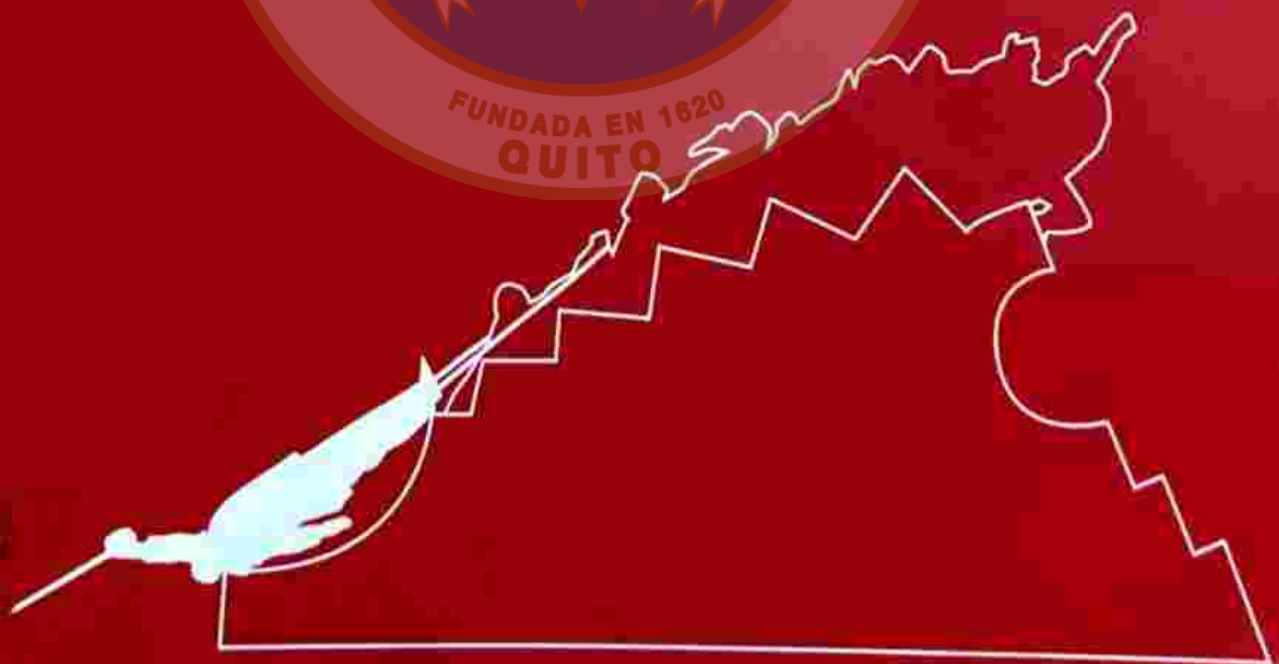


1998 - 2009

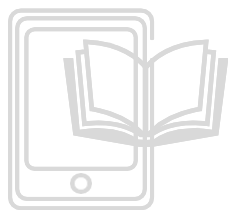
HISTORIA(S)_

en el arte contemporáneo del Ecuador

Rodolfo Kronfle Chambers



866



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Sistema integrado de bibliotecas	PISO	
		ESTANTE	
		BANDEJA	
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	



