigación, tomando en cuenta sus clasificaciones dentro de un análisis semiótico: propiedades estructurales, condiciones espacio-temporales, en el marco de las instituciones o márgenes sociales y culturales en donde se reconocen; así también, las mediaciones en el campo interdisciplinario y/o de producción cultural, en el contexto de la cultura de masas; además, en los circuitos de información en el contexto global. Para comprender las significaciones, enfoques temáticos e interpretaciones en un sentido específico del planteamiento, se utilizan categorías o conceptos relacionales como: paradigmas, transformaciones, giros, reformulaciones, anacronismos, reorientaciones, redescubrimientos, ambivalencias, reinscripciones, contradicciones, reinterpretaciones, hibridaciones y otros términos que ayudan a comprender la discusión en el marco teórico.

Se privilegia el análisis de la pintura contemporánea, en relación a los temas que abordan la ética de la representación y visualización en la construcción de los imaginarios simbólicos, las estéticas de la resistencia en el campo de producción mixta, tomando en cuenta las problemáticas de género, los paradigmas de identidad en la diferencia que se debaten en el terreno de las alteridades y la irrupción del lenguaje pictórico como un mecanismo transgresor, impulsado por un afán de provocación e irreverencia, enfatizando en el conflicto moral e ideológico del público que se ve confrontado en la experiencia perceptiva, frente a imágenes incómodas y heterodoxas.

Para comprender cómo se constituyó un nuevo ordenamiento en el arte contemporáneo a finales de los años noventa, la nómina de los pintores que han sido tomados en cuenta en el curso de la investigación, son analizados por sus aportes específicos, el contexto y marco temporal en el que se inscriben, la relación con las instituciones y medios que los respaldan. En otro contexto están los individuos, colectivos de artistas, organizaciones sociales conformadas por instituciones autónomas, espacios de autogestión y posiciones dialógicas en torno a públicos diversos, enfoques temáticos y significaciones.

Los enfoques metodológicos que permitieron trazar el marco teórico investigativo en torno a la pintura contemporánea ecuatoriana, se sustentan en los Estudios de la Cultura, tomando en cuenta una serie de problemáticas que dialogan con las teorías poscoloniales, las mismas que se ocupan del estudio de las identidades en la diferencia y los debates multiculturales.

Otro enfoque importante son las mediaciones en el campo interdisciplinar que, a partir de los Estudios Visuales, abordan las prácticas artísticas en un contexto específico de comunicación y visualidad. Se estudia también la noción de “campo expandido”, el uso de las nuevas tecnologías y la apertura de las artes visuales en el contexto de la cultura de masas.

Ante la dificultad que reviste establecer un censo de artistas, se ha incurrido en procedimientos de carácter investigativo a partir de entrevistas a los protagonistas implicados en el campo del arte y la cultura local como son: críticos, historiadores, curadores, gestores, galeristas y artistas visuales. En el campo documental se toma en cuenta los archivos y fuentes digitales de internet, se diseñan mapas para recabar información en instituciones, museos, bibliotecas, fundaciones, universidades, talleres, asociaciones, escenarios culturales y otros lugares de acopio de información.

En el curso de la investigación, ha sido necesario comprender las cuestiones relativas al concepto de clase, identidad, reconocimiento, invisibilidad de los pintores/as emergentes de los noventa y el período subsiguiente, implicados en los círculos institucionales o de forma subyacente, en el contexto de los espacios alternos y de autogestión. Bajo este prisma se toma en cuenta los públicos diversos, en un proceso de re-diseño de las artes visuales, vinculadas a la pintura y las disciplinas emergentes en el contexto de la cultura contemporánea.

El cuerpo investigativo de la tesis se ha dividido en tres capítulos:

El primero establece como base de análisis la contextualización histórica de crisis en el Ecuador de finales de los años noventa, momento crucial en la esfera artística y cultural, en la que aparece una nueva generación de artistas emergentes, en su gran mayoría pintores decididos a indagar en lenguajes renovados, en algunos casos, apartados de los soportes convencionales y comprometidos con acciones movilizadoras. En este entorno el arte se convierte en un instrumento poderoso de participación y resistencia, que aborda las múltiples transformaciones y rupturas que experimenta la sociedad ecuatoriana en el orden económico-político y cultural.

A continuación se propone un análisis histórico de los pintores ecuatorianos de la generación que precede a los noventa, para examinar los principios metodológicos que definieron el lenguaje de la pintura moderna. Dicho lenguaje, que se perpetúa en los años subsiguientes, se compara con el análisis de la pintura contemporánea a partir de la década de los noventa, para aplicar nuevos conceptos en las retóricas de representación y adaptarlos a un campo cualitativo de enfoque sociocultural en el nuevo siglo.

Para concluir el primer capítulo, se propone como hipótesis central de la investigación el tema: “Ruptura y campo expandido”, en el que se analiza la pintura local estableciendo ejes problemáticos vinculados a las tendencias tradicionalmente

aceptadas del arte moderno hasta finales del siglo XX. En las últimas décadas se produce un proceso de lucha política y simbólica de tipo generacional y el encuentro con dinámicas emergentes que refleja la preocupación de los artistas visuales por enfoques renovados en concordancia con la cultura contemporánea, incorporando las nuevas tecnologías y medios expandidos. Todo esto, en el siglo XXI, produce el replanteamiento de la pintura ecuatoriana contemporánea dentro de un análisis que amplía el debate en el contexto regional y global.

En el segundo capítulo, se plantea como tema relevante: “las estéticas de la resistencia”, que dedica un espacio importante de análisis a la producción emergente de mujeres artistas. Es un resumen puntual que da cuenta de las grandes innovaciones de los años noventa en diversos medios artísticos como: la pintura, las propuestas objetuales, la instalación, la performance y el video. Se estudia los recursos técnico-conceptuales y escénicos, que instrumentalizan las temáticas de género, identidad y diferencia, alteridad-exoticidad, el cuestionamiento a los estereotipos en relación a la erotización del cuerpo femenino, así como otras propuestas temáticas con claros objetivos de resistencia en los espacios de representación y en una esfera artístico-cultural de dominio masculino.

Seguidamente se propone, desde los Estudios de la Cultura, un análisis histórico sobre “los procesos de visualización y representación del sujeto colonial” para profundizar el análisis concerniente a la noción de mirada y “otredad”; en ese mismo orden, las relaciones de clase social, identidad, género y etnia, tomando en cuenta el legado colonial en la construcción de los imaginarios sociales. En el acápite siguiente referido al tema “arte e irreverencia”, se aborda la producción pictórica identificada con los márgenes sociales y culturales, sustentada no sólo en una estética poco complaciente, sino en acotaciones centradas en narrativas de la “vida bohemia”, la

apología de las drogas, la experimentación corporal y la pornografía, masculinidades e identidad sexo genérica como dispositivos de representación.

En el tercer y último capítulo, se realiza un estudio de caso en torno a las instituciones culturales: Salones, Bienales y medios importantes de difusión en la ciudad de Quito, que prevalecieron durante décadas agenciadas dentro de esquemas basados en la continuidad de la tradición y los cánones modernos. Dicho espacio dominante perduró hasta los años noventa junto con los procesos de “reingeniería” de los museos contemporáneos y los nuevos cuadros curatoriales que surgieron en los años subsiguientes.

Finalmente se cierra la investigación, con el análisis que aborda las diversas problemáticas referidas a las transversalidades del arte local y global que son provocadas por un fenómeno de pluralización- homogenización cultural, estableciendo una compleja relación de significados en un sistema de “iconoadicción” mediática, que suscita la indeterminación o hibridación de identidades. El “giro cultural”, se explica como resultado de la asimilación e intercambio cultural a instancias de la globalización, en unas condiciones variables en las que la economía de mercado controla la producción cultural a través de los medios masivos de comunicación.

Los conceptos medulares y términos de la investigación.

El principal objetivo de esta investigación, es proporcionar información específica dentro de un análisis referido a procesos históricos, paradigmas, rupturas, contextos diversos, formulación de problemas, entre otras nociones. Estas se relacionan genéricamente a conceptos y sus respectivos límites. Por tal argumento se torna indispensable proveer al lector del material específico, que posibilite la comprensión de contenidos, en un diálogo que involucra dos ciclos fundamentales: La pintura

modernista y la contemporánea, analizadas con un planteamiento inherente a características formales y factores de entorno, que se definen a través de conceptos determinados en un conjunto de significaciones.

A continuación se analiza, de manera muy puntual, el concepto de *modernidad*¹ para comprender el sentido que tiene su culminación o antesala en la *posmodernidad*. En este contexto se propone un diálogo que permita reflexionar el proceso de ruptura y sus repercusiones, en relación al agotamiento de los grandes relatos, ideologías y los principios de la ilustración. Se toma en cuenta, de un lado, las propuestas liberales marcadas por un ideal decimonónico de la sociedad burguesa, y por otro, la visión marxista del tema. Se observa también las problematizaciones filosóficas que cuestionan las nociones de verdad y los valores absolutos o universales.

Alain Finkielkraut sostiene que: “...los tiempos modernos, es decir, la época del movimiento: la Historia, el Progreso, la Revolución (...), al pensar la Humanidad como un sujeto, se olvida el hecho ontológico de la pluralidad humana”. (Finkielkraut 2006, 49)

Unificando lo dicho previamente y lo que plantea Finkielkraut se concluye que el hombre transita entre dos sentidos complementarios: Sociedad e individuo. Cabe entonces pensar que el debate se enfoca en la postura del individuo-artista frente a la sociedad-institución, ya sea esta postura de asimilación o distanciamiento.

Al hacer una revisión desde la mirada histórica, es importante destacar que en el siglo XVI se produce el Renacimiento europeo y con este surge la modernidad como respuesta al oscurantismo teológico. Este fenómeno permitió el desarrollo del

¹ El concepto de modernidad según el planteamiento de Bolívar Echeverría, está determinado por un conjunto de comportamientos, “discontinuos e incluso contrapuestos”, orientados a una tendencia civilizatoria, siguiendo una línea temporal y ascendente. Echeverría al respecto precisa lo siguiente: “...la experiencia ‘progresista’ de la temporalidad de la vida y el mundo; la convicción empírica de que el ser humano, que estaría sobre la tierra para dominar en ella, su capacidad conquistadora de manera creciente...” Bolívar, Echeverría, “Seminario la modernidad, versiones y dimensiones”, Transcripción de la exposición del autor en la primera sesión del 7 de febrero de 2005. Publicado en el Núm. 11 de la revista *ContraHistorias*. (Echeverría 2008)

pensamiento filosófico, el descubrimiento de nuevos paradigmas y la invención de otras realidades como el humanismo y la revolución científica. A partir del mismo se produce un proceso de revitalización cultural en Europa. Se impone una narrativa civilizatoria occidental tras la conquista en América que, impulsada por el dogma cristiano y posteriormente por la ilustración, llega a actualizarse con los principios contemporáneos del neoliberalismo. Para Aníbal Quijano el ideal de “progreso” tiene una explicación profunda dentro la “matriz colonial del poder” constituida en la modernidad. En este sentido plantea lo siguiente: “...para el ‘desarrollo’. La cultura europea pasó a ser un modelo cultural universal. El imaginario en las culturas no europeas, hoy difícilmente podría existir y, sobre todo, reproducirse, fuera de esas relaciones”. (Quijano 1992, 439)

Partiendo desde el Renacimiento y su legado moderno, hasta llegar a los albores del siglo XX, en el campo de las artes, los procesos de secularización que competen a la ética de la representación de la pintura moderna, toman trascendencia en la reflexión de Walter Benjamin. El autor plantea “la pérdida del aura de la obra de arte” reproducida técnicamente, como un acontecimiento rupturista con la noción de “bellas artes”, superando la dimensión unívoca de valoración estética del arte tradicional, por el de socialización. En su texto “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” (1935), cuestiona radicalmente la idea burguesa del arte y advierte la amenaza del fascismo, que fustigaba Europa en esos días, en la medida en que se pretendía la expansión ideológica en una topografía de poder, utilizando estratégicamente estéticas totalitarias.

Benjamin dice textualmente: “Por eso sería un error menospreciar su valor combativo (del arte). Dichas tesis dejan de lado una serie de conceptos heredados como creación, genialidad, perennidad y misterio, cuya aplicación incontrolada y por el momento difícilmente controlable, conduce a la elaboración del material fáctico en

dirección al fascismo”. Benjamin (1987). El autor sostiene que el arte, desde la perspectiva del canon tradicional, sustentado en la academia y en parámetros estéticos excluyentes, puede ser utilizado como herramienta de propaganda política. El fascismo, corriente ideológica totalitaria y, al unísono con las oligarquías, descalificaron las tendencias modernistas llegando incluso a llamarlas “arte degenerado”².

El arte moderno tiene su denominación por el valor “polisémico” y más no por un sentido cronológico, de la misma forma que el *modernismo* está relacionado a las vanguardias artísticas y a las tendencias antiacademicistas que surgieron a lo largo del siglo XX. Aclarando conceptos, el modernismo se opone a la “academia de las artes”³, institución que establece las normas clásicas y los modelos tradicionales sujetos a la época y a las tendencias dominantes. Las vanguardias artísticas, en una antología de febril experimentación, irrumpen cíclicamente en la institución del arte y se afirman en la primacía del artista, procurándole un “aura” de genialidad como valor imperecedero y consagratorio. Este último punto continúa siendo materia de discusión estética y permite un análisis - con implicaciones filosóficas - que deriva en la concepción del arte contemporáneo. Todo esto conduce a significaciones profundas como las problemáticas de contexto, tensiones entre “alta y baja” cultura, sentido común, y las múltiples relaciones interactivas de arte y vida.

En el análisis referido al campo de las artes visuales, se han tomado en cuenta importantes contribuciones teóricas como las de Boris Groys. El pensador alemán sitúa la utilidad del arte moderno de la siguiente forma: “...para caracterizar la naturaleza del arte contemporáneo (...) y su re-evaluación Posmodernista”. Groys (2009, 1). En un análisis transversal define lo *contemporáneo* como una noción actualizada en la

² Entartete Kunst, término usado por el nacional socialismo alemán.

³ Institución basada en la tradición histórica y cultural, orientada a la enseñanza de las técnicas aplicadas y las “bellas artes”, como un proyecto moderno de las monarquías europeas constituidas hasta finales del siglo XIX y parte del XX. Con perspectivas, a la disciplina científica y académica dirigida a los museos y la preservación del patrimonio, asignándose un valor de identidad.

producción del arte, es decir, “el acto de presentar el presente” (1), en contraposición con el modernismo de vanguardias, caracterizado por la innovación de estilos y movimientos, en una dinámica de destrucción-construcción. Lo contemporáneo, en sincronía con el presente, se adapta a un orden cualitativo de enfoque social y cultural en el contexto de la globalización. Pensamos en un territorio dinámico, expandido y mutable, en el que empieza a tomar sentido el espacio, el lugar, el individuo y el colectivo, dentro de unas condiciones en las que la frontera entre espectador y autor de la obra de arte estaría superada. Para Groys el compromiso del artista es aplicable en un sentido específico: “El tiempo de la contemplación debe ser continuamente negociado entre el artista y el espectador”. (8)

La presencia activa de los artistas emergentes otorga trascendencia al “valor expositivo”, en particular, de las obras que desmarcan los lenguajes tradicionales. Para comprender la esfera del arte contemporáneo, cabe señalar que las lecturas que se desprenden de los objetos y manifestaciones del arte, no subsisten exclusivamente en el discurso museográfico o curatorial que asume un rol pedagógico en el acto de recepción e interpretación de la obra de arte y en el posicionamiento de determinados artistas. Los diálogos de emplazamiento en los espacios alternos de exhibición entre los artistas y el público, propician condiciones de reflexión e intercambio entorno a las problemáticas de la ciudad y la vivencia cotidiana. Estos diálogos permiten comprender el sentido de las prácticas transgresoras que dominan en las tendencias locales y los parámetros socialmente impuestos de lo que se entiende como novedoso o “vigente” en el arte. En el análisis de Andrea Giunta la inscripción de la contemporaneidad se traduce en: “Las imágenes que clasifican y regulan las identidades, imágenes que son fundamentalmente retratos, diseños estereotípicos, que son descalzadas desde las representaciones del arte contemporáneo”. (Giunta 2014, 27)

Finalmente el concepto de *posmodernidad* es cuestionado por sus imprecisiones que no permiten definirlo con claridad. Comparativamente existe una relación directa entre posmodernidad y contemporaneidad y, en cuanto a la relación modernidad con posmodernidad, la primera se prolonga hasta dejar sus vestigios dentro de lo posmoderno, no obstante, son conceptos diferenciados. Estos vestigios, en el orden: cultural, socio-histórico, político e institucional, se manifiestan en una constante metamorfosis de argumentos, hibridaciones y clasificaciones heterogéneas a instancias de la globalización.

Otro tipo de conceptos de posmodernidad coexisten bajo diversos nombres: poshistoria, posvanguardia, neobarroco, contemporaneidad, posmedia entre otros, que hacen aún más complejo comprender su especificidad en un contexto desterritorializado⁴. Para Omar Calabrese, las objeciones del término se analizan en este sentido: "...el término "posmoderno" ha seguido viajando por un camino de equívocos. Para muchos, en efecto, ha tomado las veces de un verdadero programa o manifiesto, mientras que, según el mismo Lyotard, se trata más bien de un criterio analítico y para muchos otros ha constituido un punto de referencia clasificatorio". (Calabrese 1989, 30)

En el ámbito de las artes visuales, el posmodernismo es una tendencia orientada a lo fragmentario. "El nomadismo"⁵, expresado en la libertad de migrar significados y en la reinterpretación y repetición de formas fusionadas indistintamente de temas y estilos. La definición que establece Frederic Jameson es clave en lo que denomina una "nueva posmodernidad". Sostiene que en la lógica de un "reciente orden social del capitalismo tardío" - para precisar su especificidad en las artes visuales y la literatura - se explican

⁴ Deleuze y Guattari, filósofos del posestructuralismo analizan el concepto de rizoma para designar dimensiones cambiantes, no determinadas, expansivas y sin principio ni fin; aleatoriamente al de "desterritorialización" como una noción de ruptura con el espacio-tiempo y sostienen que: "En una sociedad todo huye y la sociedad se define por esas líneas de fuga". (Deleuze y Guattari 1997)

⁵ La teoría del nomadismo elaborada por Deleuze y Guattari, supone la "deconstrucción de la identidad", hecha de transiciones, desplazamientos sucesivos y cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella, para desconocer o desestabilizar la organización panóptica del Estado y la jerarquización de los poderes políticos centrales. (1997)

los rasgos y prácticas de identificación como un fenómeno textual al que denomina “pastiche y esquizofrenia”. En este sentido propone lo siguiente: “Tanto el pastiche como la parodia implican la imitación o, mejor aún, el remedo de otros estilos y, en particular, sus manierismos y crispamientos estilísticos”. (Jameson 1999, 18)

Comparativamente a las utopías modernas, el arte posmoderno se inserta en un carácter plural y globalizado en la era de la comunicación. El crecimiento de la Cultura visual, que pretende despojar a la imagen de su sentido convencional, propone enfoques diversos que aluden a los procesos de reivindicación social, a la par con múltiples metáforas visuales y formas de representación. En el actual momento crítico surgen problemáticas en torno a las minorías étnicas y sexuales, el feminismo, la migración, el medio ambiente, los temas referidos a la enfermedad, la muerte, entre otros; involucran al arte con la función comunicativa, a través de lenguajes explícitos e implícitos. Dicho lenguaje exige distintos niveles de simbolización y de esta forma integra al individuo en el mundo de las representaciones culturales.

Capítulo 1

1.1. Análisis del escenario cultural de finales de los años noventa y las incidencias en el desarrollo de la pintura ecuatoriana.

Los años noventa se presentan como el fin de un período, como un proceso de ruptura-apertura en curso al siglo XXI. Es un marco temporal en el que se producen una serie de acontecimientos relevantes que ocasionarían cambios decisivos en el escenario social, económico, político y cultural en el Ecuador. La repercusión de estos cambios incidió en las condiciones de producción, consumo y circulación de las artes visuales. Se convirtió en un proceso en el que las diferencias estarían marcadas por contraposición de períodos históricos, en instancias en las que se produce el declive del modernismo tardío, para expandir sus límites y propiciar un nuevo ordenamiento con una oferta heterogénea de diversificación y de propuestas para el nuevo milenio.