CORRECCIÓN DE TEXTOS

María del Pilar Estrada Lecaro

EDICIÓN

Cristóbal Zapata

María Inés Plaza

DISEÑO GRÁFICO

Fernanda Falconí Erazo

FOTOGRAFÍAS

Archivos de Rodolfo Kronfle Chambers y
cortesía de las artistas

©Rodalfo Kronfle Chambers,
2007-2009

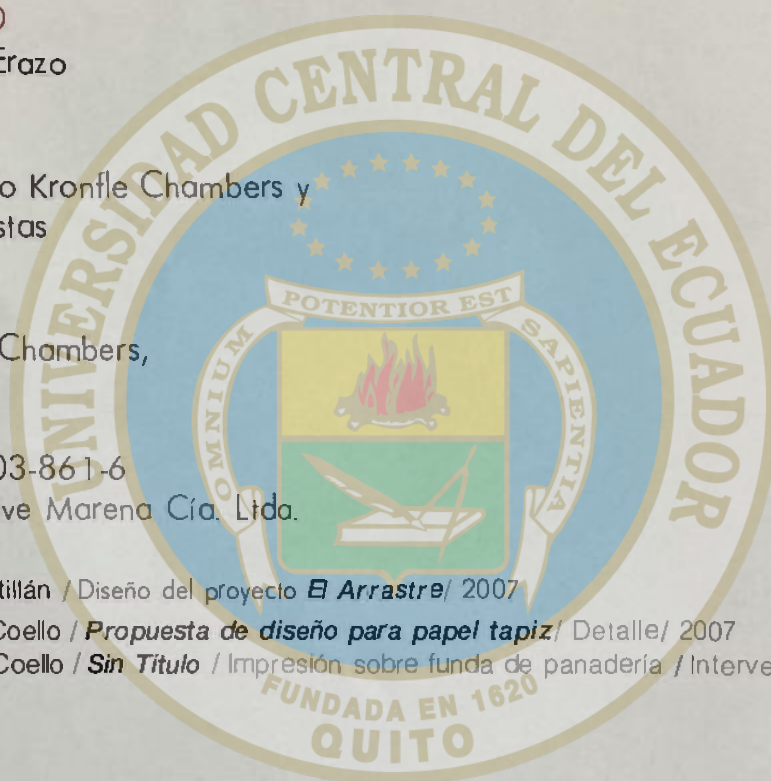
ISBN: 978-9942-03-861-6

Impresión: Mansalve Marena Cía. Ltda.

Portada: Óscar Santillán / Diseño del proyecto *El Arrastre*/ 2007

Guardas: Ricardo Coello / *Propuesta de diseño para papel tapiz*/ Detalle/ 2007

Ricardo Coello / *Sin Título* / Impresión sobre funda de panadería / Intervención/ 2008



EMBAJADA DE
ESPAÑA EN
ECUADOR

rio Revuelto
edicione s

709.866

K93

37 547

1998 - 2009

HISTORIA(S)_

en el arte contemporáneo del Ecuador

Rodolfo Kronfle Chambers





Índice

PRESENTACIÓN	7
PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	14
¿YA A NADIE LE IMPORTAN LOS HECHOS?	21
I Los monumentos	25
II Esos otros paisajes	45
III Los episodios	91
EL ROMPECABEZAS DE LA IDENTIDAD	121
I ¡Patria!... ¿tierra sagrada?	123
II Estéticas precarias (¿o reconvirtiendo la precariedad en estética?)	133
III Alteridad y fracturas sociales	165
IV Problemas de archivo (¿o problemas archivados?)	175
V ¿La técnica o el tamaño? (del pincel)	177
VI Manoseo... ideológico	185
CODA	195
ÍNDICE DE ARTISTAS	198

INVENTARIO

Compra.....	Donación.....	Canje.....
Proveedor.....		
Factura.....	Fecha.....	Precio.....
Nº Inf. Recep.....	Fecha Inf.....	
Nº Alta.....		
Biblioteca.....		

Presentación

Una de las principales líneas de trabajo de la Embajada de España en Ecuador es la política cultural. Por eso, no podíamos dejar pasar la ocasión de apoyar esta publicación, el primer libro que presenta una mirada estructurada hacia la historia del Arte Contemporáneo ecuatoriano.

La Sección Cultural de esta Embajada ha visto como en todos estos años de trabajo, los artistas que se reseñan en este documento, han consolidado su obra hasta convertirse en iconos en Ecuador y en representantes de la cultura ecuatoriana en el extranjero. En esta última década dicha escena cultural ha evolucionado convirtiéndose en un referente internacional por sus artistas, curadores y por las galerías de arte que comienzan a consolidarse en el país; símbolo de que la cultura contemporánea ecuatoriana ha madurado.

Es para mi un motivo de orgullo que la Embajada de España haya sido testigo de primera fila del crecimiento artístico que se ha producido y que hayamos colaborado con un buen número de artistas y colectivos que aparecen reflejados en estas páginas. Asimismo, me alegra haber podido contribuir, con la labor que desempeñamos, a que el arte contemporáneo ecuatoriano se difunda más allá de sus fronteras, dada la valía e interés que éste tiene, y a que la cultura llegue a los lugares más olvidados dentro del país.