El concepto de “ruptura” se aplica a un espacio-tiempo discontinuo, actúa como un mecanismo transformador para facilitar el cambio generacional y una forma renovada de pensamiento en las artes visuales. Stuart Hall, reconocido teórico cultural y sociólogo, hace un análisis retrospectivo sobre los cambios socio-políticos en torno a las teorías de los Estudios de la Cultura para plantear lo siguiente:

Lo importante son las rupturas significativas, donde las viejas líneas de pensamiento son desarticuladas (...) Semejantes cambios de perspectiva no reflejan solo los cambios de una labor intelectual interna, sino también la manera como desarrollos históricos y transformaciones reales son apropiados por el pensamiento (...), no una garantía de corrección, sino sus orientaciones fundamentales. (Hall 1994, 1)

En el contexto ecuatoriano, el impacto de factores coyunturales como el constante proceso inflacionario que llegó a su más alto nivel en 1998 y 1999 con la crisis bancaria y la dolarización, dieron origen a un escenario particularmente conflictivo en el proceso de circulación y consumo del arte. Con el propósito de identificar las causas y analizar las consecuencias que incidieron en la crisis que afectó a todos los sectores sociales en

el ámbito local, se hace necesario determinar previamente el impacto social y económico en estas instancias. Según el estudio técnico de UNED ⁶, entidad académica que evalúa los factores significativos de la crisis, dicho impacto se lo observa de la siguiente forma:

A finales de los años 90, la situación ecuatoriana empeoró por diversos factores, entre ellos el fenómeno del Niño de 1998 y la caída de los precios del petróleo de 1998-1999. Entre 1999 y el año 2000 el sistema financiero se vio afectado por el cierre de más de la mitad de los bancos del país, lo que repercutió en la estabilidad económica. Esta situación ha redundado en un elevado costo social, en términos de incremento en la desigualdad y persistencia de la pobreza y desempleo (...) La crisis también produjo una masiva migración internacional. (UNED 2006)

En el ámbito cultural, el colapso de las estructuras institucionales y la falta de credibilidad en la gestión operativa de quienes gerenciaban los espacios administrativos en las entidades públicas y privadas, produjo el cierre de las galerías de mayor posicionamiento en el ámbito local. Estos factores ocasionarían la descentralización de los circuitos del arte como consecuencia de la falta de recursos que habitualmente se utilizan para incentivar las agendas culturales, programas de difusión, convocatorias y otros requerimientos provenientes de fondos gubernamentales o de iniciativa privada.

Las galerías, constituidas como espacios mediadores de consumo simbólico y material entre arte y público, no pueden mantenerse operativas debido, principalmente, a la depreciación de los bienes de capital, fenómeno que trajo consigo la devaluación de las obras de arte. La disminución de las ganancias y las dificultades de orden administrativo, llevan a un escenario de incertidumbre en el que se desvanece el interés en el mercado artístico. Disminuye la inversión y la adquisición de objetos de consumo suntuario o de interés en el coleccionismo.

⁶ UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia, es una entidad académica estatal española que apoya la función pedagógica a distancia; empezó sus actividades 1973.

Uno de los espacios de exhibición de mayor prestigio en la ciudad de Quito durante las dos últimas décadas del siglo XX, fue “La Galería”. Este lugar convocaba a los artistas de mayor reconocimiento a nivel nacional e internacional y establecía labores de intercambio cultural en vínculo con entidades de iniciativa gubernamental, empresa privada, banca, medios masivos de difusión y crítica autorizada. Pasó a constituirse en el principal circuito de distribución y consumo del arte en el medio local, fundamentalmente pictórico, debido a sus características de enfoque mercantil.

Para María Elena Machuca (2014), su coordinadora y relacionadora ejecutiva, los efectos de la crisis económica de los noventa fueron devastadores, afirma también que las condiciones de funcionamiento de todas las galerías de arte a nivel nacional se vieron afectadas, lo que ocasionó el cierre definitivo de la Galería en 1999. En una entrevista dice lo siguiente:

Con la crisis económica, el proceso y desarrollo de las actividades de las principales galerías del país, que tenían una actividad planificada e ininterrumpida se vieron directamente afectadas, ya que para las instituciones privadas como La Galería fue muy fuerte soportar los gastos que implicaba realizar una exposición de arte (...) Las personas al pasar por esta situación de crisis lo primero que dejaron de comprar fue arte.

La trascendencia de los acontecimientos de finales de los años noventa e inicios del dos mil, impacta de manera radical en la posición crítica de los artistas. Aparece una tendencia orientada a las temáticas de representación social y un pensamiento de resistencia, en relación con una conciencia política que abona significación a las prácticas artísticas. Surgen entonces una serie de problemáticas, que se materializan en la obra de arte, para generar una respuesta en el debate público. En un amplio sector del arte, frente a las circunstancias de caos social, provocado por la crisis económica y política, se desatan una serie de respuestas creativas en espacios alternativos en donde se concentra la atención del público, la bohemia y la intelectualidad.

Para Manuel Kingman, artista y gestor cultural, en su texto: *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*, el fin de la década de los noventa se caracterizó por ser una época de contingencias sociales, en la que el desfaldo de los fondos públicos y la corrupción política fueron factores que ocasionaron graves consecuencias en la colectividad. Kingman examina de manera particular la participación de los artistas como un hecho relevante y de repercusión en la escena cultural, en un análisis cronológico en el que da cuenta de los acontecimientos en este sentido:

Se realizaron cuatro inserciones que contaron con los aportes de un nutrido grupo de artistas. *Banderita tricolor*, *tiro al banco*, *Bancos e Individuales* y *¡Hasta la vista, baby!* Fueron proyectos artísticos que tuvieron amplia repercusión en los medios y cumplieron el objetivo de criticar, en algunos casos a través del humor y la ironía, en otros por medios de acciones en el espacio público, el fraudulento e ilegal manejo bancario y la complicidad de los políticos de turno con el desfaldo. (Kingman 2012, 91-92)

Posteriormente en el año 2002, la convocatoria del salón Mariano Aguilera, propone como tema central: “Con o sin retorno” (a propósito del fenómeno de la migración) recalcando el éxodo masivo de cientos de miles de ecuatorianos que se ven forzados a buscar oportunidades laborales lejos de sus familias, como consecuencia de la crisis económica. (D. Metropolitano...2010, 13)

La precariedad en las condiciones de producción de la pintura y las dificultades que supone el desempeño profesional de las prácticas artísticas, en instancias de crisis económica, se explica como la necesidad de indagar en los medios que posibilitan la comercialización y difusión de las obras de arte. Existen pocas expectativas de negociación, el interés habitual de un consumo orientado a objetos que están concebidos para producir “placer estético”, reducen el campo de inserción de los artistas en los circuitos orientados al capital cultural. Esta realidad restrictiva condujo a un amplio sector del arte a abandonar su principal actividad y buscar oficios complementarios que compensen su sostenibilidad.

Pierre Bourdieu analiza el concepto de campo en conexión con las configuraciones de clase, en una dinámica de relaciones condicionadas por la jerarquización social y el poder. En este sentido el *habitus* resulta de las prácticas que surgen de la relación entre sociedad e individuo y produce una visión subjetiva de la realidad circundante. En palabras textuales del autor: “El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas- en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes”. (Bourdieu 1989, 3)

En este sentido el artista se desarrolla en un campo de producción autónomo, generando alternativamente dinámicas de adaptación a un sistema cada vez más vulnerable; escenario que le obliga a crear condiciones estratégicas de subsistencia, frente a un mercado sin regulación y vinculado con agentes intermediarios que operan en plataformas sensibles de oferta y demanda.

El carácter utilitarista de la pintura y la ligereza de los objetos de representación en temas cotidianos - en los que predominan formas y colores vistosos con propósitos decorativos - están orientados hacia el gusto popular o autóctono y se producen en serie y a bajo costo. Existe otra propuesta de carácter intimista y evocativo, que tiene sus referentes en el romanticismo, el barroco local y el *kitsch*⁷, probablemente concebida como una expresión de desprecio a la noción de “alta cultura” y apropiándose de objetos que aparentan ostentación. Para el pintor, las formas de representación que están asignadas por su valor estético, suscitan un estado de contemplación en un rigor de vacío de contenidos y prevalencia técnica, se convierten en recursos estratégicos que resuelven los problemas de interacción o adaptación en un sistema de consumo y le permiten incorporarse al orden económico-social.

⁷ *Kitsch*, palabra que se origina de la expresión alemana, *yidis etwas verkitschen*, para referirse a un estilo artístico ordinario, una “copia inferior”, de mal gusto o pretencioso respecto a un estilo existente.

Estos factores, imponen un determinado juicio frente al “éxito” del artista en la esfera pública, en una posición que compete al principio de integridad que se expresa en una afirmación de autonomía creativa. En otra dirección, se definen las conveniencias de quienes buscan insertarse en los espacios de poder para asegurar los beneficios que se adecúan a los intereses de las instituciones. En los dos casos, la fórmula de “mercantilización”, produce cierto prejuicio o indisposición bajo la idea que el valor de los beneficios simbólicos es más importante que los económicos.

En el ámbito de la producción artística local, Patricio Ponce (1963), pintor de trayectoria que pertenece a la nómina de los artistas visuales que surgieron en los años noventa, da testimonio de las dificultades laborales que tienen que sobrellevar los artistas en el medio local y destaca la importancia de legitimar la autonomía e independencia sobre la producción de sus obras. Explica la existencia de empatía que poseen ciertos artistas en las esferas de poder y el acatamiento frente a las instituciones públicas. Ponce en entrevista del 31 de marzo del 2014, da testimonio de un encargo que le fue solicitado (la realización de un retrato), por pedido del Municipio de Quito para el ex alcalde Augusto Barrera, obra conmemorativa que sería instalada en el gabinete de retratos de dicha entidad. El pintor rechazó la oferta de manera categórica aduciendo: “el acto creativo no tiene absolutamente nada que ver con el dinero, los asuntos que están por fuera del compromiso del artista con su obra, no tienen relación con el mercado del arte y tampoco deben condicionar la actitud de los artistas”.

Es innegable que a inicios del nuevo siglo la crisis económica, que ocasionó el cierre de las galerías de reconocimiento en el ámbito local, devino en el deterioro del mercado del arte, lo que hizo más difícil la sostenibilidad de los artistas en unas condiciones que condujeron al empobrecimiento de sus propuestas (rigor temático y capacidad crítica frente al paradigma de la mercantilización). Las formas de

financiamiento: fondos públicos, patrocinios privados y subvenciones de los gobiernos, apoyaban de manera limitada las propuestas artísticas agenciadas en lenguajes creativos de inserción cultural.

La inestabilidad que dominaba en las galerías, en un sistema económico sustentado por el consumo de las élites, sufrieron un declive frente a la crisis generalizada. De forma alternativa, aparecen mercados informales orientados a la clase media y sectores populares de mediana y baja capacidad adquisitiva. Se reconocen en Quito espacios tradicionales como el parque “El Ejido”, un sinnúmero de marqueterías que reciben a consignación las obras de arte y las ferias abiertas que abastecen una demanda de bajo costo y de consumo cultural muy restringido.

1.2. Antecedentes históricos

Las manifestaciones de la pintura que tuvieron su reconocimiento en el ámbito local hasta finales de los ochenta, en buena parte, fueron propuestas que buscaban sus fuentes en tendencias internacionalistas a partir de una serie de cualidades que debían ser reconocidas por la institución y la cultura oficial. Cualidades que se resumen en: sorpresivas, inéditas, ontológicas, innovadoras y patológicas, consecuencias de un estado solitario dentro de una pulsión creativa de formas puras, que se opusieran a los cánones estéticos convencionales. Estos signos particulares justifican el modelo de pintor en la vida moderna, la forma de ver el mundo a través de un conocimiento adquirido en el pensamiento intuitivo y dentro de procesos creativos combinados con el azar. Todo lo previo define la figura del “genio creador”, el casi loco, el incomprendido, el extravagante y hasta el suicida. Dichos rasgos estereotípicos resultan estratégicamente efectivos en el consumo del arte y toman ventaja en el reconocimiento de una creciente popularidad del artista asegurando el éxito del mismo.

Los lazos históricos que imponían metodologías críticas, con el propósito de exaltar el valor y trascendencia del “arte elevado”, le concedían prestigio cultural a la pintura ecuatoriana en tanto en cuanto se pueda advertir en ella la influencia de las escuelas vanguardistas europeas y norteamericanas. Adicional a la influencia de los modelos hegemónicos esteticistas, la propuesta debía ser reconocida por su originalidad y estilo definido.

Para Boris Groys, la modernidad es una etapa de la historia que crea sobre la destitución del pasado. Es un proceso simultáneo de renovación de tendencias y movimientos artísticos: “La práctica de la vanguardia histórica estuvo basada en la ecuación ‘negación es creación’, que ya había sido enunciada por Bakunin, Stirner y Nietzsche. Las imágenes iconoclastas de la destrucción y la reducción estuvieron destinadas a servir como iconos del futuro”. (Groys 2009, 2)

Las tendencias pictóricas que influyeron en el arte local, en el período en el que se produce el declive de las vanguardias (finales de los años ochenta) fueron: la abstracción pura, *el action painting*, el expresionismo abstracto y la neofiguración. Dichas directrices incidieron en el lenguaje pictórico de los artistas ecuatorianos, tanto en aquellos que se formaron en el exterior, como los que adoptaron las influencias del modernismo en Latinoamérica. Ejemplos de estas dos posturas son: Hernán Cueva (1957), Marcelo Aguirre (1956), Celso Rojas (1951), Carlos Viver (1948), entre otros pintores y grabadores. Es importante recalcar que ciertas propuestas, en la década de los noventa, experimentaron interesantes giros formales y conceptuales, expresados en una serie de preocupaciones con enfoques renovados y el reconocimiento de temáticas que enfrentan las estéticas contemporáneas en el cambio de siglo.

El arte figurativo de vanguardias y las tendencias abstraccionistas, lejos de dejar huérfana a la pintura de contenidos, se mantienen dentro de fundamentos estilísticos que

hacen énfasis en la importancia del espacio de representación y las funciones perceptivas de los procesos de construcción de la imagen. La preocupación por explorar las relaciones de color, densificación de la textura, composición y superficie, dejan abierto el campo de interpretación, vocabularios simbólicos, estructuras iconológicas y significaciones.

En el curso de la investigación de la pintura ecuatoriana contemporánea de finales de los noventa y los inicios del siglo XXI, se ha hecho viable el análisis de las obras y artistas en un orden (no cronológico), en sincronía con factores coyunturales, multiplicidad de enfoques y problemáticas que configuran nuevos entendimientos en una etapa de desarrollo exponencial de la información. Estos componentes han sido el eje vinculante en los procesos de producción artístico-cultural en instancias de ruptura y como manifestación de grandes cambios en el nuevo siglo. La presencia del público, las comunidades diversas, las posibles reacciones como receptores-actores en un marco participativo de intercambio cultural, las condiciones reguladas por las instituciones y medios que intervienen en las dinámicas de gestión, circulación y consumo, han marcado las directrices del arte en la cultura contemporánea.

Con el propósito de sistematizar la investigación se analizan las obras pictóricas de Pablo Cardoso, Jorge Velarde, Wilson Paccha y Patricio Ponce, integrantes de la nómina de artistas contemporáneos que se posicionaron en la escena cultural de los noventa. Han sido escogidos, entre otros artistas, por la importancia particular de sus propuestas y tomando en cuenta los factores medulares de la investigación. Se estudian también las posiciones discursivas que representan a la crítica, la curaduría y los medios e instituciones que los respaldan. Se analizan, de manera analógica, las políticas de autogestión de las agrupaciones emergentes - instituciones autónomas conformadas por individuos y/o colectivos de artistas - que se constituyen en un paisaje cultural no

visible. Posteriormente, y como un capítulo relevante, la nómina de artistas mujeres con una propuesta diferenciada (dentro y al margen de las instituciones).

Cabe recalcar que el enfoque de investigación no pretende desconocer las rupturas que marcaron procesos trascendentales, giros y reorientaciones de la pintura en el pasado, al contrario, intenta situar el concepto de ruptura en el cambio del siglo XX al nuevo milenio. Se realiza una comparación con el pasado para comprender los factores que irrumpen en la configuración del “proyecto modernista”, en un proceso de adecuación del arte contemporáneo con las renovadas teorías del arte, tanto en el campo interdisciplinario como en las nuevas tecnologías de información. Todo esto dentro de un panorama que ha experimentado cambios fundamentales en el siglo XXI, el redescubrimiento de la pintura ecuatoriana contemporánea y el proceso de globalización que va permeando la cultura mundial.

Como primer escenario tenemos al artista comprometido con la búsqueda del lenguaje pictórico - elemento potenciador en la comprensión de su obra –, participe del “arte por el arte”, preocupado por los aspectos inteligibles en el marco de representación y enmarcado en una relación con el mundo subjetivo a partir de formas estéticas de un arte puramente visual. En la segunda etapa observamos las propuestas orientadas a “enfoques temáticos”, procesos multidisciplinarios, adaptaciones, paradojas visuales, relatos, apropiaciones, testimonio, ficción, narración, memoria y demás categorías de resonancia histórica que remiten al mundo contemporáneo. Finalmente se estudia el arte de compromiso, aquel que busca sus objetivos en “la función social” y en los procesos de socialización. Para este último es fundamental la investigación etnográfica como instrumento teórico - metodológico aplicado al desarrollo de las artes visuales, al campo de la producción cultural y como eje mediador de indagación crítica e intercambio cultural en una experiencia inmediata del artista con la comunidad.

1.3. El arte por el arte

El carácter esteticista de la obra de arte aboga por la fórmula el “arte por el arte” a partir de una noción que le concede identidad autónoma a la pintura a través de formas simbólicas y procesos abstractivos. En este sentido se habla de “unicidad del objeto” dentro de una experiencia contemplativa, en la que espectador y obra, se aíslan del mundo para experimentar “placer sin interés”. En *Arte desde 1900*, de Foster y otros autores, se examina desde el punto de vista histórico esta definición: A partir del programa *l'art pour l'art* de *Théophile Gautier* y de la concepción de la pintura (...) El esteticismo que entendía la obra de arte como una experiencia puramente autosuficiente y autorreflexiva- identificado por Walter Benjamin como una teología del arte del siglo XIX. (Foster y otros 2006, 23)

La producción pictórica de Pablo Cardoso, de rigor (hiperrealista), ofrece al espectador una propuesta visual que traduce, de manera poética, la sensación de un espacio envolvente, de una mirada que se abandona a un estado suprasensible y que lleva a reflexionar el significado del “paisaje” unido al espacio de “contemplación”. Cardoso, haciendo uso de una técnica impecable, logra encuadres difusos de inmensas ampliaciones fotográficas, en un proceso de simulación entre realidad y representación.

El artista analiza el paisaje representado a manera de testimonio o “bitácora de viaje”. En su catálogo retrospectivo, plantea la siguiente reflexión: “Recorrer mi obra es repetir



Fig. 1 “00° 20.96’ S-89°34.64’ W. De la serie, *Coordenadas*” / Pablo Cardoso (2005)

la secuencia de aquella tarde ya lejana y revivir aquel intrascendente trayecto, ahora inevitablemente en un lugar y tiempo distintos. Es saborear la vaguedad de la memoria, un constatar y reencontrarse con sus fugas, sus precariedades; con el recuerdo difuminado”. (D. Metropolitano... 2013, 193)



Fig. 2 “00° 20.66’ S-89°34.04’ W. De la serie, *Coordenadas*” / Pablo Cardoso (2005)

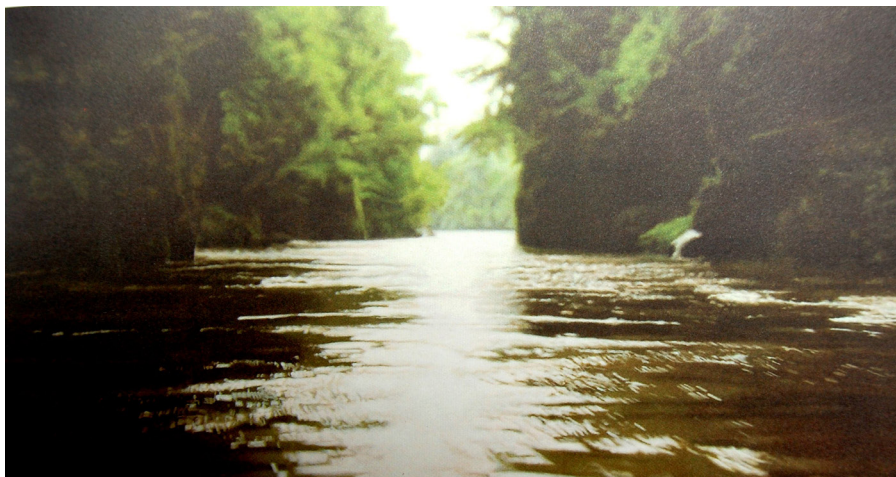


Fig. 3 “04° 15.86’ S-78°39.29’ W. De la serie, *Coordenadas*” / Pablo Cardoso (2006)

Es importante señalar que la propuesta de Pablo Cardoso no se engloba en la categoría de “arte por el arte” exclusivamente. Si se observa una obra en particular, no se asume que toda su propuesta responde a las mismas características estético-conceptuales. Evaluando sus montajes instalativos y conceptos en torno a las cartografías, se observa el compromiso fenomenológico con la memoria y las denuncias explícitas frente a los desastres ecológicos, ampliando así el campo de experimentación y reflexión en su lenguaje. No obstante existe una rigurosidad técnica que provoca diversas reacciones en la retina del espectador. La experiencia perceptiva, el acto de complacer la mirada recorriendo cada detalle de sus paisajes y desafiando la lógica, exige un análisis sobre la paradoja realidad-ficción y conduce hacia una experiencia

metafísica. Su pintura no se limita a la práctica de los sentidos, se observa que es un trabajo calculado y se expresa como una ambigüedad no resuelta, inherente a un proceso de ruptura al interior del discurso entre lo subjetivo y lo existencial.



Fig. 4 "Lago Agrio-Sour Like" / Pablo Cardoso (2012)

1.4. Enfoques temáticos

Las manifestaciones de la pintura contemporánea ecuatoriana, identificadas con propuestas que se refieren a la esfera vivencial del artista como sujeto sensible y los factores relacionados con las problemáticas de entorno, constituyen los recursos que instrumentan la investigación a partir de principios metodológicos que se definen en un campo cualitativo de "enfoques temáticos". Es usual, en este ámbito, la construcción de imaginarios simbólicos, paradojas, métodos de apropiación, fabricación de narrativas visuales a partir de artificios literarios, el testimonio y la memoria inscritos entre la realidad y la ficción.