Por último, deseo felicitar a Rodolfo Kronfle Chambers y a todos aquellos que han hecho posible "Historia(s)". Esperamos que sigan contando con la Embajada de España para apoyar el arte contemporáneo en Ecuador.

Federico Torres Muro
EMBAJADOR DE ESPAÑA EN ECUADOR

Cuando las imágenes hablan...

Una profusa trama de referentes cruzados: textos, imágenes, citas y anotaciones de fuentes diversas, potencian su capacidad significativa en el libro *Historia(s)_en el arte contemporáneo del Ecuador*, que nos entrega Rodolfo Kronfle Chambers. Con una edición cuidada hasta en los mínimos detalles, esta obra (primera entrega sistemática de la pródiga labor crítica de autor), propone una concepción anclada en complementar fuentes que reverencia, lo mismo al peso de dimensión visual de los fenómenos que aborda, que a la vocación conceptual aglutinada por buena parte de las prácticas artísticas que evoca.

Como el autor fundamenta en el nombre propio, no se trata de una *Historia* como línea maestra o narración apologética reveladora de un telos apreciable. Se trata de (r)elatos que ponen de relieve la agudeza y la capacidad asociativa de su voz crítica. Kronfle, como buen fustigador, no escatima sus afectos ni sus criterios. Sus puntos de mira están enrumados por un camino certero y decidido: alumbrar ese "gran contexto" que confiere sentido y valor a una serie de prácticas simbólicas aupadas desde el arte. Con esa precisión enfrenta el reto de construir todo un andamiaje que ponga en evidencia la razón que hay en sus mismas elucubraciones. El libro entre sus méritos atesora ese que pende del tanteo de las ideas; de descubrirnos los intrínquilos que rodean a un acto crítico ajeno a cualquier ejercicio antojadizo del criterio.

El autor se nos presenta en la figura de un husmeador inveterado; perseguidor de datos y argumentos cuyas fuentes oscilan desde la teoría cultural hasta el epistolario. Con ingredientes de diverso calibre nos propone "leer" el meollo de situaciones artísticas ratificadas por tópicos cruciales de la agenda pública; entidades a partir de las cuales se modela subjetividad social.

Su acuciosa labor sobrepasa la elección que todo crítico realiza para conjeturar sobre las ideologías del arte. Kronfle se comporta como una especie de arqueólogo que modula su tesis a partir, incluso, de lo no consumado. Cazar en ese prolijo mosaico de actos creativos emergidos en diferentes escenarios, bajo diferentes condiciones y apuntando a veces, para aquello que es prácticamente invisible, en un medio con poca capacidad para poner en la mira -y en valor-, sus procesos creativos, constituye una virtud indisputable de esta oferta. Desde este punto de vista el autor arriesga una lectura que logra ser convincente y demostrativa a pesar de saltarse por encima de una serie de condiciones de producción que han dado la tónica a muchas de estas propuestas.

La estructura que nos propone engarza con un tipo de subjetividad que con denuesto se abre paso en un segmento decisivo del medio artístico: aquella que descubre el carácter trascendental y retórico de las narrativas oficiales con relación a la historia, la patria y la identidad; la que interpela los signos e hitos a partir de los cuales se ha generado la idea de una localidad y de una nación.

El libro intenta bocetar ejes en la razón deconstruccionista apropiando los repertorios que muestran la caducidad de esas narraciones maestras cuya clausura ha pesado sobre las imágenes identificadoras de la ecuatorianidad: hitos históricos, monumentos, paisajes, serificados de lo propio, son objeto de escrutinio para poner a la vista los intereses que soportan su falsa naturalidad. Con destreza de conservador Kronfle va levantando capas de significación asentadas en la dimensión histórica de los hechos culturales, pero su enfoque tiene la posibilidad de dejar ver la inmediatez de vínculos entre acontecimientos de índole diversa que hacen que las imágenes se ubiquen en la trama temporal con excepcional pertinencia. Esta operatoria, además de amplificar la capacidad ilustrativa del libro, admite un valor adicional: la situación de emergencia del arte contemporáneo local como todo proceso cultural de transmutación de valores, ha estado atravesada por la polémica en torno a la propiedad o autenticidad de



los discursos artísticos renovadores. En la lucha por el poder simbólico, la avalancha de prácticas conceptuales que ha copado el medio artístico ha sido, muchas veces, tildada de impostura; de exaltación festinada de protocolos avalados por el arte internacional y de retahíla cansina de lo ya visto en la mainstream.

El desarrollo argumental de este libro y su apuesta por la confrontación visual echan por la borda cualquiera de estos prejuicios, ya que la exposición va articulando paulatinamente la prolija trama de acontecimientos y eventos artísticos dotándolos de abrumadora coherencia.

El repaso somero a las manifestaciones de la crítica que acompañan al arte contemporáneo local, acusa el peso excesivo de la descripción formal; del análisis concentrado en el espacio estético artístico. La mirada crítica no ha logrado en propiedad desprenderse de un criterio atenido a ciertos dominios expresivos, aun cuando reseñe aspectos del arte que se produce a contrapelo de cualquier sustancialismo. El medio propicia tal enfoque, dado que gran parte de los estímulos concedidos al arte en el país (todos los que ofrecen sumas respetables), al privilegiar ciertos formatos, adolecen de un excesivo acento formalista.

Una crítica de la crítica le haría el favor al arte local de examinar como esta última ha venido jugado un rol contraproducente al posicionar el valor a partir de evidencias formales y no de usos relevantes de los recursos expresivos enraizados en ciertas necesidades culturales. Kronfle lo señala claramente cuando enuncia sin ambages, la intención de comunicar sentidos del arte en otros niveles más allá del estético, palpando dimensiones sociales, políticas y culturales. En este postulado basa su tentativa de crear lo que llama una "plataforma compartida que provoque comparaciones y que problematice"; afán analítico sintonizado con las trazas de un arte que rebasa sus predios para imbricarse en un amplio espacio cultural. La lectura de este último tomando como referente un caudal de obras que han aparecido en lugares y

situaciones diversas potencia esa facultad de hilvanar que nos hace percibir el extraño fulgor de un corpus articulado y presente.

El libro logra poner en primer plano las maniobras de sentido y los efectos de significación que se producen en los tráficos simbólicos; en inserciones de imaginarios culturales dentro de contextos heterogéneos; en cruces de información y en aspectos performativos de las obras donde las circunstancias, o la interactividad alcanzan su densidad comunicativa. Historia(s)... nos sitúa en el camino en el cual los artistas desplazan su mirada hacia esos repertorios que dan cuenta del avatar cultural. Hojear este libro conlleva a repasar las imágenes hacia implicaciones pendientes de ser exploradas, a retener la sugerencia, a evitar el enclausramiento del signo, a suspenderlo en el momento en que apunta a una tesitura interpelante.

También en su desarrollo, esta empresa analítica tiene el dejo de una urgencia de palabra y plataforma de visibilidad para un medio artístico en el que el reconocimiento inprofundo de su energía creadora está aún pendiente. Historizar pasa aquí por el conocimiento sumario de muchas prácticas que debieron tener su espacio social y su articulación discursiva.

Kronfle expone con claridad detrás de este empeño, la vocación curatorial que le ha animado siempre. La articulación de las piezas y sus núcleos reflexivos anotan la inminencia del ejercicio curatorial que presente lecturas transversales donde, más que articular el consabido relato, se le otorgue a las prácticas artísticas un estatus sintomático.