Las propuestas artísticas de Jorge Velarde (1960) - pintor guayaquileño que tuvo influencias importantes en su formación temprana y fue co-fundador del colectivo "la Artefactoría" (1983) - se alinean a posturas radicales de acento social y político. La obra de Velarde se inserta dentro de coordenadas conceptualistas que se oponen a los atavismos del arte decorativo y a los parámetros de la pintura indigenista. El artista

toma los fundamentos del lenguaje contemporáneo, para expandir su pintura a los nuevos medios visuales, incorporando piezas escultóricas y objetos. Es propio de su obra vislumbrar nuevas formas de representación que se consolidan dentro del arte contemporáneo en el nuevo siglo.

Su producción pictórica, en los años noventa, destaca por la presencia de “narrativas visuales” influidas por la literatura y el cine. Velarde tuvo una corta formación cinematográfica - estudios que realizó en España en los años ochenta – lo que fundamentó una nueva eclosión creativa, estableciendo una ruptura con la pintura modernista para explorar el campo interdisciplinario del cine-pintura. La gran expresión escénica de sus obras radica en las composiciones desafiantes que producen efectos vertiginosos.

Aparecen figuras distorsionadas, ambientes nocturnos, féminas provocadoras, sensorialidad y erotismo poético. Subyace, dentro del marco narrativo, el “thriller policíaco” y una serie de secuencias o episodios “autorreferenciales”.



Fig. 5 “Historia de amor” / Jorge Velarde (1992)

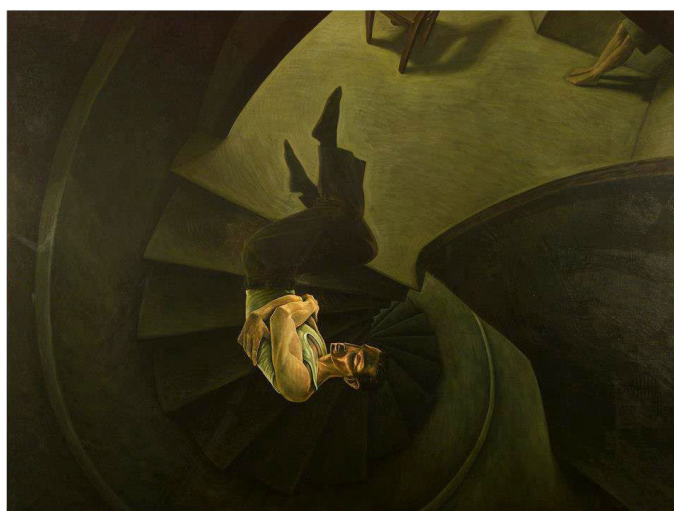


Fig. 6 “Al final de la noche” / Jorge Velarde (1999)

El análisis que requiere la construcción formal de la imagen, impone desafíos en distintos sentidos: En las propuestas dominadas por el virtuosismo técnico e imágenes



Fig. 7 "Palimpsesto...sabor a mí" / Jorge Velarde (2004)

descriptivas asociadas al cómic, se plantea un producto orientado al consumo de la cultura de masas. El otro sentido de su obra exige deliberaciones profundas debido a la indagación simbólica que se advierte en obras de importante aserción conceptual.

Esta pintura alude a la posición escéptica que subyace en la figura del "artista moderno" (tan llevado a menos en las esferas de la crítica especializada) y convertido en identidad metonímica.



Fig. 8 "Palimpsesto...detalle" / Jorge Velarde (2004)

En este caso, el autorretrato del artista intervenido, pixelado o "adulterado", cuestiona la imagen que se construye culturalmente.

Algo similar sucede en: “Un jíbaro en mi casa” y “Tzantza” (2010), que aluden a un juego de identidades, hibridaciones, mutaciones o ambivalencias y enfrentan al espectador a una posición crítica de aceptación o negación en el terreno de las alteridades.

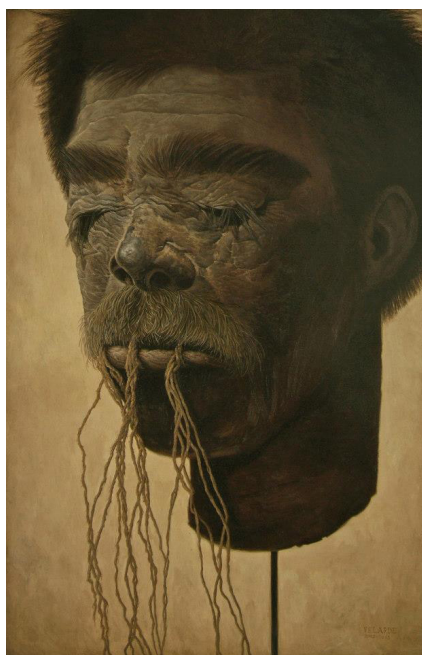


Fig. 9 “Tzantza” / Jorge Velarde (2010)

Cristóbal Zapata, en el artículo del catálogo titulado *Autobiografías*, introduce la frase: “El artista y su doble, el artista y su otro, el artista y sus dragones”, para referirse a la producción de autorretratos:

El pintor anula esquizofrenia y lúdicamente su personalidad, su unicidad, para multiplicarse en una pluralidad de personajes (santo, dragón, mártir, Judas, peleador de lucha libre, tragaespadas, *tzantza*, jíbaro, etc.), hasta devenir, en un proceso de mutación radical, en un animal insignificante: bicho o alimaña, como en esos flamantes carboncillo y óleo, que remiten inevitablemente al Gregorio Samsa de Kafka ni más ni menos que el protagonista de *La metamorfosis*. (D. Metropolitano... 2008, 15)

Las problemáticas que empiezan a ser preocupación de los artistas en los años noventa, toman impulso en la pintura en torno a la producción de significados que se interiorizan en los sujetos, contextos sociales y culturales específicos. Los símbolos se hacen provocadores tratando de desestabilizar los juicios establecidos en la sociedad. Aparecen los discursos políticos radicales, el uso de estéticas transgresoras que impactan en el orden de la normatividad para cuestionar la hipocresía y los tabúes sociales. Importan temas como la pornografía, la apología de las drogas, las problemáticas de identidad de género, los conflictos de clase social y los argumentos

que articulan las relaciones de poder y resistencia. Todos estos signos constituyen manifestaciones de una redefinición de cultura asociada al “mundo del arte”. Este proceso de ruptura se produce debido a la relación conflictiva entre baja - alta cultura y el reconocimiento de los medios masivos en instancias de comunicación global.

Para contextualizarlo en el ámbito de la pintura contemporánea ecuatoriana, es necesario referirse a la obra de Wilson Paccha (1972). Hace su aparición dentro de la generación emergente de los años noventa y, posteriormente, es captado por los medios oficiales, la crítica y la institución para situarlo dentro de la nómina de artistas consagrados. En su propuesta la violencia y el humor son elementos fundamentales, la visualización explícita de su obra provoca en el espectador desasosiego y repulsión. Cabe destacar que dicho humor es el tamiz que hace viable la experiencia receptiva del público. Román Gubern en su texto sobre *Patologías de la imagen*, analiza la experiencia sensorial perceptiva y las repercusiones en la conducta social del individuo:

La censura icónica ha sido consecuencia de la eficacia emocional de la imágenes, de su capacidad turbadora, ya observada por Horacio en su *Ars Poética*, al escribir que “aquello que la mente percibe a través de los oídos le resulta menos estimulante que lo que le viene presentado a través de los ojos y de aquello que el espectador puede creer y ver por sí mismo”. (Gubern 2004, 11)

En este sentido las formas automáticas del lenguaje, presentadas de forma visual, impactan de manera profunda en la memoria del espectador, ejerciendo influencia en la forma de organización de los elementos que constituyen la imagen y la discrepancia en la regulación de dicho orden. De esta forma se generan unas condiciones internas en el inconsciente y una nueva noción de realidad opuesta a los códigos de aceptación social y por tanto orientada a un nuevo aprendizaje.

La pintura de Paccha está sometida a una elocuente masa de “perversiones”, articulada en una iconografía de objetos de evocación sexual y de coloración sadomasoquista que aluden al fetichismo. Es usual la representación de falos, labios,

vestidos de mujer, armas corto punzantes, pistolas, fragmentos humanos y demás significantes que surgen de un vocabulario simbólico de rasgos marginales. El artista – utilizando dichos símbolos - estructura el discurso bohemio, sus desvaríos autorreferenciales, redime los problemas de raza, identidad, sexualidad y muerte, haciendo uso de tratamientos visuales, dominados por estéticas grotescas y de exageración a partir de morfologías muy alineadas con el *kitsch*.

Una de las obras pictóricas relevantes es “Descaletados”– tríptico realizado en el año 2007-. Aquí propone una visión iconológica del paisaje social, de las condiciones desestructuradas del cuerpo, de las problemáticas existenciales del individuo marginal y se convierte en una crítica de enfoque social y político.⁸

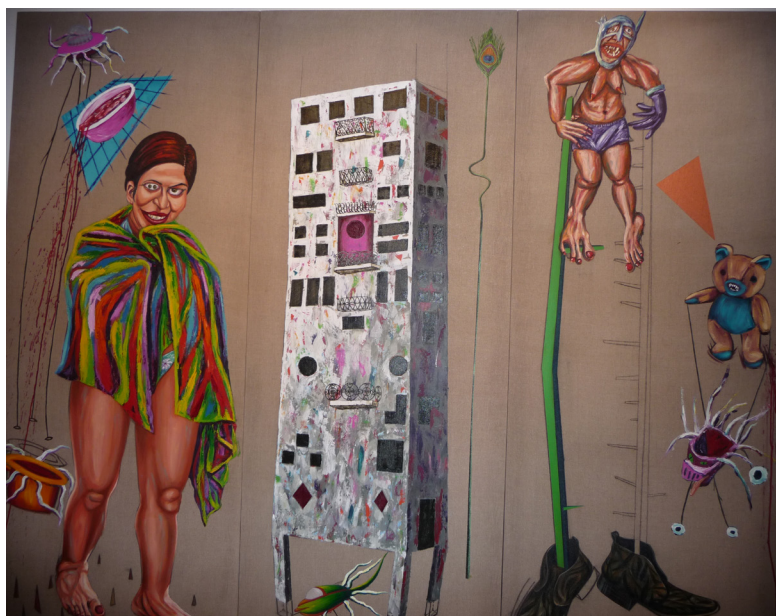


Fig. 10 “Descaletados” / Wilson Paccha (2007)

En “Garota Nacional” (2001), propone una amalgama de signos que llaman la atención por su estética fetichista: Una marcada presencia de estereotipos de la fémica de barrio bajo, graciosa, prostituta, mujer abandonada en las junglas urbanas, que se amolda al glamour de la “diva mediática”, cuyos atributos excesivos le proveen una falsa identidad.

⁸ Véase *Piel de Navaja, Catálogo*, Cuenca, Proceso Arte Contemporáneo, 2007.

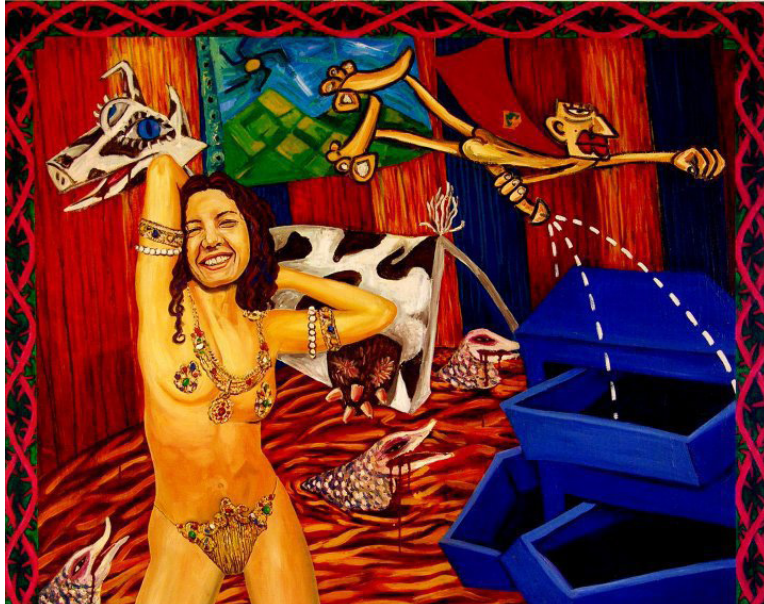


Fig. 11 "Garota Nacional" / Wilson Paccha (2001)

Es indudable que la controversia iconológica, el exhibicionismo erótico y las apetencias sádicas figuradas en sus representaciones, someten al público y al mismo tiempo son sometidas a un régimen de retroalimentación visual. El lenguaje se constituye como desafío a las normas impuestas por el poder, la moral y las buenas costumbres, generando una ruptura de paradigmas preestablecidos dentro de una sociedad cerrada. La obra de Paccha se ha ido potenciando a partir de sus cualidades técnicas y ganando terreno a través del empleo de diversos soportes y medios expandidos.

1.5. Función social

La preocupación de los artistas visuales por encontrar mecanismos críticos, formas de compromiso y estrategias de interacción, se define como un signo liberador dentro de una sociedad que configura al artista como un sujeto "descontextualizado". Este último punto le obliga a emancipar los recuerdos y a redimir las luchas internas que se someten al discurso de la memoria. Como en tiempos de la colonia, en las festividades populares, el artista se confundía con la multitud en un juego lúdico y carnavalesco. Durante esta época, el uso de la máscara otorgaba poder a las clases oprimidas, impugnando el

dominio imperial como un recurso simbólico de resistencia. La parodia era un modo estratégico de representación simbólica y de complejidad de las diferencias que desautorizan el poder y lo resignifican.

En el contexto contemporáneo, se restituye la memoria de la sociedad ecuatoriana, para adentrarnos en el conocimiento de la oralidad, la escritura y la prevalencia de la información iconológica visual en el tiempo. Desde una perspectiva intergeneracional - que está latente en las especificidades de un lenguaje propio que se interpreta desde la ficción - el arte visual va más allá de los conceptos históricos universalistas y establece una relación con el contexto multicultural, impulsando de esta forma, nuevas formas de comunicación.

Entre los artistas visuales de la generación de los noventa, destaca por sus propuestas pictóricas, objetos e instalaciones, el pintor Patricio Ponce, manifiestamente identificado con un “arte de compromiso”, quien desarrolla su lenguaje visual a través de dinámicas de producción emergente, en correlación con procesos de representación que buscan el debate público (función social). La condición totalizadora de la realidad, se remite a la lógica de los objetos culturales, como la necesidad de recrear las experiencias directas y objetivas de su entorno, en un proceso de alteración entre realidad, activismo y ficción. Varios de sus cuadros están referenciados a fotografías en un estilo realista; así también, sus pequeñas esculturas ambientadas en pequeñas maquetas de personajes de la política y celebridades del arte que son representados irónicamente.

En su instalación titulada “El Plan” (2007), se articulan una serie de pequeñas figuras escultóricas policromas (elaboradas en plastilina), que representan a tres personajes de la esfera política: Abdalá Bucaram, Lucio Gutiérrez y Álvaro Noboa. El artista los personifica en actitud cómplice, mediante un pacto de mafias representadas

por grandes caudillos del populismo de la historia nacional. Es un círculo de poder liderado por fuerzas superiores mediadas por el “maligno”⁹. Dentro de la obra los personajes se convierten en súbditos para cumplir los propósitos previstos por el mismo. En palabras del artista: “Esta obra presenta a tres de los políticos más corruptos del país vendiendo su alma al diablo por un poco de poder”. (Ponce, com. pers.). La obra está concebida con un lenguaje descriptivo y un estilo de representación que guarda semejanza con las figuras de raigambre popular elaboradas en papel maché¹⁰.



Fig. 12 “El plan” / Patricio Ponce (2007)

Su producción en los años siguientes se va definiendo de forma aún más radical. Ejemplo de ello es la instalación “Cierre de campaña” (2009). La obra está articulada en once afiches propagandísticos que se refieren a la antesala de las elecciones locales del 2008. El material, reciclado de la calle por el artista, sirve como base para su intervención. El procedimiento consiste en la manipulación técnica de la imagen a partir del retoque y la máscara, dicho recurso le permite elaborar un juego de impostación de identidades en una compleja relación entre realidad y artificio.

⁹ Se le atribuye el sentido “maléfico”. Es un término afín al “diablo”. A los demonios, que son su servidumbre, se los denomina: “impuros de espíritu”, “corruptos” y “mensajeros del mal”. Dichos conceptos provienen del verbo griego *daiesthai* que significa “dividir, distribuir”.

¹⁰ Se hace referencia a los “años viejos” (Monigotes que son incinerados en las festividades de fin de año)

El uso del estereotipo exhorta a un proceso de asociaciones entre superhéroes y villanos, en los que se ejemplifica, de forma explícita, la mentira de la publicidad. El autor propone un ejercicio de hibridaciones de rostros que se reinventan y de esa forma cuestiona la veracidad de la propaganda política. Llama la atención, en la caracterización de los rostros, la intención del artista de boicotear las fotografías promocionales de la publicidad oficial y, de esa manera, hace evidente el poder que poseen las imágenes en el contexto de una sociedad sometida a los medios. El artista asume hipotéticamente la voz del “sufragante” cuando expresa con sus propias palabras: “Ellos se burlan de nosotros todo el tiempo, ¿por qué no burlarnos de ellos?, me pregunto”. (Ponce, com. pers.)



Fig.13 “Cierre de campaña” / Patricio Ponce (2009)

Para definir las posiciones de los sectores sociales, a partir de una producción en la que se vinculan arte y política (arte como ‘función social’), Hal Foster y otros autores precisan lo siguiente:

Las cuestiones relativas al concepto de clase son fundamentales para la historia social del arte, y van desde la identidad de clase del artista hasta si la solidaridad cultural o la identificación artística mimética con las luchas de las clases oprimidas y explotadas de la modernidad pueden equivaler realmente a actos de apoyo político a movimientos revolucionarios o de oposición. (Foster y otros 2006, 25)

En otras coordenadas están los sectores subalternos que producen un importante capital cultural, a partir de dinámicas que se articulan en una simbiosis de arte y vida, en una reelaboración de los patrones de consumo de la “alta cultura” y se orientan al contexto de la cultura de masas. Los artistas emergentes se han mantenido indiferentes a los espacios de la oficialidad, para crear unas condiciones potenciales de producción en circuitos autónomos y de autogestión. El terreno en el que se mueven son las organizaciones gremiales, colectivos de artistas, subculturas, minorías étnicas, identidades diversas, activistas de género, entre otras agrupaciones, que están constituidas en los márgenes sociales, económicos y culturales. María Fernanda Cartagena, curadora independiente y editora, quien impulsa el proyecto denominado “Solo con Natura” (2009)¹¹, hace un análisis retrospectivo del arte emergente, la producción cultural y los procesos de interacción con las poblaciones:

A fines de los 90s, en América Latina emergen un gran número de propuestas mayoritariamente colectivas que vinculan el arte y el activismo (...) A través de la toma del espacio público y en estrecha colaboración con organizaciones de base, movimientos sociales y de derechos humanos, estos grupos practican la indisociabilidad de la estética y la política, frecuentemente a espaldas del medio artístico oficial. (Cartagena 2013)

En el ámbito del “arte urbano” o “arte de acción”, se producen, a través de un vínculo inmediato con la comunidad, modalidades específicas como la performance, el *happenig*, las ambientaciones, el arte procesual, el *graffiti*, el *body art* y todo tipo de acción participativa que establece un nexo entre arte, espacio público y comunidad. A partir de esta descripción el espacio urbano se convierte en el *locus* de enunciación y en el escenario de negación, contradiscurso y exclusión. El artista se transforma en un mediador que canaliza las necesidades de la comunidad para negociar los espacios de intervención.

¹¹ Proyecto que involucra a artistas contemporáneos con comunidades rurales de la costa ecuatoriana. Es una propuesta experimental impulsada por las “instituciones culturales, la academia y las organizaciones sociales”.



Fig.14: Grafiteros trabajando.

El *graffiti*, que se despliega a lo largo y ancho de la ciudad, se reconoce como una práctica ganada, acto legítimamente político, vandalismo y transgresión de la propiedad pública. Paradójicamente el grafitero busca mediar con la institución, los municipios, el consenso de moradores, los comités barriales y demás entidades, para legitimar sus prácticas artísticas como pioneras en el contexto urbano. No obstante, en el ámbito de países desarrollados, es una práctica vinculada al activismo de la “cultura callejera”, como el caso del artista e ilustrador Keith Haring (1958), considerado como el máximo exponente del graffiti de los años ochenta en EEUU. Haring, sostenía que el peligro a ser detenido por transgredir la propiedad pública “es un ingrediente esencial del contenido del arte de los graffiti”. (Haring 2014)

El graffiti opera fuera de las galerías con el propósito de suscitar diversas respuestas en el espacio público. Utiliza estrategias que surgen del acto de pintar: acciones-reacciones, hacer, deshacer, borrar, rehacer, construir de manera incesante una semántica de símbolos, dominios territoriales, “grafías” de identificación y una cantidad de recursos ilustrativos. Todo esto se constituye en el imaginario de utopistas radicales, hip hoperos, legiones urbanas, tribales y de redes estético-culturales en las metrópolis.