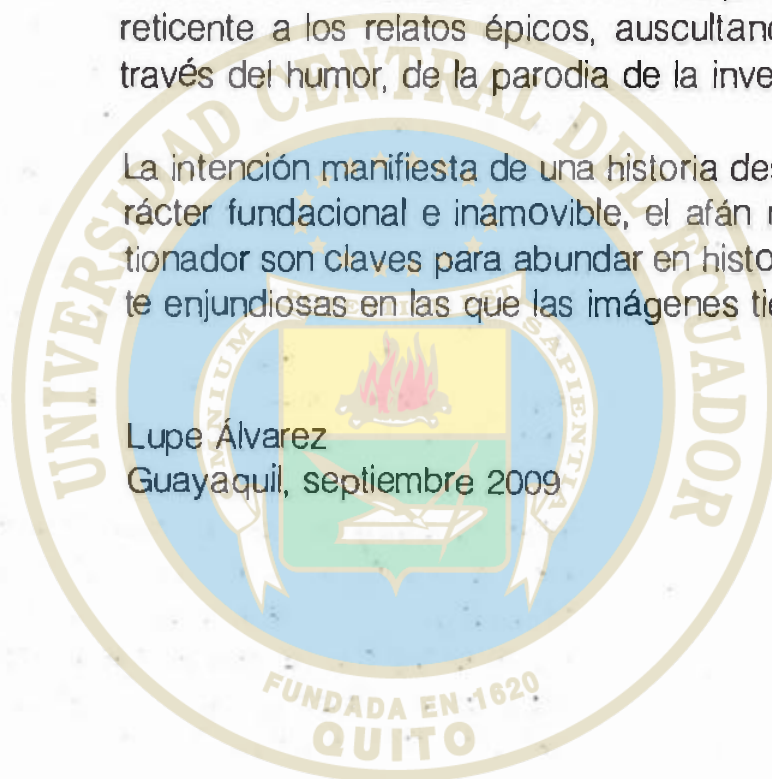
Este libro podría adquirir un sitial relevante entre las muestras del espíritu de independencia, de agenciamiento propio que se ha fraguado en la escena artística local evidenciándose en muchas de las estrategias y plataformas de trabajo que emergen pujantes en el país. En el caso particular de los libros de arte no está de más decir que entre muchos libros

concebidos como alabanza o vana presencia, vacíos y con trazas clientelares, esta oferta marca la diferencia imponiéndose entre las necesidades editoriales básicas.

Como colofón, en tiempos de abundante retórica patrioterica el libro deja ver un filón interesante, y es cómo el arte se coloca en confrontación con la interpretación amanerada, reticente a los relatos épicos, auscultando su teatralidad a través del humor, de la parodia de la inversión subversiva.

La intención manifiesta de una historia desbrozada de su carácter fundacional e inamovible, el afán revisionista y cuestionador son claves para abundar en historias suficientemente enjundiosas en las que las imágenes tienen la palabra.

Lupe Álvarez
Guayaquil, septiembre 2009



Introducción

La historia del arte contemporáneo del Ecuador se ha escrito, por desgracia, sólo en catálogos. A lo mucho podríamos hablar también de páginas salpicadas en Internet y de algunos ensayos publicados que excepcionalmente se plantean objetivos analíticos ambiciosos. Este conjunto de información dispersa y de difícil acceso, generada cuando se puede y al vaivén de las restricciones impuestas por nuestras eternas carencias, está obviamente desprovista de sistematización alguna. Su repaso como bibliografía tampoco permitiría al neófito elaborar, de forma clara, las abstracciones que sean capaces de otorgar algún sentido como cuerpo, como fenómeno cultural, a la producción de los años recientes en el país.

Quiénes operamos activamente en el campo de la curaduría, la gestión y la crítica hemos descuidado estas tareas más complejas a cambio de lidiar con el texto puntual sobre un artista determinado, o a lo mucho con los alcances limitados —a veces sugerentes pero siempre contenidos— de una muestra colectiva. Esto contribuye en parte a la incompreensión que se tiene hacia el arte contemporáneo en el Ecuador, o a su simple desconocimiento al no existir publicaciones orientadas a su difusión, recopilación y estudio.

Con esta preocupación en mente nace la idea de este libro, que tiene como base la información y reflexiones articuladas dentro de una serie de presentaciones que he realizado en varios países en los últimos dos años. En todas estas conferencias constaté el gran interés que generaban las obras una vez que se lograba hilvanarlas en un diálogo que las potencie entre sí, procurando que cada una ayude, en sus lecturas, a configurar el gran contexto del cual surgen, y a su vez comunicar en otros niveles más allá del estético, analizando sus dimensiones sociales, políticas y culturales. El reto consistía en poder iluminarlas en una plataforma com-

partida, que provoque comparaciones y que problematice en diversos planos los temas a los cuales aluden.

Debe quedar claro que este no es un libro exhaustivo del arte Contemporáneo ecuatoriano, todavía nadie intenta tan urgente empresa. No hurgo en sus orígenes ni intento crear una genealogía, episteme o clasificación del mismo. La publicación apenas aspira a conceptuar una manera de interpretar parcelas de lo que se ha hecho; en otras palabras ofrece una propuesta de lectura para Compilar un Capítulo de ese todo.