Colectivos de artistas como “Al Zur-ich Encuentro de Arte Urbano” (2003), agencian una actividad creativa en los barrios del sur en la ciudad de Quito, a partir de

programas inclusivos que se celebran cada año. Como antecedente a estas movilizaciones de producción cultural en los años noventa, existían proyectos de artistas como el “Colectivo P.U.Z” (1994), “Avanzada Aparte” (1994) y “Máquina Gris” (1995). (Ponce, com. pers.)

En Guayaquil estos colectivos de arte emergente surgen en la década de los ochenta. Sara Bermeo, curadora y gestora cultural del museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), en comunicación personal, del 28 de octubre del 2013, opina en este sentido:

Yo creo que quienes marcan la pauta en la escena guayaquileña son “La Arte Factoría” (1982). Me atrevería a decir que es el colectivo de artistas de mayor trascendencia en el Ecuador en los últimos años, puesto que en Quito había casos aislados. Posteriormente surge “La Cucaracha” (1982-1986), sus inquietudes iban más allá (...). Entonces, el museo del Banco Central abre el Salón Vicente Rocafuerte, como el primero que mostraba propuestas diferentes que dejaban a muchas personas sorprendidas.

Para Lupe Álvarez, el proyecto denominado “Ataque de alas” (2000), constituye el inicio de un nuevo proceso de producción de las propuestas artísticas emergentes en el Ecuador:

Fue una plataforma de trabajo caracterizada por un vínculo sensible de colaboración entre artistas visuales, un esfuerzo conjunto de participación en talleres preliminares en Quito, Guayaquil y Cuenca; independiente de la cuestión generacional, participan artistas que habían hecho inserción socio cultural, trabajo con las comunidades, pintura, performance entre otras prácticas, en una época en la que se logró una “comunidad flotante”, en un proceso de clínicas de articulación y discusión que logró cambios fundamentales. Es lo que se podría considerar como una época iniciática. (Álvarez, com.pers.)

1.6. Sobre la producción cultural e instrumentos de investigación.

Es importante referir a los Estudios de la Cultura, los Estudios Visuales y la Antropología Visual, como las disciplinas que han servido de base teórica y metodológica en el desarrollo de las artes visuales de los años noventa. Dichas disciplinas sustentan una nueva visualización del arte y la expansión de los espacios de investigación, como fenómenos de ruptura con la inmovilidad esteticista del artista

moderno, restringido a la producción de su pintura exclusivamente en el contexto y práctica de taller. Estas mediaciones en el arte contemporáneo, tienen como objeto producir dinámicas de investigación que se aplican en el campo académico multidisciplinario: Las temáticas actuales del debate cultural, los estudios poscoloniales, el reconocimiento de sí mismo y del “otro” en la sociedad, la producción visual en el ámbito de la cultura de masas, el trabajo de campo y la investigación etnográfica.



Fig. 15 “Vencedor condenado a la derrota por agotamiento sucesivo” / José Luis Celi (1999)

Hal Foster y otros autores analizan el concepto de “giro etnográfico”, para establecer los mapeados que permiten la inserción del arte en sectores sociales y culturales diversos:

Había varias razones para este giro etnográfico en una parte del arte de los noventa (...) Primero, es la disciplina que toma la *cultura* por su objeto, y este campo de operaciones expandido era lo que muchos artistas posmodernos deseaban (...), Segundo, es *contextual* por naturaleza (...) Tercero, se la considera intrínsecamente *interdisciplinar* (...), Cuarto, es una disciplina que estudia la *otredad* (...) Y, finalmente, la *crítica* de “la autoridad etnográfica”. (Foster y otros 2006, 25)

En estas condiciones, la investigación etnográfica se orienta a nuevas perspectivas de investigación, pues no se limita, como en el pasado, a un método inductivo de acumulación de datos basado en la racionalidad aplicada al establecimiento de las verdades o generalizaciones de conocimiento científico. En este contexto se hace

tangible la experiencia práctico-vivencial y el análisis que surge de la experiencia empírica. Las prácticas metodológicas de las artes visuales aplicadas a la investigación de campo, propician procesos sensibles interculturales, a través de proyectos pedagógicos, terapéuticos, aprendizaje de oficios y otras formas de producción cultural. La documentación de estos procesos permite la materialización de la producción artística desde el ámbito visual, sonoro y escrito.

Las prácticas artísticas contemporáneas se configuran a partir de nuevas cartografías conceptuales. Esta aproximación a la experiencia estética cotidiana, surge de iniciativas de un “arte colaborativo” y consolida la denominación de “artista emergente”; entendiendo a este último como un sujeto crítico y autónomo, volcado a las prácticas culturales en un proceso de recepción y pensamiento crítico. Bajo este prisma, la producción artística, posterga o excluye toda posibilidad de apoyo por parte de la cultura oficial y de gestión cultural.

La importancia de descolonizar la pintura de las estéticas modernas, se traduce en el *ethos* como arte de vivir, en la emergencia de “estéticas decoloniales” a partir de mediaciones entre las ciencias sociales y los discursos subalternos. Paralelamente a estas formas operativas emergentes, se generan pedagogías que concuerdan con una demanda de consumo social en la era de la información. De esta forma se reconoce los nuevos territorios constituidos por comunidades virtuales (tecno-culturales) globalizadas, pluralización de culturas, “deslocalización” de identidades y el uso de las redes sociales como plataformas de autogestión.

1.7. Los hitos históricos de ruptura en el contexto cultural ecuatoriano (1999 – 2007)

En el ámbito local, el interés específico de configurar un mapa investigativo delimitado por hitos históricos, tiene por objetivo definir los cambios de la vida social,

política y cultural a partir de 1999 (en un contexto de crisis generalizada) hasta el 2007. La comprensión de estas transformaciones permite analizar sistemáticamente los desplazamientos formales, teóricos y conceptuales de las artes visuales, en un proceso que repercute en el ámbito cultural. El año 2007 marca el inicio de un nuevo proyecto político que redundará en prácticas institucionales aferradas a ciertas tradiciones históricas, sustentadas en concepciones artísticas inscritas en lo local. Es un modelo de gestión que centra su discurso en categorías de identidad, mestizaje y diversidad cultural, categorías que se asumen en un sistema hegemónico y dominado por una ideología de Estado.

Si bien la reivindicación de lo local es un propósito de iniciativa gubernamental que privilegia las garantías culturales y de equidad, resulta incuestionable, sobre todo si compete a políticas que promueven los espacios de expresión artística y de valoración de las tradiciones culturales pluridiversas, la validez de los procesos de socialización que fortalecen los lazos de identidad. Sin embargo, como un objetivo inmutable que busca el fortalecimiento institucional a partir del 2007, el Ministerio de Cultura ha radicalizado su agenda - dentro de “ejes programáticos, políticas y estrategias” - a través de un proyecto que denomina “Políticas para una revolución cultural”. Es un documento que declara los siguientes lineamientos ideológicos: “...bajo la forma de ejes programáticos, busca articular coherente y consistentemente los programas, proyectos y acciones que impulsa este Ministerio, con el fin de minimizar respuestas aisladas y puntuales que poco abonan en la construcción de un sector cultural con proyecciones hacia el futuro”. (Sylva 2011, 6)

Más adelante en el mismo texto, en el acápite que corresponde a “Estrategias”, se enuncia lo siguiente:

Fortalecer los referentes y emblemas culturales de identidad nacional y generar nuevos recuperando la memoria de los héroes, heroínas, ciudadanos/as, artistas e

intelectuales de distintas regiones, así como de aquellas experiencias históricas nacionales y locales que elevan nuestro sentido de soberanía, autodeterminación y autonomía (...) fortalecer y apoyar investigaciones, estudios, análisis sobre expresiones culturales nacionales que rescaten y pongan en valor la identidad nacional en la diversidad. (20)

No obstante, las artes visuales en el Ecuador responden a las necesidades y parámetros de la época en las que se producen, en un contexto en el que su movilidad no se sujeta exclusivamente a estilos de asimilación local o lenguajes unívocos. Hay que tomar en cuenta las condiciones diversas y heterogéneas que se expresan en la producción visual de un arte que se constituye dentro de la cultura contemporánea. Las temáticas, sensibles al entorno social, y estas influidas por problemáticas diversas, liberan al arte del “localismo” conceptual y buscan sintonizarse con el horizonte global.

La producción pictórica de artistas ecuatorianos que surgieron en los años noventa, encuentra un lenguaje que se vincula a la reflexión de los espacios sociales y al entorno urbano, esto surge como resultado de vivencias y acciones comunicativas con lo cotidiano, lo popular y lo massmediático.

Para retomar nuevamente el análisis en la interpretación de los artistas que constan en la nómina de investigación, la producción pictórica de Patricio Ponce, citado anteriormente, propone un juego simbólico de elementos de identificación arbitrariamente fragmentados, cohesionados, e hibridados. Este juego modifica la retórica tradicional y la catapulta a un mundo de paradojas globalizadas. En su obra “Tres tiempos” (1999), la composición iconográfica, cuidadosamente ordenada en etapas históricas (la precolombina, colonial y posmoderna), se convierte en una distribución de variables en la que dominan las imágenes del “Cristo yacente” de Caspicara (finales del siglo XVIII), el “chaman” y el extraterrestre”. Las tres deidades son parte de una iconografía falseada y de un procedimiento de resignificación de la identidad histórica y cultural. Así el artista produce una ruptura temporal y define la “muerte de la historia” dentro de la lógica posmoderna.



Fig. 16 "Tres tiempos" / Patricio Ponce (1999)

Estas tendencias identifican a varios pintores de los noventa tales como Roberto Jaramillo (1969) y Fernando Dávalos (1967), alineados en las formas características del *Pop Art* norteamericano y dispuestos, cada uno de ellos, a nuevas aplicaciones o métodos de manipulación de imágenes recicladas del celuloide, la prensa, la televisión, etiquetas y embalajes comerciales. Los temas de estos artistas superan los medios tradicionales y protocolos de la pintura modernista en el ámbito local, al tiempo que renuncian a las esferas de la intelectualidad oficial y la crítica acreditada. Se resisten a un público apegado a la nostalgia, que asume posiciones miméticas de identidad y de reivindicación local. Todo esto se construye en medio de un complejo proceso de expansión de la cultura de masas, interconectividad y globalización en curso.



Fig. 17 "Statu Quo" / Fernando Dávalos (2012)

1.8. Ruptura y Campo Expandido en la pintura ecuatoriana contemporánea

En los años noventa el panorama artístico en el Ecuador experimentó importantes transformaciones: Una de ellas es la disociación de paradigmas que se manifiesta en comportamientos artísticos y concepciones divergentes. Dicho de otra manera los “artistas plásticos” inscritos en el legado de los géneros tradicionales y apegados a la nostalgia de los esteticismos modernos, disienten de los “artistas visuales”. Estos últimos se asignan una nueva etiqueta para identificarse con la generación emergente de los noventa, tomando en cuenta el apareamiento de las nuevas tecnologías y en adición a los medios expandidos (conscientes de que no todo lo visual es plástico). Buscan el encuentro con dinámicas creativas que reflejen las preocupaciones y derivas del mundo contemporáneo al tiempo que se aborda todo tipo de discusiones referentes a la crisis económica y política. Los artistas visuales redescubren la pintura contemporánea ecuatoriana, en la medida que la globalización permea la cultura mundial.

Al reconocer estos límites que ponen en evidencia procesos divergentes y articulaciones entre pasado y presente, se hace necesario definir el concepto de ruptura (escisión)¹². Dicha definición permite comprender las formulaciones artísticas y culturales respecto a los paradigmas en el cambio de siglo y analizar cómo se confeccionan los discursos que están sustentados en la historia. Los principios, que pretenden ser verdades universales, se debilitan dentro del proceso de interpolación que define las relaciones de poder en los espacios de representación simbólica. Las nuevas concepciones que surgen como acepción de ruptura se asignan a la definición de

¹² El término escisión, viene del latín *escissio* y significa partición. Es un proceso de modificaciones estructurales que, simultáneamente, hacen referencia a disolución, división o fragmentación, para designar el significado de ruptura.

“giro”¹³. Concepto que permite establecer diversos tratamientos teóricos dentro de dinámicas de discontinuidad y reorientación, con el propósito de comprender la inflexión de paradigmas emergentes.

Desde una mirada retrospectiva las rupturas artísticas constituyen sucesiones analógicas en la esfera creativa, dentro de una dinámica de sustitución de modelos que se reinventan y como una respuesta de emancipación que da origen y continuidad al proceso de vanguardias artísticas a lo largo siglo XX. El predominio de propuestas estéticas impone una tendencia a periodizar ciertos rasgos formales de la cultura, moda, estilos de vida y condiciones económicas orientadas a la “modernización”. Boris Groys evalúa el principio de creatividad del artista en la sociedad moderna al plantear lo siguiente: “El genuino artista Moderno estaba supuesto a efectuar una ruptura radical con el pasado, a borrar, destruir el pasado, alcanzar ese punto cero de la tradición artística y, al hacerlo, darle un nuevo comienzo a un nuevo futuro”. (Groys 2009,1)

El arte latinoamericano se asigna un lugar en la escena mundial, en escenarios que son de hegemonía cultural y en aquellas plataformas curatoriales de quienes controlan los medios en los circuitos internacionales: Bienales, galerías acreditadas, ferias y demás espacios estratégicos que poseen el capital económico. Esto pone en evidencia el problema del “reconocimiento” basado en las diferencias culturales. Las “otras” culturas - si se revisa el texto de Edward Said sobre *Orientalismo* (1978) -, son observadas desde las posiciones de dominio colonial. Existe una mirada persistente apegada a la falsa complacencia de lo “bello y exótico” que describe a los países no occidentales. En esta mirada entran también las categorías de subalterno, migración, minorías étnicas, violencia de género, narcotráfico, etcétera; categorías que han sido preocupaciones

¹³ La importancia del concepto de giro, permite orientar la visión investigativa por la necesidad de revitalizar el diálogo académico teórico, respecto de directrices de pensamiento por dominio o probabilidad, para enfatizar en nuevas significaciones; en un análisis medular de categorías predefinidas de giros temáticos y metodológicos, que son abordadas en este orden: giro epistémico decolonial, giro etnográfico, giro cultural.

distintivas en la producción de las artes visuales, el cine, la literatura y otras artes. Se concluye entonces que todo lo precedente se asocia con los denominados “estigmas culturales”, un lenguaje mistificador, que signa la identidad latinoamericana.

María Laura Ise, investigadora experta de estudios latinoamericanos, analiza “la mirada monolítica y colonial” impuesta desde fuera sobre el arte y la cultura “periférica” latinoamericana:

Así, los artistas latinoamericanos del siglo XX afrontan las fuerzas culturales que tienen en común por ser antiguas colonias de España y Portugal; en un diálogo entre el “Viejo” y el “Nuevo Mundo”, se siguen confrontando a través del arte “las imágenes tradicionales del poder, del erotismo y lo grotesco”, que se quieren transformar para iluminar las situaciones modernas”. (Ise 2001, 41)

En el caso de la pintura ecuatoriana previa a los noventa, nace y crece aislada de los problemas y avances en los países desarrollados. La información sobre la actualidad cultural y los grandes aportes de la plástica mundial era limitada. El acceso se hacía posible a través de revistas de interés cultural, de material documental¹⁴ y de eventos expositivos en galerías que empezaban a cobrar preponderancia a través de proyectos de intercambio cultural con otros países. Otra forma, y quizá la de mayor trascendencia, era el aprendizaje de las tendencias vanguardistas a través de artistas que habían podido acceder a una educación en el exterior. Las nuevas propuestas respondían a fórmulas esteticistas ceñidas al modernismo europeo-norteamericano, en este campo cabe mencionar algunos pintores ecuatorianos: Pablo Barriga (1949) Estudiado en Londres y EEUU. “Su trabajo artístico combina aspectos del arte *povera*, *process art* y arte conceptual” (MSN Biografías 2014), y Mauricio Bueno (1939) quien, a través de “becas concedidas por la *Graham Foundation* y *National Endowment for the Arts*, perfeccionó su formación en Estados Unidos” (MSN Biografías 2014):

La exposición “Arte como Idea y Acción” (La Galería, Quito, 1978) de Mauricio Bueno, había dado la pauta para las corrientes conceptualistas y la aceptación de otras

¹⁴ Material que se filtraba a través de las embajadas de países que ofrecían un servicio con finalidad pedagógica, periodística o puramente informativa.

manifestaciones contemporáneas (...) La labor docente del propio artista en la Facultad de Artes de la Universidad Central contribuyó de manera decisiva a la actualización del arte contemporáneo. (D. Metropolitano... 2010, 9)

El proceso de ruptura en el cambio de siglo constituye un acontecimiento fundamental que tiene sus antecedentes en un suceso histórico: “Al entrar el mundo en la década de los noventa, este contexto se modificó abruptamente con el derrumbe del bloque soviético, se proclamó ampliamente el triunfo global del capitalismo, como el modelo necesario, en lo sucesivo, de toda la vida económica y política” Jameson (1999, 12-13). Así se definió un nuevo modelo que, cualitativamente, marcará un “antes y un después” en las prácticas artísticas contemporáneas. Todo esto contribuyó al interés de los artistas en nuevos enfoques temáticos, en los medios visuales dentro de la noción de “campo expandido” y en el uso de las nuevas tecnologías.

En el ámbito contemporáneo la noción de “campo expandido” en la pintura, es un concepto que se relaciona con la fusión de medios visuales, de manera similar, la instalación, es una modalidad que recoge un sinnúmero de recursos que pueden incorporarse en un mismo espacio para configurar la unidad de la obra. Es posible la intermediación de materiales y géneros como la pintura, la escultura, objetos de reciclaje, material documental, recursos audiovisuales y escénicos; así también la investigación y desarrollo de las artes visuales en el campo interdisciplinario en el que intervienen los Estudios Visuales, la investigación etnográfica, los Estudios de la Cultura, la psicología y una variedad de métodos de carácter terapéutico.

Rosalind Krauss (1979), teórica y crítica del arte, acuña el término “campo expandido” para explicar las funciones de los medios artísticos y su posicionamiento en el ámbito contemporáneo: “Las categorías como la pintura y la escultura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad,

una exhibición de la manera en la que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa”. (Foster 1985, 60)

Para Susan Rocha (2014), historiadora y curadora, el concepto de contemporaneidad en las visualidades tiene sus antecedentes en los años sesentas. Las rupturas que se produjeron en el contexto ecuatoriano durante esa década, guardan concordancia con la noción de “campo expandido”:

Si bien, el grupo VAN y los Tzántzicos desarrollaron sus propuestas dentro de los cánones modernos, es decir, pensando en Duchamp, ese fue un proceso que permitió grandes aportes en las siguientes generaciones (...) por ejemplo, la figura de Hugo Cifuentes del grupo VAN, merece un estudio profundo por sus propuestas relacionadas al collage o los ensamblajes en los que incorpora la fotografía, el dibujo y la pintura; este artista trabajó con una noción de pintura más allá del medio, como se entendía dentro de los parámetros convencionales. (Rocha, com. Pers.)

En lo que respecta a la pintura contemporánea se producen un sinnúmero de elementos transformativos: El impacto de la cultura mediática saturada, el desarrollo de “*software*” análogo al mundo del arte y la aparición de las nuevas tecnologías de la información y comunicación “TICS”. Conjuntamente a estos elementos coexiste la práctica de la pintura que preserva el “sustrato material” y las convenciones metodológicas englobadas en la denominada “pintura de caballete”. Inmersos en este movimiento aparecen la pintura digital, la animación en 3D, la intervención del retoque o fotomontaje, el *Art. Net*, la pintura interactiva en la red, el *body art*, el comic digital, el tatuaje, etcétera. La Cultura Visual se ocupa de procesos pedagógicos que se basan en la reproducción y difusión de imágenes-textos, para acceder al conocimiento, a través de métodos de interpretación y producción de sentido, en un campo de interacción constituido en la cultura contemporánea a través de los circuitos de comunicación global, reconociendo las manifestaciones virtuales o expandidas de la pintura.

El campo expandido en la pintura contemporánea, constituye un cambio fundamental en la estructura y las intersecciones del arte y en la creación de renovadas formas de acción más allá de su propio espectro. La transformación radical de las

funciones y conceptos de la pintura, rompen con los intentos totalizadores del arte. Cabe destacar entonces que nos enfrentamos a una supuesta tendencia por mantener el soporte convencional y a las nuevas mediaciones relacionadas con lo contemporáneo. Estas nuevas mediaciones no son sino la denegación del medio tradicional que se sustenta en la “pureza” modernista, la noción de “creación de la obra de arte” y las convenciones de sustrato material: soporte y medios habituales que consignan “la pintura de caballete”. El reconocimiento del medio se refiere a las posibilidades formales que han prevalecido en el curso de la modernidad, en conflicto con la pintura que constituye un medio versátil, de múltiples desplazamientos y que da sentido al discurso del artista. En la práctica individual, se puede decir - analógicamente al visor de una cámara fotográfica -, que el punto de vista del pintor a través del encuadre o campo perceptivo, trasciende la capacidad de “abarcar lo infinito”. Se reconoce de esta forma las posibilidades que encierran los límites relativos al soporte convencional y el cuadro se convierte en un “constructo” conceptual, filosófico y estético-visual.

El campo expandido en la pintura – al igual que en la escultura -, se preocupa por el espacio circundante y encuentra su motivación en los espacios tridimensionales. Esto lo hace mediante mixturaciones y recursos que se insertan en la realidad concreta respondiendo a la premisa “arte y vida”.



Fig. 18 Pintura-objeto “Limosnera” / Jorge Velarde (1989), autorretrato y urna de diezmos

El soporte tradicional experimenta una mutación o rompimiento en su contorno bajo los conceptos de instalación, accionismo pictórico, arte-objeto pictórico, esculto-pintura, arquitectura polícroma, entre otras modalidades.

Las condiciones reflexivas, analíticas y expresivas de la pintura, requieren de una serie de metodologías que expliquen la emergencia de los medios expandidos. Es una relación operativa de interés sociocultural desde las artes visuales, que no se limita a categorías estéticas o puramente “retínicas”, sino más bien a procesos de interpretación y deliberación. El enorme aporte referencial en el campo interdisciplinario, provee a los pintores de herramientas concretas para la labor investigativa y permite, a través del lenguaje relativo, abordar distintas áreas del conocimiento que propician una experiencia práctica y vivencial.

Son varios los saberes que se transforman en herramientas válidas para el trabajo pictórico: Los procesos interculturales, de interés académico, vinculados a la investigación etnográfica; el lenguaje literario y las contribuciones de la literatura como base de contenido en la configuración del lenguaje pictórico; los



Fig. 19 chompa intervenida, óleo y textil
“pop star” / Patricio Ponce (2004)

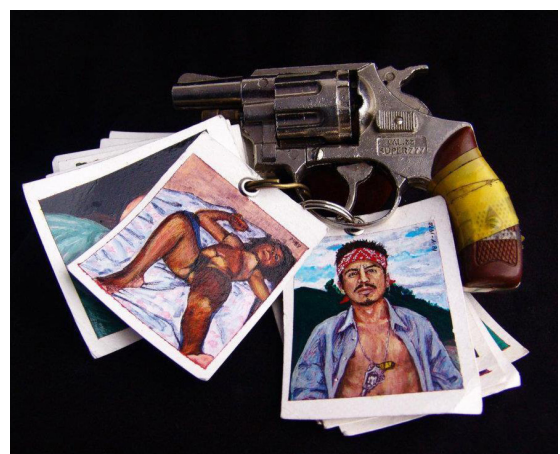


Fig. 20 Instalación “el amor también mata” / Wilson Paccha
(2000), revólver y pinturas elaboradas en acrílico sobre papel

estudios poscoloniales; el reconocimiento de sí mismo y del “otro” en la sociedad; por citar algunos ejemplos. Dichos saberes definen las concepciones de la pintura contemporánea, más allá de una visión “monofocal”, construyendo una totalidad estética. La pintura expandida, se constituye en un territorio transversal que encuentra trayectorias que empatan con la producción visual, convirtiéndose en instrumento pedagógico y de acceso a la cultura de masas. En conclusión, la teoría como práctica en el campo disciplinar y la transformación de su función enunciativa por el de interpretativa, constituyen espacios fundamentales de lo privado y lo público dentro de un campo de reflexión e intercambio cultural.

Capítulo 2

2.1. Las estéticas de la resistencia

En el curso de la investigación ha sido necesario examinar el contexto de producción de la pintura contemporánea dentro de condiciones relativas al concepto de clase, identidad, reconocimiento e invisibilidad de las generaciones de artistas visuales de los noventa y los años subsiguientes. Así también los agentes culturales implicados en los círculos institucionales, la crítica y los medios oficiales, en relación con las dinámicas de producción emergente de los contextos alternos y de autogestión.

Tomando en cuenta estos antecedentes se hace necesario analizar un espacio importante de representación: el que corresponde a las mujeres artistas. Este grupo aportó en el proceso de re-diseño de las artes visuales con una oferta de nuevas significaciones y discursos críticos relacionados a las problemáticas de género. Las estéticas de la resistencia, a través de propuestas contra-hegemónicas orientadas al debate público en torno a la violencia, el machismo y la “ritualización sexista”, muestra la trayectoria de procesos experimentales que se aplican a la pintura -relacionada con los medios expandidos-, la performance y las disciplinas emergentes en el contexto de la cultura contemporánea.

2.2. Producción pictórica de mujeres artistas visuales

En los años noventa se produce la irrupción de un grupo destacado de mujeres artistas dentro de un campo de producción de hegemonía masculina. El escenario está dominado por criterios que, hasta finales del siglo XX, fueron influidos por la tradición de los hitos del arte moderno: los “grandes genios” de la pintura y del conceptualismo de los años sesenta. La presencia mayoritaria de mujeres en las carreras universitarias de arte y la cada vez mayor concurrencia a los certámenes de Salones y Bienales, era un síntoma innegable de la producción emergente de mujeres artistas visuales que iban ocupando los lugares de reconocimiento en la esfera pública.

Las incidencias de la crisis económica y los escándalos de corrupción política, motivaron reacciones en el escenario artístico y cultural, particularmente en las exposiciones que se celebraron en el café bar “Pobre Diablo”: *banderita tricolor*, *Tiro al Banco* y *Bancos e individuales* (2000). La convocatoria a los artistas y la comunidad a participar en una marcha de protesta por la dolarización y la muerte del “sucre” muestran a las claras el momento social convulsionado que se vivió. Rodolfo Kronfle, en su compilación sobre la historia del arte contemporáneo ecuatoriano, destaca la importancia de dicho acontecimiento: “Este caso es para mí el colofón de un período particular de crisis de identidad del Ecuador y que ha sido articulado como nunca antes en el arte del país (...) Vale recordar aquí acciones como *Hasta la vista baby* (2000), de Ana Fernández, un simulacro de procesión funeral para enterrar el sucre”. (Kronfle 2009, 130)

La propuesta pictórica de Ana Fernández está claramente influida por los recursos esteticistas del barroco local, la pintura *naif* de raigambre popular, el arte *kitsch* y, de manera particular, el influjo de la obra de la mexicana Frida Kahlo (arquetipo recurrente en los años ochenta y noventa). La artista ecuatoriana elabora una propuesta de “narrativas visuales” en las que incorpora el texto, en correlación con el dibujo, para suscitar paradojas, reflexiones aporéticas en torno a la masculinidad y la historia patria. Fernández hace todo esto través de textos que se remiten a la memoria, con el relato de la nostalgia que se enuncia desde el testimonio autorreferencial (al estilo de Kahlo) y con el uso de un lenguaje prosaico y coloquial.

La preponderancia del discurso de género se expresa en la utilización del “pastiche” en un juego de impostación de estereotipos patriarcales, representados en la figura de los “héroes de la Patria”, como imágenes yuxtapuestas a los personajes protagónicos de la política local. Son categorías simbólicas que se expresan en un régimen de dominio

“falocéntrico”, enfatizando en la imagen metafórica del cacique o “macho latino”. Se muestra también la abundancia tropical -ironía en la belleza exótica- asociada a la fertilidad de la mujer, la fauna y la flora endémicas que se distribuyen en un puzle de “mal gusto”. Las obras evocan imágenes de valor etnográfico de los naturalistas científicos en la colonia, los bestiarios del mundo de la barbarie en los relatos de los cronistas y las imágenes alegóricas de las fiestas populares. Su producción relevante se realiza entre 1998-2000, con la exposición denominada “Valientes hombres de mi Patria” (1997), en las que se presentan obras como: “Recuerdos de Ecuador” (2000), “El Reino apacible” (2000) y “Que la patria os premie” (2000).

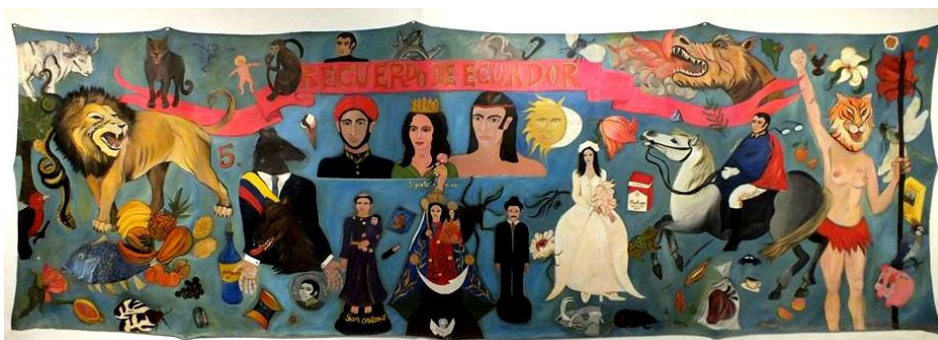


Fig. 21 "Recuerdos de Ecuador" / Ana Fernández (2000)

Junto a Paula Barragán (1963) y Manuela Rivadeneira (1966), pintoras de gran talento y poseedoras de un sentido estético que impone un elevado nivel de consumo comercial de sus producciones, conforman la nómina de mujeres artistas que lograron posicionarse en los circuitos oficiales en los noventa con el respaldo de las instituciones culturales y medios¹⁵.

Es un período en el que surge otra de las importantes artistas visuales: Jenny Jaramillo (1966), formada en la Facultad de Artes de la Universidad Central en Quito

¹⁵ La revista *Diners*, las galerías (ya extintas) como “La Galería” y “Art Forum” en Quito, todas administradas por importantes empresarias y promotoras del arte: Betty Wuappenstein, Katina Laznic, María Elena Machuca y María Teresa García. En Guayaquil está Madeleine Hollaender que dirige la galería que lleva su mismo nombre; en colaboración, con lo más representativo de la crítica del arte en el ámbito local: Trinidad Pérez, Mónica Vorbeck y María del Carmen Carrión entre otras personalidades que formaron parte de la gestión institucional a finales del siglo XX.

con estudios complementarios en Europa y Estados Unidos. Jaramillo es, sin duda, la artista de mayor reconocimiento dentro de la performance, modalidad que empieza a tomar fuerza en una etapa tardía (la década de los noventa). Es una disciplina que se enfoca en nuevos procesos de experimentación, aperturas y cambios sustanciales dentro de la noción de campo expandido. Para Jenny la pintura fue el medio que le brindó la oportunidad de explorar múltiples soportes y materiales alternativos en una primera etapa de búsqueda. La artista desarrolló un amplio espectro de métodos gestuales para encontrarse con el azar, la improvisación y las posibilidades lúdicas de manipulación de materiales; también experimentó estados sensibles del cuerpo en conexión inmediata con la materia y el espacio. De aquí parte su preocupación por diseñar ensamblajes, objetos e instalaciones, en las que hace uso de procedimientos expresionistas:

El discurso no me antecede, me interesa la relación experiencial y la plasticidad de los materiales, el espacio, el color (...), cocer, construir, abarrotar cosas; adopté en mi lenguaje metodologías expresionistas como el *dripping* (chorreado), las intervenciones directas con las manos, el sentido básico de comprender la alteración de los materiales, como la acción de arrastrar tablas de containers y envolver objetos con plástico. (Jaramillo, com. pers.)



Fig. 22 "El hombre sostén de la mujer"
/ Jenny Jaramillo (1993).

De esta etapa importante de producción surge su primera exposición celebrada en "La Galería" (1993), en la que expone una serie de pinturas concebidas en alto relieve y resueltas en conjuntos compositivos abigarrados de acotaciones corporales de coloración cursi y "picante" Jaramillo aborda mensajes de corte más radical y podría considerarse como una de las primeras

propuestas de género en el medio local. La mujer es irónicamente representada como “objeto del deseo masculino” en obras como: “Mamita rica, papita frita, maní con sal”, “El hombre corazón de calzoncillo” y “El hombre sostén de la mujer” todas realizadas en 1993.

En 1995 empiezan sus acciones performativas: “Piel, Pared, Galleta”, performance realizado en uno de los pabellones del antiguo “Hospital Militar” (Quito) y que consistió en una puesta en escena del cuerpo desnudo de la artista mimetizado en la pared. Para lograr el objetivo utiliza pintura blanca y galletas distribuidas en su cuerpo y el espacio que la circunda, todo en orden aleatorio (a manera de escritura). Las performances de Jenny Jaramillo son una respuesta frente a la necesidad de redescubrir la identidad de género, más allá de una posición ideológica alineada a una forma de activismo feminista o, dicho de otra manera, al margen de una real conciencia política.

Las performances en los siguientes años: “Verónica” (2002) y “Desasentar”, video-performance (2004), proponen una lectura desde una mirada crítica que parte del deseo de representarse a sí misma y, a la vez, de ser observada dentro de un territorio simbólico y ambivalente. Se produce un emplazamiento entre la caracterización irónica del estereotipo (el triunfo de la metonimia) y la condición de fragilidad (dolor, ansiedad, placer y fatiga física). El sentido febril de interactuar en un escenario envolvente de angustiosa duración, dirige un proceso de reevaluación constante y sin pretensiones, no limita el acto a una posición analítica ni a una mirada interpelante.



Fig. 23 “Verónica” / Jenny Jaramillo (2002)

Para Jenny Jaramillo la experiencia en Holanda (1998-2000), le recuerda las condiciones de una adaptación conflictiva, de un proceso que va afectando la necesidad de examinar críticamente su experiencia en la producción del arte: “Tuve más conciencia de mi cuerpo, de ser latina, extraña, de una condición sensible en la diferencia (...), la mujer exotizada, esto me llevó a producir una serie de acciones con el tema de la voluptuosidad, lo tropical”. (Jaramillo, com. pers.)

Judith Butler, desde las teorías de género, propone un debate en el que reevalúa la postura del feminismo, examinando la noción de materialidad del sexo y el cuerpo como discurso:

Creo que muchos han pensado que para que el feminismo pueda operar como práctica crítica, debe basarse en la especificidad sexual del cuerpo de la mujer. Aun cuando la categoría de sexo siempre se reinscriba como género, ese sexo debe aún suponerse como el punto irreductible de partida para las diversas construcciones culturales de las que habrá de hacerse cargo. (Butler 2002, 54)

Las delimitaciones conceptuales en el arte y las implicaciones derivadas de la socialización masculino-femenino en las relaciones de sexo y género, explican la opresión de las mujeres en un sistema de construcción sociocultural. Las problemáticas de género en las artes visuales son mayoritariamente propuestas que rechazan la noción de “cuerpo sexuado”, al comprender como se articulan las categorías de identidad, estereotipos y roles sociales de la mujer. El uso explícito del cuerpo en la performance, tiene propósitos críticos que cuestionan la subordinación de dicha sexualidad, la discriminación y prejuicios derivados de las relaciones asimétricas entre los sexos y la existencia de una matriz consolidada de conocimientos dentro de la lógica de los hábitos sociales, la educación y las instituciones.

La performance para Jenny Jaramillo surge como una práctica de continuidad que se define en el lenguaje del cuerpo. La pintura, en un principio, fue la oportunidad de acercamiento sensible a los procesos gestuales relacionados con su cuerpo y, desde las

prácticas artísticas, su preocupación por las problemáticas de género. Galardonada con el premio Mariano Aguilera con la obra pictórica titulada: “Seis de bastos que no juegan” (1995). En la siguiente etapa trabaja instalaciones de papel maché donde incorpora fragmentos de su cuerpo al vacío. Producto de esta experimentación es “El ojo del culo” (1997) y otras propuestas frontales que la conducen finalmente al performance como un encuentro con su cuerpo. Este último es materia prima e instrumento, un lenguaje de síntesis que busca ser más operativo y (como lo afirma la artista), “menos antagónico” respecto de las temáticas de género.

Es sin duda una de las artistas visuales de mayor reconocimiento institucional de los noventa y claro ejemplo de un proceso de ruptura del que fue parte en cohesión con otras mujeres artistas dentro de la esfera de la crítica, medios e instituciones.

En el campo pictórico la producción de Pilar Flores (1957) se desarrolla de manera independiente. Es un proceso de búsqueda dentro de los medios tradicionales y base para descubrir diversos recursos formales y procedimientos expandidos. Es una artista de larga trayectoria que ha tenido una participación activa en exposiciones dentro y fuera del país. Merecedora de premios importantes como el *Hillary Rebay del Museo Guggenheim de New York* (2001), su labor como artista visual no se ha reconocido suficientemente en el medio ecuatoriano.

Desde una clara posición que le otorga su lugar en la pintura y el dibujo, su propósito se inclina al ejercicio de estas disciplinas como formas de acercamiento al público a través de ciertas prácticas terapéuticas. Flores hace uso de metodologías de carácter pedagógico y creativo en espacios abiertos a la convivencia, en un proceso que ha ido madurando desde la práctica de varios años en el yoga. En la entrevista publicada por “Crítica del arte Cav,” expresa lo siguiente: “El camino del Yo, no es un camino de

crecimiento individual, siempre es un camino de crecimiento dentro de una comunidad para beneficio de la misma y de esa manera lo vivimos”.

La página “La Selecta”, Cooperativa cultural (2014), hace referencia a la obra titulada Palimpsesto (2007) y se recoge el testimonio de la artista en este sentido: “es una propuesta que se ha desarrollado a lo largo de catorce años, a través de experiencias individuales y colectivas en distintos formatos: dibujo, bordado, taller, palabra, instalación, acción artística y virtual. Experiencias que se llevaron a cabo en distintos tiempos y espacios de socialización, investigación e intercambio”.

Sus propuestas son cada vez más llevadas a integrarse al espacio circundante, luego de su experiencia con “Palimpsesto” en el 2007, surgirán en los años siguientes instalaciones más radicales como: “Cartografía interior” (2012), ambientación en la que incorpora al público como una parte integrante de la misma. La obra presenta dibujos habitables y no limitados sólo a su contemplación. La presencia del público es fundamental en el contexto de sus obras, en este sentido analiza el espacio expositivo y los criterios de montaje en función del espectador. En entrevista con Paula Betancourt dice: “nace como un deseo profundo de compartir (...), finalmente es un libro desplegado y que en la tercera sala este libro vuelve a concentrarse en un libro cerrado”.

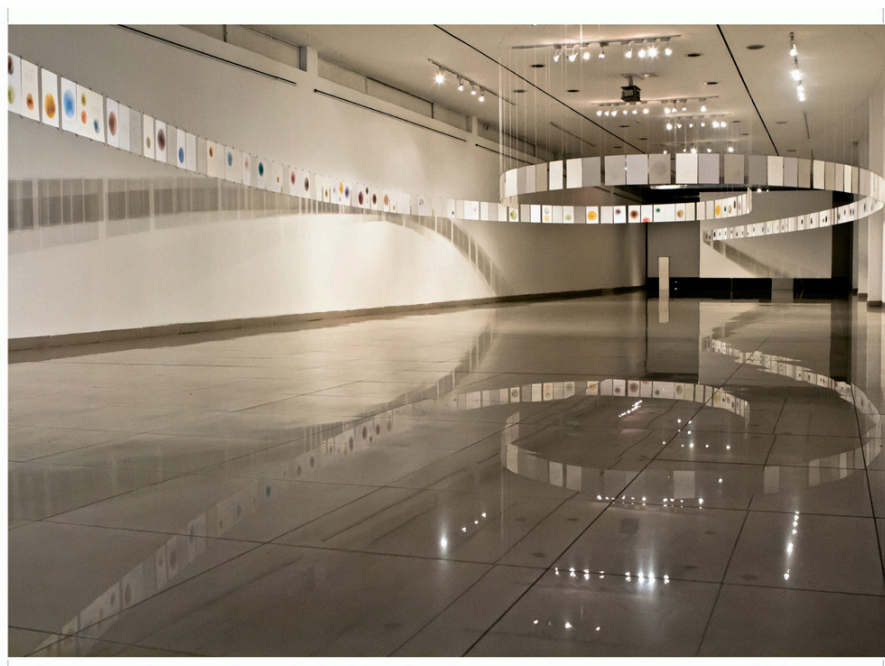


Fig. 24 “Cartografía interior” / Pilar Flores (2012)

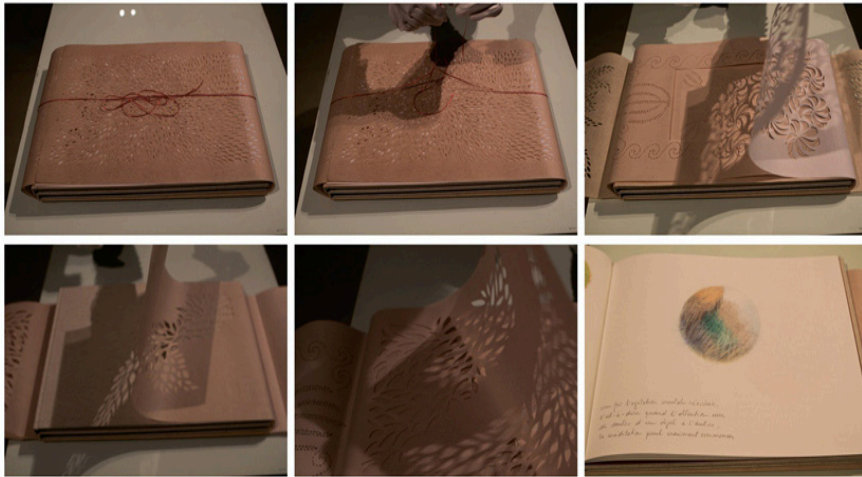


Fig. 25 “Cartografía interior” / Pilar Flores (2012)

De la obra artística, ligada a métodos pedagógicos y terapéuticos de Pilar Flores, se deduce que es una propuesta articulada dentro de dinámicas emergentes, orientada a procesos de ruptura y signos de resistencia frente a patrones convencionales. Se resiste a los esquemas socialmente impuestos en los espacios culturales (de lo que se entiende como ‘contemporáneo’), en un contexto en el que las fórmulas se venden y quedan inscritas en los espacios de reconocimiento de artistas visuales que cumplen con la demanda de los medios e instituciones en el ámbito local. Trasciende una época de enmascaramientos estilísticos y temáticos muy a tono con la posmodernidad. Para Boris Groys existen condiciones específicas para otorgarle vigencia a las obras artísticas en su contexto y tiempo: “En la actualidad, el término “arte contemporáneo”, no designa sólo el arte que es producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone así mismo (el acto de presentar el presente)”. (Groys 2009, 1)

Para Pilar Flores, existen paralelismos importantes en el público a quién va dirigido el arte: “Hay un público que entra en diálogo con la obra y otro público que es ajeno por que tiene otro tipo de realidades y búsquedas. Yo parto desde eso, es una obra como todas las obras: se comunican con un público y con otro tipo de público porque no creo que haya obras universales” (2014). En base a esto se concibe la importancia de la

esfera pública en el contexto cultural, como una entidad fija o mutable que se constituye en la creación de un sentido colectivo que aglutina individualidades. Las instituciones y los medios imponen una visión, un círculo de reconocimiento y un discurso “parcial” que termina configurando al artista y la opinión que el “público” tiene sobre él.

La producción de las artes visuales a partir de los años noventa en el Ecuador, se constituye como un proceso relevante de innovaciones, en gran medida, impulsada por propuestas emergentes de una nueva facción de mujeres artistas. Se construyen nuevos imaginarios, metodologías cualitativas, producciones diferenciadas de identidades diversas y estratos distintos, activistas de género, minorías étnicas y más. Todo se constituye en una propuesta que subvierte los límites discursivos de dominio masculino y, en gran medida, como una producción que se afirma, entera o parcialmente, al margen de las instituciones y medios oficiales.

2.3. El lugar de la pintura ecuatoriana entre poder y alteridad: enfoque histórico sobre los procesos de representación y visualización del sujeto colonial

Para tratar de dilucidar los factores que inciden en los procesos de representación de la pintura contemporánea ecuatoriana y las temáticas de empoderamiento de producción emergente, se hace necesario un análisis profundo en torno a las subjetividades y construcción de los imaginarios sociales. Urge comprender el lugar de los artistas como sujetos implicados en las relaciones de poder y dominación. También las posiciones de reivindicación y resistencia en donde acontecen intercambios simbólicos de producción cultural en el dominio de las colonialidades. Las manifestaciones de la pintura en el contexto colonial, dan cuenta de los estereotipos y las concepciones de raza e identidad que aluden directamente a la noción de diferencia u “otredad”. Dichas manifestaciones se expresan a través de signos culturales o patrones de conducta que influyen

profundamente en la memoria social, llevando a la radicalización de la diferencia y la lucha de clases.

Las formas de representación y de visualización del indígena, las clasificaciones de las castas sociales que, en principio sirvieron como documentos etnográficos de interés antropológico y como material de estudio en la época del dominio español, constituyen indicios importantes en el proceso de organización social y política en el sistema colonial. Efraín Morales Castro, experto investigador de la historia colonial en México, hace el siguiente análisis en torno a las representaciones de la pintura que ilustran, de manera profusa, la diversificación de castas, el fenotipo racial y las costumbres coloniales: “se cuidó de representar con todo verismo el aspecto físico de los individuos, si bien en algunos casos se enfatiza el color de la piel y los ojos, y la textura del cabello, que en algunos cuadros llega a exagerarse para marcar las diferencias raciales, acentuando así su carácter documental”.(Castro 1983, 3)

En el ámbito de la pintura contemporánea los procesos de visualización de estas diferencias son argumentos fundamentales en los modos de accionar y de valorar las temáticas. La producción artística surge en los espacios anónimos o alternos, marcada por fisuras sociales que se expresan a través de categorías como género, etnia y clase social. Se manejan relaciones con ciertos códigos culturales que preexisten en una misma matriz genealógica en la que el artista se contextualiza. En este sentido concierne directamente al “lugar de enunciación” y a la condición de identidad o estatus del artista, frente a la inclusión o exclusión social que se manifiesta como un signo heredado del “sujeto colonial”. El artista se ve enmarcado entre el pasado y el presente lo que le confiere una voluntad de expresar y producir su arte frente a un discurso no autorizado, como un ejercicio de resistencia y de acción política que se expresa en sus obras. Por tanto es necesario hacer una revisión histórica que da cuenta de los procesos

de representación, para comprender los factores que definen las características de estas diferencias, tanto en la configuración de los sujetos, lenguajes y enfoques temáticos de la pintura como en las relaciones existentes de centralidad y periferia en el contexto contemporáneo.

Las diferencias socio culturales entre marginalidad-supervivencia y una economía privada de acumulación de capital a lo largo de la modernidad, se explica analógicamente en el discurso eurocéntrico sobre la barbarie, para referirse al indio en América y situar, de manera convergente, la noción de “alteridad” en el contexto contemporáneo. A fin de comprender la alienación “metonímica”¹⁶ que supone la representación del “otro” como un problema de mentalidad y reconocimiento de esas diferencias, Santiago Castro Gómez sostiene que la construcción del imaginario civilizatorio en Latinoamérica, está atravesado por la experiencia colonial y analiza el “poder disciplinario” en las relaciones modernas y las instituciones según las teorías de Foucault. Desde esta perspectiva toma el ejemplo de la constitución venezolana en el siglo XIX, para referirse específicamente a la construcción de las razas y sujetos específicos que en esta época aspiraban a obtener la ciudadanía:

Aquellas personas cuyo perfil se ajusta al tipo de sujeto requerido por el proyecto de modernidad: varón, blanco, padre de familia, católico, propietario, letrado y heterosexual. Los individuos que no cumplen estos requisitos (mujeres, sirvientes, locos, analfabetos, negros, herejes, esclavos, indios, homosexuales, disidentes) quedarán por fuera de la “ciudad letrada”, reclusos en el ámbito de la ilegalidad, sometidos al castigo y la terapia, por parte de la misma ley que los excluye. (Castro Gómez 2003,149)

Si bien en la primera mitad del siglo XX el indigenismo era una corriente pictórica y literaria de identidad nacional en base a la construcción social de raza y de

¹⁶ “Metonimia de la presencia” o (*sinécdoque*), se expresa como una categoría valorativa que centra su atención en una parte para juzgar el todo o, de manera inversa; en este caso, el cuerpo como significante sufre una decodificación. Homi Bhaba quien acuña la frase, analiza los paradigmas de identidad en torno a la representación del “otro” y el estereotipo en este sentido: “La cuestión de la representación de la diferencia es consecuencia siempre, también un problema de autoridad”. (Bhabha, 1994, 116).

reivindicación, de manera sincrónica surgen movimientos artísticos de ruptura en los años sesenta, que lograron superar la noción sociológica del arte de inspiración marxista, la misma que sustenta una ideología dentro de las prácticas productivistas del arte político.

Los movimientos neofigurativos de trascendencia de la pintura en el ámbito local fueron: el “grupo Van” y “Los Mosqueteros”, que se alinean a posturas políticas radicales, bajo la figura de “anti salón” (1968) y “anti bienal” (1969), para cuestionar los atavismos tradicionales relacionados a los circuitos institucionales del arte. Susan Rocha, encargada de la gestión de curaduría de la muestra denominada “inhumano”, recoge las obras significativas de este particular período y propone una serie de lecturas en el catálogo de la muestra: “A diferencia del indigenismo, los artistas que trataron con la imagen de la condición humana durante la década de los años sesenta y setenta no pretendían “ser la voz de los sin voz”, sino, por el contrario, hablar desde su propia memoria, desde su experiencia y desde su mirada”. (Rocha 2012, 29)

Entendemos a esto como una noción distinta de “otredad”, referida a la subjetividad de la “condición humana”, a la vulnerabilidad del cuerpo, a lo “indeterminado” de las identidades que son expresadas en la deformación del mismo y como un signo de exclusión y desigualdad social.

A finales de los años noventa la pintura contemporánea ecuatoriana se enfrenta a la realidad de cambios fundamentales en el nuevo siglo. Es un proceso que se enfoca en el interés de nuevas problemáticas de investigación y en la construcción de espacios alternos, en donde se cohesionan las prácticas del arte y los discursos críticos del acontecer local-regional-global. Se empiezan a reconocer públicos diversos que hacen cada vez más operativo el proyecto de las artes visuales. Estos públicos provienen de la

intelectualidad, la crítica del arte, el campo académico en interrelación con los sectores de concentración social, los hábitos de bares y la efervescencia bohemia.

El proceso de recuperación de los espacios públicos, que acoge programaciones artísticas, culturales y movimientos emergentes, se convierte en un conglomerado heterogéneo conformado por pintores, activistas, performers, feministas, minorías diversas, video-artistas, músicos electrónicos, hip hoperos, punkeros, rockeros, individuos o habitantes de los espacios atemporales de las redes y/o circuitos globales y demás actores. Todos ellos conforman una estructura ocupacional que fija los nuevos conceptos de las artes visuales, identidades y problemáticas culturales en el nuevo siglo.

En mucho influyen los objetivos de las prácticas artísticas en torno a la creación-investigación y la preocupación de recoger o documentar los procesos activos, sociales e ideológicos. Los temas centran su interés en lecturas obligadas, reflexiones y deliberaciones, como las que conciernen a la individuación, la memoria y la revalorización de las identidades locales. El “giro etnográfico” está basado en el reconocimiento de los paradigmas históricos y es un campo fértil para explorar los conceptos artísticos y las humanidades que se interrelacionan en el ámbito experimental. Las prácticas disciplinares de dominio antropológico, se ocupan de un renovado interés del artista como investigador o etnógrafo respecto de las problemáticas vigentes, principalmente por el apareamiento de nuevos paradigmas que rompen los cercos espacios-temporales (surgimiento de bloques económicos, nuevas tecnologías y la migración de conceptos e imaginarios).

El trabajo de campo, como método de investigación, impone unas dinámicas de acercamiento a los lugares y sujetos locales. Parte de parámetros que están determinados por un régimen de visión y por unas condiciones que obligan a implementar métodos inductivos de observación en las comunidades. Es innegable su

valor como soporte de comunicación pero supone una forma de acercamiento en muchos casos conflictiva. La necesidad de documentar, recoger datos, testimonios y crónicas, muchas veces surge de un interés ajeno a los habitantes y comunidades que se sienten invadidos en su territorio e intimidad. Todo esto supone unas condiciones de inclusión-exclusión que da a entender esos lugares como ajenos y sujetos a la mirada interpelante¹⁷. En resumidas cuentas el poder del conocimiento científico, de la academia y el interés cultural, hacen mella en lo que ellos llaman un “territorio inexplorado”. Hal Foster, autor del texto *El artista como etnógrafo* (2001), propone una serie de aproximaciones en torno a la posición del artista como observador o “informante” en los procesos de visualización y representación:

...el modelo del etnógrafo, con el otro cultural, oprimido postcolonial, subalterno o subcultural (...), es el punto de apoyo arquimédico con el que se transformará o al menos *subvertirá* la cultura dominante. (...) el artista invocado *no* es percibido como social y/o culturalmente otro, no tiene sino un acceso limitado a esta alteridad transformadora, y de que si es percibido como otro, tiene un acceso automático a ésta. (Foster 2001, 117)

Observamos entonces una práctica de los experimentos formales del arte vinculados a la antropología, en un proceso de rediseño político dentro de poéticas de representación local. En la lógica de la investigación etnográfica, surgen manifestaciones en la pintura ecuatoriana a partir de ejes problemáticos que están implicados en la “ética de la mirada”. La mirada es peligrosa cuando trasciende al “yo” y se quiere fusionar con el “otro” produciendo, en el artista, una forma de identificación que necesariamente será fallida.

Cabe mencionar un ejemplo representativo que se propone como estudio de caso y con el propósito de analizar los criterios que han prevalecido en las convocatorias de los certámenes más importantes del arte en el ámbito local. Se trata de dos obras

¹⁷ La “Mirada interpelante”, es una expresión que tiene su significado en los estudios poscoloniales para referirse analógicamente al “sujeto como objeto de la mirada”. Se define en un marco teórico-conceptual, en el terreno de la ética y la alteridad.

presentadas por el artista Jorge Velarde en la novena Bienal Internacional en la ciudad de Cuenca en el 2007: “El afilador de cuchillos” y “el vendedor de carbón” (2007). Una publicación de diario “El Universo” hace referencia a las propuestas artísticas presentadas en dicho certamen. En entrevista, se explican los argumentos en los que se apoya el artista, para manifestar su convicción por las tradiciones y costumbres locales en este sentido: “A mi toda la vida me ha interesado pintar mi entorno, la gente que está a mi alrededor y que va conformando mi identidad, y eso se evidencia en estas obras”. Se añade en el mismo artículo lo siguiente: “...esta producción se acerca al arte costumbrista, pero no lo es y no desea denominarse artista, sino más bien ‘artesano’”.

Al asignar el lugar del “otro” se reconoce una exterioridad representada en la mimesis o empoderamiento de los espacios sociales y simbólicos que constituyen las subjetividades, la iconografía local, la tradición oral, los testimonios y objetos de identificación temática, entre otras preocupaciones específicas que conforman la obra artística.

En un amplio sentido, el compromiso de los artistas debe reorientarse a dinámicas emergentes de participación comunitaria y proyectos de carácter pedagógico, implementando metodologías de aprendizaje de oficios creativos, iniciativas de carácter terapéutico y de rehabilitación. Estas labores constituyen un giro en la producción cultural apoyada en las prácticas artísticas. Jesús Corella (2014), director del taller de pintura en el (ex) “Penal García Moreno” explica:

La importancia de incorporar prácticas artísticas en los programas de rehabilitación, mejora las condiciones de vida de los reclusos que penan condenas por diferentes delitos, les permite sobrellevar la experiencia del encierro y les motiva el aprendizaje de nuevos oficios, lo que incentiva los procesos de reinserción social (...); hay extranjeros por ejemplo, que sufren depresiones por el desarraigo, la distancia, en ese caso, la pintura les permite en la práctica recrear su propio paisaje, abstraerse del tiempo y propiciarse estabilidad. (Corella, com. pers.)

2.4. Pintura e irreverencia

La creación de nuevos imaginarios en la pintura, remite a un análisis de desmitificación de códigos de representación socialmente regulados. Lo hace a través de paradojas visuales que se adecúan a un contexto simbólico que subyace en un lugar de conflicto. El arte de Wilson Paccha se expresa como un lenguaje transgresor intrínsecamente asociado a un vocabulario simbólico de rasgos marginales. Dicho lenguaje le sirve para testimoniar el lugar del discurso bohemio, los desvaríos autorreferenciales, con los que redime los problemas relacionados a identidad, género, etnia, sexualidad y muerte. En su obra los tratamientos visuales son dominados por estéticas grotescas y de exageración a partir de morfologías muy alineadas con el *kitsch* y la cultura popular.

La mirada irreverente de Paccha, se aproxima a un público desprejuiciado o sorprendido por la “elocuencia” gráfica de sus imágenes que son mostradas con cinismo, en un juego perceptivo de atracción-repulsión para producir un efecto de ambigüedad turbadora. El culto al cuerpo y los genitales, son signos de una tendencia exhibicionista de cierto “goce” subversivo, que lo expresa frontalmente con propuestas pictóricas extrovertidas, brutales y sin prejuicios, como el caso de: “Mis rayban, mi pollito y yo en la playa” (2003); “Seis pingüinos y un pajero” (2000), en las que se autorrepresenta como “hiper- dotado”, en un gesto que trasluce un afán sexista y en otras, sin importar su orientación sexual, se proponen como historias cortas y sin censura.



Fig. 26 “Mis rayban, mi pollito y yo en la playa” / Wilson Paccha (2003)

En la obra de Paccha la controversia surge al analizar determinados signos que denotan discriminación sexual y/o de género. La propuesta involucra además lo étnico y la estratificación social dentro de una lógica de compresión e interrelación en un campo simbólico de visualidad. Paccha configura una idea de masculinidad directamente asociada con las relaciones de poder. El modelo estético de representación del cuerpo en su pintura, se asigna a identidades o pertenencias sociales de alteridad y asimilación, cosificando la idea del cuerpo tanto masculino como femenino.

La trayectoria performativa de cuerpo y género, establece una noción binaria de diferenciación entre los sexos, con el propósito de crear tensión a través de estereotipos. La pintura de Paccha surge de la relación artista-público, exige esta noción, la busca mediante el uso de posturas que se desprenden de su arte y fuera de él.

En la apreciación de Enrique Gil Calvo, existen clasificaciones masculinas para explicar las fronteras divisorias de clase, raza y género, en un contexto al que denomina “geografía política de la masculinidad”. Los “heterosexuales son legitimados frente a los homosexuales”, de esta forma la matriz patriarcal de poder se expresa en los antagonismos que surgen de dichas relaciones. Gil Calvo explica: “Esta construcción intermasculina de la identidad, que enfrenta a los diferentes géneros de varones en una abierta lucha por el poder, es lo fundamental”. (Calvo 2006, 59)

No obstante Wilson Paccha intenta derribar los límites del arte tradicional, o de manera desenfadada, encarar las posturas moralistas o catequistas del público, en un debate que suscita polarizaciones en la esfera expositiva del arte contemporáneo. El proceso de construcción cultural de género constituido en las masculinidades hegemónicas, se articula en un campo perceptivo social, histórico y cultural que ha prevalecido como una manifestación atávica en el tiempo, sustentada en la “matriz colonial de poder”. Dicha colonización se despliega como una especie de barrera

inconsciente que prevalece en la modernidad y refleja una conducta, explícita e implícita, de complicidad dentro de un régimen heterosexual y heteronormado.

Para Bourdieu existe un “principio de división fundamental” entre lo masculino activo y lo femenino pasivo, que se observa en los roles de sexualidad y poder. Al respecto dice: “...las posiciones como los papeles asumidos en las relaciones sexuales, activos o sobre todo pasivos, aparecen como indisociables entre las relaciones de las condiciones sociales que determinan tanto su posibilidad como su significación”. (Bourdieu 2000, 35)

La obra de Wilson Paccha propone límites y desplazamientos conflictivos, en la generación de identidades y en la construcción de la masculinidad, criticando de esa forma los valores preestablecidos de cultura y diversidad.



Fig. 27 “De la serie- Obra Technicolor” / Wilson Paccha (2010)

El humor en la propuesta de Paccha es un recurso endulzante para hacer digerible su léxico desmitificador, su doctrina callejera que proclama la libertad del artista, sus principios que ponen en evidencia lo que el observador no quiere aceptar de sí mismo a cielo abierto, provocando reacciones encontradas en el público. El “cinismo ilustrado” que se expresa a través de estas “infografías” irreverentes, producen efectos disímiles: Los que consideran que el significado o concepto de cultura es un sinónimo de “moral”

adulta, quienes apelan al humor como un componente fundamental y los que pretenden imponer la idea de que es necesario ser “culto” para entender y consumir arte.

En sus exhibiciones no es de extrañar la reacción de un público impasible que responde frente a la literalidad de sus obras, en las que se muestran mensajes de provocación. El autor enfatiza la explotación sexual, los anhelos “misóginos” expresados en un papel “subsidiario” que ocupan las mujeres en los espacios de dominio masculino y plasma una frontera entre la represión y el desenfreno libidinal. Ejemplo de ello fue la exposición presentada en la galería “Arte actual” de FLACSO sede-Quito. La propuesta denominada “Piel de navaja” (2007), exhibe una serie de obras que aluden a la sexualidad a partir de un montaje pictórico que pone en escena una secuencia de acciones de corte pornográfico (representaciones incómodas). La obra ocasionó una serie de incidentes por ser consideradas sexistas y ofensivas. La exhibición en su conjunto presenta la serie “Follar o morir” (2003), conformada en una serie de obras entre las que destacan: “Aprendiendo del maestro”, “Café con leche”, “Ina la de la teta grande” y “Si se puede”, todas fechadas en 2002.

En una publicación de “Río Revuelto” Andrés Villalba Bechdach, crítico y poeta, hace referencia a lo ocurrido en “Arte actual” (2007): “Es conveniente recordar que en dicha exposición se quiso boicotear puesto que un grupo de activistas de género, cubrieron con sábanas sus cuadros ya que no soportaron la extravagante, chillona, exudativa, aberrante, provocadora y enérgica vitalidad del trabajo de nuestro artista”. (Bechdach 2012)

En reporte de Diario “el Universo” de julio de 2004, se publica el siguiente artículo en el que se hace una semblanza de su trayectoria y una revisión cronológica de los premios conseguidos a partir de 1993:

La carrera plástica de este artista, que ha sido marcada por la controversia, se remonta a su niñez, cuando trabajaba con su padre, Luis, pintando los cachos de los panes que él

hacia (...) Meses antes del Salón de Julio del 2003, en enero de ese año, Paccha efectuó la exposición Follar o morir, en Cuenca. Que fue calificada como inmoral por algunos de los habitantes y medios de comunicación de esa ciudad. Además, generó demandas y una orden de clausura por parte de la Intendencia de la policía cuencana. (El Universo 2004)

Otra de las propuestas de interés por su intencionalidad transgresora, se encuentra en las obras del pintor Jorge Velarde. En ellas se plantean mensajes de cierta animosidad anti-religiosa, como en la obra titulada “La dolorosa” (2002) (copia fiel de la virgen), representada en el centro de un tablero de dardos, propiciando un juego hipotético de puntería con el corazón de la virgen. De esta forma el artista enfatiza, metafóricamente, el sentido de “mortificación” de la fe católica, en un proceso de resignificación de lo sagrado.



Fig. 28 “La dolorosa” / Jorge Velarde (2002)

De la misma línea temática una serie de autorretratos buscan desacralizar la iconografía religiosa. La obra-objeto “Limosnera” (1989), compuesta de una “urna” para recaudar diezmos y una imagen del mismo artista pintada como santo o “mendigo” y “San Jorge-dragón” (1989), (alusiva al mal aliento) en las que la imagen del santo cumple una función simbólica para referirse a acciones “pueriles”, intrascendentes o de la cotidianeidad, como lavarse los dientes o hurgarse la nariz.

Otro caso son las pinturas de Patricio Ponce. El artista se apropia de los iconos de la historia del arte para resignificarlos y destituir su estatus. Las producciones de los “grandes genios” del arte occidental se convierten en accesorios folclorizados y en

híbridos de la cultura popular que reflejan la alienación de lo “foráneo”. Obras convertidas en productos massmediáticos que transitan los límites de la identidad local para subvertir los hitos universales. La manufactura de camisetas en las que se reproducen, de manera fiel, las pinturas de la escuela flamenca, tal es el caso de los esposos *Arnolfini*, atribuido a Jan van Eyck (1434).

Dentro de las mismas coordenadas aparece *Mr. punk* (2005). Se trata de un afiche de la *Gioconda* que le sirve como base para el estudio de un personaje punk, en un procedimiento en el que va cubriendo sistemáticamente la imagen para dejar sugerida su mirada y gesto sonriente (emblema de la Mona Lisa de Leonardo). El pintor, utilizando esta técnica, sugiere la idea del “travestismo” o hibridación en un juego de identidades. En este caso el concepto de mimesis plantea equivalencias perceptivas o mensajes binarios. Se deduce una transposición de la imagen canónica de la historia del arte (Mona Lisa), en un acoplamiento con la imagen de culto banalizada (punk).



Fig. 29 “Mr. punk” / Patricio Ponce (2005)

En la experiencia perceptiva del rostro el artista pretende confrontar la noción de diferencia y mostrar, de manera sutil, el resultado de una síntesis que se centra en una forma de mestizaje o heterogeneidad a partir de la negación de algo que se quiere ocultar o “camuflar”. Es también una expresión de desencanto del pasado y el vínculo anacrónico con un futuro que es propio de la posmodernidad.

Una importante definición del concepto de mimesis es la de Homi Bhabha, teórico de los estudios poscoloniales:

El mimetismo es entonces; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se “apropia” del Otro cuando éste visualiza el poder (...), es también el signo de lo inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia, y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber “normalizado”, como sobre los poderes disciplinarios. (Bhabha 2002, 112)

El recurso de apropiación relacionado al de mimesis tiene su aplicación en la obra de Patricio Ponce, como una estrategia que reivindica el lugar del receptor de imágenes en la cultura occidental. Se resignifican de manera inversa, en el imaginario popular, para generar un dualismo o hibridación que cobra trascendencia en la realidad tercermundista.



Fig. 30. De la serie "la visita" / Patricio Ponce (1998)

En el ámbito expositivo el consumo simbólico de imágenes problemáticas tiene implicaciones complejas en la forma de sociabilidad, en los procesos de percepción y en la configuración de la fisonomía de un público que, lejos de ser homogéneo, pone en evidencia la poca tolerancia hacia otras figuraciones. El público se enmarca dentro de esquemas canónicos “políticamente correctos”, apegados a la tradición y a las convenciones culturales. Se puede dividir, con afán didáctico, en dos tipologías habituales al observador: El que no entra en el arrebatado perturbador frente a imágenes transgresoras y se sume en un estado de extrañeza y el otro vulnerable a la adicción, e incluso “morbo”, que le atribuyen un cierto poder al voyeur (mirón fetichista) en un contexto dominado por códigos de representación de carácter hedonista. La pintura, en estos casos, surge como un dispositivo de articulación de espacios críticos consensuados en el debate cultural (generalmente dentro de terrenos conflictivos para pensar en las poéticas de representación) y se manifiesta como experimento audaz que privilegia el campo de reflexión.

Capítulo 3

3.1. Hegemonía y colapso de las instituciones culturales de finales de los noventa e inicios del siglo XXI: Museos, Salones y Bienales.

La crisis institucional en la década de los noventa fue un proceso de transición en el ámbito coyuntural de agitación política y económica. Tensiones ocasionadas por la urgencia de cambios estructurales en los espacios administrativos de gestión cultural y un régimen dominado por la burocracia y las prerrogativas de las oligarquías sociales y políticas, imponían sus intereses (poseedores del capital político) frente al rol de los artistas y los actores culturales que exigían transformaciones. Este grupo de poder era capaz de esgrimir a su favor los cargos y las nomenclaturas de funcionarios conformados por tecnócratas, investigadores e intelectuales que han ascendido por preferencia o “meritocracia” a ocupar los puestos en los espacios de la oficialidad.

Los círculos de poder, en el ámbito público y privado, fueron representados por la crítica tradicional. El entorno iba agotando las capacidades tutelares frente a las demandas de los artistas que exigían cambios profundos. Los artistas cuestionaban las restricciones y el reducido margen de negociación para acceder a los espacios de exhibición, las condiciones inequitativas que se orientaban a favorecer unos pocos artistas y los procedimientos anómalos, respecto de los criterios de selección y premiación, que predominaban en las convocatorias de Salones Nacionales y Bienales de Arte. En opinión de Lupe Álvarez¹⁸, crítica contemporánea y catedrática, en entrevista del 9 de julio de 2014, manifiesta:

A Inicio de los noventa, hubo resistencia de todos los mecanismos tradicionales, todo el circuito estaba generado para tener una práctica basada en las Bellas Artes; el museo, las colecciones, los concursos, las escuelas con mucho manierismo estético con los

¹⁸ María Guadalupe Álvarez, importante crítica cubana y catedrática del arte contemporáneo radicada varios años en el Ecuador (Guayaquil). Llegó en los años noventa, etapa crucial de transformaciones en el ámbito social, político, económico y cultural. Actualmente es directora del Departamento de Investigaciones (ITAE), Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador.

referentes de los grandes maestros, los mecanismos condicionantes de la época todavía persistían a través de la manera de como operaban los museos, la Casa de la Cultura, las galerías, la academia, todas estas entidades estaban coordinadas, estaban constituidas como un circuito.

En lo que respecta a las convocatorias, el acceso a participar en los Salones Nacionales y Bienales de Arte, suponía una revisión de los criterios de selección de las propuestas artísticas, cuyas características formales y conceptuales, debían separarse de los juicios de la crítica tradicional. La gestión cultural y organización de los eventos imponía la ejecución de una serie de operaciones: La valoración crítica de las obras y artistas seleccionados, criterios de montaje, de premiación, elaboración de agendas, publicidad, organización de foros, debates y deliberaciones sobre los contenidos de las obras y las técnicas y soportes utilizados en las propuestas. Todas estas se constituían en argumentos influyentes para los parámetros de premiación, la trascendencia de los enfoques temáticos de las obras y los intercambios de interés cultural orientados al debate público. En conjunto son las variables que garantizan el éxito de los eventos, propician una opinión favorable en los medios masivos y elevan la imagen institucional en el ámbito local e internacional.

Es evidente el proceso de ruptura y la consecuente reorientación de las instituciones garantes de los concursos de Salones y Bienales a finales de los años noventa. No se puede soslayar la participación de Lupe Álvarez como propiciadora de cambios fundamentales en el panorama artístico nacional en colaboración con el CEAC¹⁹. En opinión de Álvarez (2014) empezaba un nuevo ciclo del arte ecuatoriano y una “re-ingeniería institucional”: “Había presión sobre los concursos, había presión sobre la

¹⁹ Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo, fundación que estuvo liderada por jóvenes artistas e intelectuales (todavía inexpertos), que pretendían aglutinar a la nueva generación de artistas visuales emergentes, con el propósito de suscitar un re-ordenamiento en el campo artístico y cultural, en unas condiciones justas, en las que se produciría el desmoronamiento de las estructuras institucionales ya desgastadas.

Bienal y, con las nuevas mentalidades, empezaron a ubicarse institucionalmente a aglutinarse los circuitos”. (Álvarez, com.pers.)

En el caso particular del Salón Mariano Aguilera, se hizo público el debate frente a la crisis institucional que provocó una serie de reacciones, especialmente de la comunidad de artistas e intelectuales que cuestionaba la forma en la que se distribuían los cargos administrativos y los criterios con los que se nombraba, a puerta cerrada, a los comités que integraban los jurados. Estos últimos eran los responsables de la deliberación de premios y menciones de las obras galardonadas y de los temas (limitantes naturales para la cantidad y calidad de las propuestas) que se imponía en las bases de las convocatorias. Habitualmente, la conformación de los miembros del jurado, resultaba por demás heterogénea: escritores, empresarios, docentes, historiadores, entre otros agentes responsables que deliberaban y emitían el fallo conforme a criterios dudosos. Todo esto reflejaba la inclinación a juzgar con cierta parcialidad y más aún si en la conformación de estas nóminas había poca o nula presencia de críticos calificados.

María Elena Machuca (2014), ex directora del Centro Cultural Metropolitano, espacio en el que se desarrollaron las bases y estatutos del Salón Mariano Aguilera, da testimonio de las circunstancias en las que se produjeron los cambios estructurales de las convocatorias:

Se crearon una serie de modificaciones en las Bases y estatutos del premio Mariano Aguilera, lo que permitió que se reabriera el salón en el año 2001 (...) en base a un estudio realizado por la señorita María Fernanda Cartagena, con una nueva propuesta en la que se estableció que el Premio Mariano Aguilera debía contar con una “Curaduría” y se extendió el concurso a pintura, escultura, instalaciones y demás manifestaciones artísticas.

Añade además que se originaron una serie de problemas de tipo administrativo, en lo concerniente a las políticas que debían regir el Salón; así también, la falta de consenso de sus organizadores. En este sentido manifiesta lo siguiente: “Los conflictos

nunca faltaron, aunque se siguieron los pasos de las bases, como el de convocar un concurso de Curaduría (...) Nunca hubo un completo acuerdo con los temas planteados por los curadores, en este caso Trinidad Pérez, Lenin Oña, Mauricio Bueno, entre otros”. (Machuca,com.pers.)

La crisis institucional que se venía arrastrando durante décadas, ocasionada por la deficiente capacidad de gestión y por un sistema burocrático acomodaticio, motivó en los años noventa a la reorientación de las políticas y agentes representados por los cuadros curatoriales. Estos últimos fueron los responsables de hacer una revisión sistemática y estructural de los estatutos y políticas que rigen el Salón Mariano Aguilera y, sobre todo, de la urgencia de reformas a través de programas actualizados, en sintonía con una época de importantes transformaciones en las artes visuales. La figura de “Salón” sería sustituida por “Premio” Mariano Aguilera, no obstante, la nueva estructura administrativa no ofrecía las garantías suficientes frente a las demandas de impulsar convocatorias abiertas e imparciales. En otras palabras continúa orientado al impulso de proyectos privativos o cerrados que favorecen a un grupo reducido de artistas, esgrimiendo procedimientos ambiguos, que se deben a criterios e intereses particulares.

En instancias de los años noventa, la revista *Diners* de Quito²⁰, se constituía como el engranaje de promoción del arte de mayor reconocimiento a nivel nacional. En su programa editorial, en una sección importante de la revista, se publica un artículo destinado a promocionar a los artistas de mayor representatividad en el ámbito local y latinoamericano. Se daba preferencia a pintores de amplia trayectoria (‘artistas Diners’), que hayan logrado posicionarse en el mercado artístico, como condición para su publicación regular.

²⁰ Empresa perteneciente al grupo Egas (de Fidel Egas), propietario del Banco del Pichincha, Diners Club y, hasta entonces, de “Teleamazonas” (2009), importante canal de televisión nacional.

En un acuerdo de negociación entre la comisión editorial y el artista, se procedía a la modalidad de “canje”; es decir a la donación de una o más obras del récord profesional del artista participante. Las obras en canje se destinaban a la pinacoteca de la institución a cambio del artículo que incluía la imagen de la portada. Lo extraordinario es que este rito se repetía cada mes y de forma periódica. Se estima que hasta el año 2001 “la colección Diners”²¹ llegó a poseer alrededor de 643 obras de arte de gran representatividad. Para María Elena Machuca (2014), coordinadora ejecutiva de la Galería, la revista Diners constituyó un canal importante de difusión y apoyo para los artistas de mayor reconocimiento:

Diners apoyó en la promoción cultural del país, por medio de su revista en la que se publicaba una vez al mes a un destacado artista nacional, eso les llevó a formar una nutrida colección de arte (...) además tenían un segmento televisivo en donde se promocionaba no sólo las exposiciones pictóricas (...) La Galería estableció relaciones de intercambio cultural con museos y galerías del país y sobre todo de Latinoamérica; por ejemplo la galería Diners de Bogotá donde se expuso a artistas ecuatorianos como Svistoonoff, Jácome y Aguirre. (Machuca, com. pers.)

En un proceso de regeneración de las instituciones en la primera década del dos mil, se logra transformar o demoler el modelo tradicional de museo, para convertirlo en un espacio de participación con la comunidad. Se desarrollan actividades para comprender y responder creativamente frente a la vivencia perceptiva de imágenes, documentos, mecanismos interactivos y objetos de significación. Aparece el Centro de Arte Contemporáneo CAC (2009), entidad de dependencia gubernamental, que propone una serie de procedimientos y políticas concebidas dentro del modelo de cultura contemporánea. Susan Rocha (2014), historiadora y curadora, recalca que la distribución de los espacios de exhibición que conforman el museo, se orienta a diversos objetivos. Cumple como galería, propone políticas de carácter pedagógico,

²¹ Véase la publicación Mundo Diners, Nuevos Cien Artistas 2001.

histórico, actividades muy relacionadas a la investigación etnográfica y la participación comunitaria:

Este espacio ha construido su propio modelo desde el 2011 hasta la fecha, en una propuesta de innovación o “giro epistémico” que se ha dado dentro de la museología, la historia del arte, la crítica, la pedagogía del arte y, como un aspecto primordial, en el contexto en el cual se aplican estas disciplinas. Lo que se persigue en este proceso es la activación de un público receptor a través de las obras, en una experiencia que se construye desde la pedagogía crítica, la museología educativa y la curaduría de enfoque. (Rocha, com. pers.)

Otro de los museos de representatividad en el contexto latinoamericano, es el Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro (2014), espacio importante de la cultura en Paraguay que expone obras del arte contemporáneo. La propuesta principal de este museo es cotejar el arte de raigambre indígena y popular conjuntamente con el denominado arte “erudito”. Resulta innovadora la gestión de Ticio Escobar, curador y compilador del acervo indígena. (Centro de Artes Visuales...2014)

Un aspecto relevante en el análisis que explora el acontecimiento histórico coyuntural de los museos, espacios emblemáticos que albergan objetos de valor conmemorativo, ha generado en el público una dicotomía entre lo tangible y lo intangible. Dicha dicotomía se deriva de la experiencia perceptiva que se aproxima metafóricamente a objetos de “culto funerario” y en una práctica social cuyo propósito ha sido la de preservar la tradición de la historia local, que se registra cronológicamente y constituye el capital simbólico de identidad nacional y patrimonio cultural.

Las esferas de la sociedad civil han evolucionado a cambios profundos debido a una creciente demanda que impone la generación de espacios culturales de interés pedagógico y de producción de conocimiento. Surgen un conjunto de actividades orientadas a fomentar espacios críticos de interacción con la comunidad. En este contexto el “giro epistémico” se define en una intersección con el pensamiento crítico

decolonial.²² Es un concepto que pone en cuestión la afirmación de universalidad de la razón como consecuencia de la imposición de una matriz colonial de poder en un sistema mundo capitalista. Toma en cuenta los paradigmas en la especificidad histórica y los modelos de representación en el contexto social y cultural.

En este caso el museo se libera de su valor histórico estableciendo una ruptura o regeneración de las estructuras pedagógicas que han superado los paradigmas modernos, no sólo en lo que respecta al conocimiento, sino en las acciones de la comunidad, en la recuperación de su memoria y en una nueva forma de interactuar con el proceso creativo.

3.2. La globalización como interfaz entre el arte local y global.

El siglo XXI indudablemente es el de la comunicación y la interconectividad. La *cibercultura* se puede interpretar como una comunidad “online” dentro de un sistema de reciprocidad por “cable”. Los anacronismos en el esquema espacio-temporal, la funcionalización de las artes visuales con el uso de las nuevas tecnologías, el campo transdisciplinario en un proceso de mundialización cultural y la producción de conocimiento en una época en la que existe una facilidad de acceso a la información a través de las redes globales, han transformado las líneas medulares del mundo artístico. Mark Dery, propone una visión distópica desde la metáfora del “ciborg” (hombre-máquina): “...los movimientos físicos de los operadores humanos, nos recuerdan nuestra cada vez mayor interdependencia con el mundo de las máquinas, una relación en la que la distinción entre controlador y controlado no siempre está clara”. (Dery 1998, 116)

²² La definición de “giro epistémico” decolonial, es referido por Anibal Quijano desde los estudios poscoloniales en un artículo pionero que explica la plataforma modernidad/colonialidad, para plantear lo siguiente: “Es la instrumentalización de la razón por el poder colonial, en primer lugar, lo que produjo paradigmas distorsionados de conocimiento y malogró las promesas liberadoras de modernidad. La alternativa, en consecuencia, es clara: La destrucción de la colonialidad del poder mundial”. (Quijano 1992, 437)

En el contexto de la posmodernidad se explica el concepto de “giro cultural”²³ como un proceso de escisión o ruptura en las sociedades tardío-modernas. Dichas sociedades, atravesadas por la economía global y en una relación binaria entre “capitalismo y producción cultural”, se configuran dentro de una conjunción entre lenguaje y mercado cultural (productos mediáticos). Las nuevas tecnologías son medios expandidos de aprendizaje y adaptación que se despliegan a través de los circuitos virtuales. El internet constituye el mayor sistema de distribución global de producción y circulación, en una economía de mercado impulsada por los medios masivos de comunicación, y dentro de un proceso que se denomina “capitalismo mediático”.

La cultura ha experimentado un giro hacia la multiplicidad perdiendo su significado profundo dentro de un sistema heterogéneo e indeterminado en tiempos de globalización. Frederic Jameson, utiliza el término posmodernidad para referirse a los cambios de la modernidad tardía, la superación de los esteticismos vanguardistas en las artes visuales y la desaparición de los límites entre baja y alta cultura. La define como un proceso en el que se extinguen los lenguajes privados de vida y estilos idiosincráticos. En el texto titulado *giro cultural* (1999), establece un análisis sobre la posmodernidad, para definirla en este sentido: “...la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, que a menudo se denomina eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial y de consumo, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo, o capitalismo multinacional”. (Jameson 1999, 17)

En un marco temporal en el que se constituye un nuevo sujeto bajo la premisa de que no existen culturas incontaminadas, surge una oferta simbólica y heterogénea

²³ El concepto de “giro cultural”, se refiere a las condiciones variables de la cultura en instancias de la globalización, en una economía de mercado que se impulsa a través de los medios de comunicación, al tiempo que las producciones estéticas propias de la posmodernidad van generando un consumo de expansión simbólica. Todo dentro de un sistema de “iconoadicción” mediática y en términos de hibridación cultural e identidades indeterminadas.

constituida en el contexto de la globalización. Las redes de circulación reconfiguran o “virtualizan” los cuerpos y lugares, en una interacción de factores que se entienden de manera paradigmática y en una noción simultánea o múltiple de la realidad. Así es como se explica el concepto de “Culturas Híbridas” (1990), a partir de tres matrices que interactúan de manera sincrónica: “la cultura popular-la cultura urbana-la cultura de masas”. Matrices que devienen en un mismo orden o equivalencia: “cultura tradicional, moderna y massmedática”. Néstor García Canclini, define las directrices de las culturas urbanas para establecer sus paralelismos y alteridades en este orden: “(subalterno/hegemónico, tradicional/moderno)”. (Canclini 2001, 259)

Uno de los factores predominantes que definen las fronteras geográficas y simbólicas en un proceso de adaptación cultural, es sin duda el fenómeno de la migración²⁴, afectando la configuración del imaginario artístico. Condición que se expresa en los cambios de conducta, hábitos y apariencia y en una serie de manifestaciones a partir de signos de sustitución, hibridación, ambivalencia y yuxtaposición. En este sentido se hace procedente analizar las potencialidades de la mimesis como estrategia de acatamiento normativo y de transgresión en el orden disciplinario. Estos dispositivos de intervención, que subvierten o contaminan los espacios de representación, se instrumentalizan a través de figuras retóricas como la parodia, el fetiche, la apropiación, el simulacro, la pantomima y la metáfora. Dichos dispositivos cobran trascendencia como recursos estratégicos de reivindicación que han prevalecido en los distintos períodos de la historia latinoamericana: la colonia, la modernidad y la posmodernidad.

Para Homi Bhabha, se imponen relaciones marcadas por la diferencia y el intercambio cultural, pues toman como punto de partida y orientan sus objetivos a discursos hegemónicos. El autor en su texto sobre mimetismo dice: “La ambivalencia

²⁴ Entendida como proceso permanente de construcción y reconstrucción de identidad, de inserción y alteridad.

del mimetismo (casi pero no exactamente) sugiere que la cultura fetichizada es potencial y estratégicamente una contraapelación insurgente (...)...el discurso colonial que rearticula una otredad interdictoria es precisamente la “otra escena” de ese deseo europeo decimonónico de una auténtica conciencia histórica”. (Bhabha 1994, 117)

La pintura ecuatoriana contemporánea experimenta cambios significativos en los años noventa y se nutre de procesos innovadores por el impacto de las regionalizaciones entre lo local y lo global. La propuesta artística de Diana Valarezo (1968), pintora que transita en diversos medios visuales, hace uso de recursos técnicos con los que busca una compleja relación de significados a partir de construcciones icónicas heterogéneas o hibridadas. Es un lenguaje impregnado de huellas profundas, dentro de un mundo complejo de producción, que va mutando en sus rutas de viaje. Su pintura es el lugar de mediación en el que mezcla procedimientos ancestrales y técnicas milenarias de impresión que vienen de su permanencia en China, Beijing (2003).



Fig. 31 “Yo demolida- yo reconstruida” / Diana Valarezo (2001)

Posee aproximaciones a las culturas andinas, en las que incorpora crónicas inspiradas en el discurso de emancipación de Guamán Poma de Ayala. Dichas crónicas son hibridadas por personajes zoomorfos que guardan semejanza con las pinturas del artista flamenco el Bosco (siglo XV). De esta manera se produce una convergencia de

íntima asociación y una simbiosis de signos y formas, que se van incorporando paulatinamente en sus propuestas artísticas.

Entre las obras importantes de Valarezo destacan: “Montaje exposición Yo demolida- Yo reconstruida” (2001), “La pasión según Mao” (1999) y “Testigo” (2002).

Otro artista es Roberto Jaramillo (1969). Su propuesta pictórica resulta particular debido a un estilo gráfico preocupado por planteamientos altamente comunicativos. La obra se afirma en un lenguaje que busca la banalidad como reflejo del auto-aprendizaje, de la preocupación por la forma, de la importancia de lo estético y de la posición que supera el contexto ideológico relacionado con la identidad local. En una época potenciada por los viajes transcontinentales a través de las redes globales, su pintura se alinea en el *Pop Art* definiendo una iconografía desvirtuada, atemporal y orientada a mensajes descriptivos que aluden a la sexualidad, la repulsión y el absurdo. Su interés en el *collage* le permite intervenir imágenes recicladas, incorporando etiquetas, estampas religiosas y carteles de féminas en actitud persuasiva. Utiliza todo tipo de material impreso, en una producción visual muy organizada, con la que pretende magnificar la cursilería y el mal gusto. Algunas de sus obras de relevancia son: “Atmosfear”, “Inrville” y “Zentidos”, producidas en el 2011.



Fig. 32 “Zentidos” / Roberto Jaramillo (2011)

Fernando Dávalos (1967), en una búsqueda similar, propone un lenguaje pictórico encuadrado en los cánones estéticos del hiperrealismo. Aborda la producción visual tomando la información referenciada del mercadeo, los rostros femeninos alterados en *photoshop*, los cosméticos y las marcas corporativas de alta tecnología. Es usual en su pintura observar perfumes, aviones y accesorios de consumo exclusivo. El exceso de inventario gráfica y satiriza esa industria propensa a crear nuevas necesidades dentro de un marco económico en el que las imágenes son “trampas visuales” de un sistema de consumo compulsivo. Obras relevantes como “Natalia” y “Statu Quo”, producidas en 2012, muestran la ironía que supone el cerco de la industrialización sobre la naturaleza, la identidad, la noción de tiempo-espacio y los valores idiosincráticos culturales contrariamente al peso aplastante del capitalismo global.



Fig. 33 “Natalia” / Fernando Dávalos (2012)

CONCLUSIONES

Una vez finalizada la investigación sobre “El proceso de ruptura de la pintura ecuatoriana entre 1999 y 2007” y, al realizar un riguroso estudio, se hizo posible el análisis sistemático y continuado de las formas emergentes de producción de las artes visuales, especialmente el que corresponde a la pintura contemporánea ecuatoriana. El eje central de la tesis permitió comprender los factores coyunturales, los enfoques temáticos, giros, diálogos teóricos y demás categorías que definen el por qué, cómo y cuándo se produce el proceso de ruptura.

En principio el análisis se ocupa de hacer una contextualización de finales de los noventa. Se describe la crisis económico-política, dominada por un clima de incertidumbre, que impulsó a los artistas visuales a tomar acciones y a hacer uso de estrategias creativas en consenso con la comunidad. En el proceso se hizo evidente la inconformidad manifestada en la demanda de políticas de reestructuración institucional y de nuevos agentes culturales.

En la investigación se intenta demostrar cómo se impone un nuevo régimen de visión opuesto a los cánones modernos consagrados en la tradición del arte. La concepción moderna había invadido los museos, galerías, fundaciones, centros culturales, universidades y otras entidades que veían agotadas sus capacidades tutelares, antecediendo el proceso de ruptura que constituye el epílogo de fin del siglo XX.

Para destacar la hipótesis central de la investigación, se hace pertinente realizar una revisión histórica que permita una aproximación más acertada en torno al proceso de ruptura en el cambio de siglo. El segmento espacio-temporal (en el que se produjo la ruptura) favoreció la producción de las artes visuales, el impulso de dinámicas emergentes, el activismo y la producción cultural. Los artistas profundizan los enfoques

de entorno social y cultural, en relación a las problemáticas que inciden en las nuevas regionalizaciones en el orden local, regional y global.

Federic Jameson, desde la teoría crítica, analiza el corte histórico dentro de la lógica de la posmodernidad: “Al entrar el mundo en la década de los noventa, este contexto se modificó abruptamente. Con el derrumbe del bloque soviético, se proclamó ampliamente el triunfo global del capitalismo, como el modelo necesario, en lo sucesivo, de toda la vida económica y política”. (Jameson 1998, 12-13)

Mediante la investigación de la pintura contemporánea en el ámbito local, se encontraron premisas en un diálogo interdisciplinar y en una relación de las ciencias afines con el arte. La importancia de los Estudios de la Cultura contribuye a ampliar el espectro de investigación en el marco teórico, como base de análisis e interpretación de la pintura contemporánea. El discurso poscolonial y los debates multiculturales que se inscriben en los procesos de representación, producción y recepción de las artes visuales. La Cultura Visual que indaga un campo de interacción integrado a la actualidad para acceder al conocimiento basado en la reproducción y difusión de imágenes-textos insertos en los circuitos de comunicación dentro de la cultura de masas. La Antropología Visual que, como disciplina, se complementa en la investigación a través del trabajo etnográfico.

Se hizo procedente limitar el campo de análisis haciendo un trazado de las nóminas artísticas, conformadas por pintores/as de representatividad, que surgieron en los años noventa, para explorar de manera individual sus propuestas. Se realizan las valoraciones crítico-estéticas, las mediaciones tecnológicas dentro de la noción de campo expandido y, particularmente, los giros temáticos que signan la pintura contemporánea. Se procede al análisis de la obra de los pintores en el ámbito local, destacando el artista Wilson Paccha, por lo controversial y sugerente de su obra.

La obra pictórica de Wilson Paccha (1972), se identifica con un lenguaje de pulsión existencial, dentro de posiciones dicotómicas de bordes identitarios y tránsitos contextuales de centro-periferia. El autor se expresa a través de vocabularios marginales propios de los barrios populares y de las zonas sociales relegadas. En sus propuestas el juego de los estereotipos hace explícita la condición de ser un “otro”, un diferente en una convergencia dialógica de alteridad y autorrepresentación. El desplazamiento de la identidad sexual y el posicionamiento del deseo, fijan la figura misógina del “macho” heterosexual exhibicionista en contraste con el travestido que se apropia de lo femenino.

Los contornos problemáticos, con los que se aborda la ética de la representación y visualización de los imaginarios simbólicos, explica la posición de subjetividad del artista y el efecto que produce en el observador. La forma en que se organiza la información visual y los distintos grados de confrontación que supone la experiencia perceptiva, pone en evidencia la capacidad persuasiva del mensaje.

Destacan además las propuestas pictóricas de Jorge Velarde (1960), con mensajes orientados a desacralizar la iconografía religiosa. También Patricio Ponce (1963), que recurre a métodos de apropiación, en los que incorpora imágenes de las pinturas de los “genios del arte universal” para resignificarlas y destituir su autoridad simbólica.

Entre los diversos objetivos de estudio que aportaron de forma significativa en la investigación, está la producción de mujeres artistas. Dicha producción se fundamenta en la expresión de un lenguaje que difícilmente puede desvincularse de su contexto y en un campo de acción crítico-metodológico que articula las artes visuales y las problemáticas de género. Enfoques como la erotización del cuerpo femenino, los paradigmas de sexo e identidad, la explotación y el deseo masculino son las temáticas que definen una nueva escena en el ámbito ecuatoriano de los noventa. Se entiende que la presencia de la mujer ha sido silenciosa en la historia en sus manifestaciones e

intentos de reivindicación frente a la hegemonía masculina. Así es como, una generación de artistas visuales mujeres y un grupo de críticas de arte reconocidas, juntaron sus esfuerzos para impulsar proyectos expositivos que tuvieran relación con la equidad de género y con perspectivas hacia un feminismo que irá tomando posiciones en los debates en el ámbito local.

Es de especial interés en la investigación (no deja de ser problemático), establecer una comparación respecto de los/las artistas visuales que pertenecen a las nóminas de reconocimiento y que han gozado de respaldo institucional. Dos casos a tomar en cuenta son los de Ana Fernández (1963) y Jenny Jaramillo (1966), quienes desarrollaron una serie de propuestas muy bien aceptadas.

En otro espectro aparecen artistas igualmente importantes que producen al margen de los circuitos de reconocimiento y dentro de dinámicas de autogestión. Esto consolida la tesis de que existen propuestas relevantes fuera del marco institucional y los medios que representan a la crítica tanto en el ámbito local como en el internacional. Ejemplo de ello son Consuelo Crespo (1961), escultora-ceramista, que transita dentro de retóricas conceptualistas y Pilar Flores (1957), pintora de gran trayectoria que ha desarrollado, de manera independiente, metodologías de carácter terapéutico, pedagógico y creativo.

Finalmente es importante hacer énfasis en la producción de las artes visuales que se despliegan dentro de la noción de campo expandido. Dicho sistema articula enfoques y recursos formales en los que interactúan la pintura, la escultura, la performance, el arte objetual y la instalación, en conjunto con las nuevas tecnologías como el video arte, el arte sonoro, el Net.art, el interactivo y otras mediaciones.

Desde esta perspectiva el análisis de la pintura contemporánea ecuatoriana permite abordar la discusión a partir de diversos puntos de vista. El primero sería la información

que pretende como lenguaje, tomando en cuenta la empatía o animadversión en un medio constituido por códigos sociales de aceptación. El otro se enfoca en la definición de “alta cultura” en el ámbito de las artes visuales y su contrapartida de imágenes cotidianas en un contexto de cultura de masas y culturas diversas. Este punto evidencia que la noción de identidad depende de los paradigmas en los cuales se inserta el arte en un contexto cultural. El último refiere a la metodología que usa para recoger el conocimiento válido en los procesos de representación y visualización (Relación sujeto-objeto y otredad). En este punto la pintura irrumpe en la percepción del espectador - sujeto vital que interactúa con el objeto plástico - para consumir su propósito en un acontecimiento visual y cultural que queda inscrito en la memoria individual y colectiva.

LISTA DE REFERENCIAS

Libros:

- Barragan, Juan. 2010. ISSUU *Jorge Velarde Catálogo*, Quito, Ecuador: El Apuntador editores, Diseño Azuca. Edición Genoveva Mora Toral JLB.
- Benjamin, Walter. 1987. *Discursos interrumpidos I*. Buenos aires: Edit. Taurus.
- Bourdieu, Pierre. 2000. “*La construcción social de los cuerpos*”. En *La dominación masculina*, Barcelona: Editorial ANAGRAMA.
- Bhabha, Homi. 2002. *El mimetismo y el Hombre*. En *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Ed. MANANTIAL.
- Butler, Judith. 2002. *Los cuerpos que importan*. Buenos Aires: Editorial Paidós, SAICF.
- Calabrese, Omar. 1989. “*el gusto y el método*”. En *La era neobarroca*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Castro Morales, Efraín. 1983. *Los cuadros de castas de la Nueva España: Jahrbuch für Geschichte von Staat, und Gesellschaft Lateinamerikas*, 20 (Kön, Böehlau Verlag.
- Deleuze G., y Guattari F. 1997. “*Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*”, Valencia: Pre-textos.
- Dery Marc. 1998. *Velocidad de Escape*. En *la Cibercultura en el final del siglo*. España: ediciones Siruela, Plaza de Manuel Becerra, 15, “El Pabellón”.
- Finkielkraut, Alain. 2006. “*El don de Lágrimas*”, en *Nosotros, los modernos*. Madrid: Edit. Encuentro.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas Híbridas. Poderes Obicuos*. Buenos Aires: Primera edición 1990, Edit. Grijalbo, Barcelona, 2da. Edición actualizada.
- Gil, Calvo, Enrique. 2006. “*Los Ejes viriles*”. En *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Edit. ANAGRAMA.
- Giunta, Andrea. 2014. “*¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*”/ *When Does Contemporary Art Begin*. Buenos Aires: 1ra. Edit. Fundación Arte BA.

- Jameson, Federic. 1999. *El Giro Cultural, Escritos seleccionados sobre el Posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: MANANTIAL.
- Gómez, Santiago Castro. 2003. *Ciencias Sociales, violencia epistémica y el “problema de la invención del otro”*. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO.
- -----2003. *el proyecto de la Gubernamentabilidad (Cap.1)*. En *Ciencias Sociales, violencia epistémica y el “problema de la invención del otro”*. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO.
- Gubern, Román. 2005. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Editorial ANAGRAMA, Colección Argumentos.
- Ise, María Laura. 2001. *Arte Latinoamericano en los ochenta y noventa, Una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos*. Bogotá: Nómadas.
- Kingman, Manuel. 2012. *Arte contemporáneo y cultura popular, el caso de Quito*, FLACSO, Sede Ecuador, Quito: imprenta V&M Gráficas.
- Quijano, Aníbal. 1992. *“Colonialidad y Modernidad/Racionalidad”*. En *Los conquistados 1492 y la población indígena de las Américas*. Bogotá: Edit. Tercer mundo.
- Rocha, Susan. 2011-2012. et al. (o Susan Rocha y otros) *Inhumano, el cuerpo en el arte ecuatoriano*. Ecuador, Centro de Arte Contemporáneo de Quito: Editores, Fundación Museos de la Ciudad.
- Distrito Metropolitano de Quito. 2010. *Catálogo de la muestra retrospectiva, “Mariano Retro”, 91 años del Salón Mariano Aguilera (1917-2008)*. Quito: Editado por el FONSAL.
- -----2013. *Teoría para actuar antes de tiempo, Exposición antológica de Pablo Cardoso*, Catálogo. Quito, Ecuador: Editores Homigen.
- Foster Hal, Krauss Rosalin, Bois Yves-Alain, Bulchloh Benjamin H.D. 2006. *Arte desde 1900, Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Ediciones AKAL S.A.
- -----2002. *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985, 1ra. Edición, actualizada.

- -----, 2001. *El retorno de lo real, La política cultural de la alteridad*. Madrid: Akal.
- FLACSO. 2007. Espacio Arte Actual, *Wilson Paccha, Piel de Navaja, Catálogo*. Quito, Cuenca: Edit. Cristóbal Zapata. Proceso Arte Contemporáneo.
- Revista Mundo Diners. 2001. *Nuevos Cien Artistas*, Quito, Ecuador: Dinediciones, Imprenta Mariscal.
- Rodolfo Kronfle, Chambers. 2009. *Historia(s) en al arte contemporáneo del Ecuador, 1998-2009*. Guayaquil: Ediciones Río Revuelto, Archivos de Rodolfo Kronfle y cortesía de los artistas.
- Centro Cultural Metropolitano. 2008. *Jorge Velarde, Autobiografías, Obra reunida 1983-2008*. Quito: Edición y textos, Cristóbal Zapata.

Fuentes de publicaciones en la web:

- Biografías y vida, Keith Haring. “s.f”. Consulta: 25 de agosto, http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/haring_keith.htm
- Bourdieu Pierre. 1989-1990. *Prerrequisitos críticos y principios de método*, en *El campo literario*, Criterios, La Habana, No. 25-28, 20-42. Consulta: 2 de mayo 2013, <http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf>
- Cartagena, María Fernanda. 2009. *Arte contemporáneo, contexto social, territorio, memoria*. Consulta: 17 de julio del 2014, http://www.soloconnaturaecuador.org/m_f_cartagena.html
- Centro de Artes Visuales, *Museo del barro.2014.Ticio Escobar*, Consulta: 11 de febrero, <http://www.museodelbarro.org/etiqueta/ticio-escobar>
- Centro Cultural Benjamín Carrión. “s.f?”. *Statu Quo, Pintura hiperrealista de Fernando Dávalos*. Consulta: 25 octubre de 2013 <http://www.ccbenjamincarrion.com/boletin.php?c=1574>
- Crítica del arte Cav, *Pilar Flores.2014. María Paula Betancourt Entrevista realizada a Pilar Flores*. Consulta: 30 de abril, <http://criticadelartecav.blogspot.com/2014/05/pilar-flores.html>
- El Universo, noticias. 2010. “*Fidel Egas dice que ya vendió Teleamazonas*”. Consulta: 12 de agosto de 2013, <http://www.eluniverso.com/2010/09/16/1/1355/resolucion-normara-venta-medios-manos-banqueros.html>
- El Universo. 2001. *Guayaquileños en la Bienal*. Consulta: 19 de julio de 2014, <http://www.eluniverso.com/2007/04/22/0001/262/EBA2EF79926E4C38A4E46166324190B3.html>

- El Universo *Wilson Paccha*. 2004. *ganador del Salón de Julio recibe Premio hoy*. Consulta: 11 de marzo de 2013, <http://www.eluniverso.com/2004/07/24/0001/1065/A285DD2D0A364B18AB138D6DB439C5A0.html>
- Echeverría, Bolívar. 2005. *Latina (Un debate hipotético entre Bolívar Echeverría y Aníbal Quijano)*. Consulta: 16 de abril de 2014, <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Un%20concepto%20de%20modernidad.pdf>
- Groys, Boris. 2009. *La Tipología del Arte Contemporáneo*, Textos, LIPAC-ROJAS-UBA. Consulta: 11 de febrero 2013, <http://lapizynube.blogspot.com>
- La Selecta, Cooperativa cultural. 2009. *Que soberbio el Pichincha Decora, por Ana Fernández*. Consulta: 2 de noviembre 2013, <http://www.laselecta.org/2009/09/que-soberbio-el-pichincha-decora-por-ana-fernandez/>
- -----, Cooperativa cultural. 2009. *Palimpsesto, Dibujos de Pilar Flores*. Consulta 22 de junio 2014, <http://www.laselecta.org/2009/04/palimpsesto-dibujos-de-pilar-flores/>
- Ministerio de Cultura de la República del Ecuador. 2011. *Políticas para una Revolución Cultural*, Presentación, Erika Sylva Charvet, Ministra de Cultura. Consulta: 2 de junio de 2014 en <http://www.unesco.lacult.org/docc/Revolucion-Cultural-2011-Folleto.pdf>
- Río Revuelto, *Wilson Paccha*. 2012. *Tronchas de Narnia*, Galería Ileana Viteri. Consulta: 15 de septiembre de 2013, <http://www.riorevuelto.net/2012/12/wilson-paccha-tronchas-de-narnia.html>
- Aula de Economía, UNED. 2006. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid España. Consulta: 29 de julio del 2012 <http://www.auladeeconomia.com/articulosot-14.htm>.
- UPmedios/Arte.ec, *Roberto Jaramillo*. “s.f.”. Quito Ecuador. Consulta: el 11 de septiembre del 2014, <http://arte.ec/artistas/9-artistas/15-roberto-jaramillo>
- Crítica del arte Cav, *Pilar Flores*. 2014. *María Paula Betancourt Entrevista realizada a Pilar Flores*. Consulta: 09 de agosto de 2014. en <http://criticadelartecav.blogspot.com/2014/05/pilar-flores.html>

ENTREVISTAS

Entrevista realizada a María Elena Machuca, Quito, 8 de abril de 2014.

Entrevista realizada a Patricio Ponce, Quito, 31 de marzo de 2014.

Entrevista realizada a Sara Bermeo, Guayaquil, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), 28 de octubre de 2013.

Entrevista realizada a Lupe Álvarez, Quito, cortesía de Consuelo Crespo, material digital proporcionado el 9 de julio de 2014.

Entrevista realizada a Susan Rocha, historiadora y curadora del Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Quito, 13 de abril de 2014.

Entrevista realizada a Jenny Jaramillo, Quito, 06 de agosto de 2014.

Entrevista realizada a Jesús Corella, Penal García Moreno, Quito, 2004.