En síntesis el hilo conductor será un análisis de las múltiples formas de invocación histórica contenida en diversos trabajos de estos últimos años. Por elección debido a la extensión, por desconocimiento o por olvido, existirán omisiones inevitables. El enfoque se centrará únicamente en artistas que han trabajado visiblemente esta línea de producción, la cual ha sido no solo un eje dominante, sino —a mi criterio— el más relevante de este período en términos Culturales.

La importancia que le adscribo al mismo está dada tanto por la manera elocuente en que estas obras reflejan un momento particular de nuestra sociedad, de la vida de nuestro país y sus relaciones con el orden mundial en el cual se inscribe, cuanto por el potencial que tienen de ser depositarias de ese espíritu y esa memoria para transmitirla al futuro; es por ello que se revisten de "trascendencia".

Estos trabajos entablan un diálogo intenso con los factores que han perfilado el momento histórico en que han surgido, creando una estructura simbólica de esta experiencia sin precedentes en el arte del país; se trata de una década signada por la inestabilidad gubernamental y descomposición moral de todo el entramado del estado, por las crisis econó-

1 Esta relación se debe analizar además considerando la situación periférica del país respecto de los centros hegemónicos de producción y circulación artística, y tomando en cuenta también la problemática de la traducción cultural. Nelly Richard define la traducción cultural como "el juego de desinscripciones y reinscripciones de significados (artísticos y otros) que son trasladados de una cadena de signos a otra, de una matriz de cultura e identidad a otra, mediante procesos de conversión de lenguajes". Esta teórica encuentra en el paisaje latinoamericano "disconexiones violentas entre lo global y lo local [que] testimonian la potencialidad rebelde del *in situ* que no se resigna a la conversión uniforme de los signos a un solo sistema de traslación hegemónica del valor cultural." Nelly Richard, "Lo local y lo global: Híbridez y traducción interculturales", en *Integración y resistencia en la era global*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2009, p.30.

micas y políticas, por las fracturas sociales producto de la migración, por los efectos de la globalización, por nuevas dinámicas urbanas, por el protagonismo de las comunidades indígenas en la vida pública, por el ahondamiento y complejización de las tensiones regionalistas al interior del país, por nuestras realineadas filiaciones en la fluctuante geopolítica internacional, y por las conflictivas relaciones con los países vecinos.

No está demás mencionar que la selección obedece a un criterio estético que busca reseñar las derivas creativas más renovadoras en el campo artístico local, aquellas que haciendo uso de una pluralidad de lenguajes se perciben como las más resonantes e inquietantes del momento. Quisiera someramente señalar dos factores que en mi balance —paradójicamente— terminan siendo positivos respecto a ellas. Por un lado el hecho de que la producción de este período nunca haya conformado de lleno con el llamado "estilo internacional" de las artes visuales, lo cual le ha conferido un carácter muy especial en la manera enfática en que acusa las especificidades de su contexto; tal vez esto se deba a lo que percibo es un dilema casi existencial en los artistas ecuatorianos, centrado en una incómoda lidia, en lo que a influencias estético-conceptuales y herencias formales se refiere, con una dicotomía propio-ajeno¹. Por otro lado el que este cuerpo de obra nunca haya sido domesticado en términos de mercado, habiendo mantenido su integridad y honestidad intelectual por fuera de las demandas del "paradigma decorativo" que con su irracional legitimación mediática y terco padrinazgo institucional continúa anquilosando el panorama cultural del país. Estos dos factores pueden considerarse por supuesto armas de doble filo, el primero —aquella insistencia en mantener elementos de diferencia— habiendo lastrado las posibilidades de conocimiento, intercambio e interés sobre nuestra escena más allá de la frontera.

² Me refiero por supuesto al período que se conoce con el problemático membrete de "posmodernidad". No cabe elaborar aquí sobre las dificultades que se han señalado presenta esta definición, pero sí es útil sintonizarnos con una visión apropiada a nuestro contexto sobre la misma: "... concebimos la posmodernidad no como una etapa o tendencia que reemplazaría al mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equivocados que este armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse. La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de sensibilidad colectiva." Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.44.

el segundo –la esporádica posibilidad de venta- habiendo estrangulado aún más la escuálida economía de la mayoría de los creadores y por ende afectando el alcance, ambición y volumen de su producción.

No sólo el universo de obras está delimitado, sino también el período de análisis. Recojo únicamente trabajos aparecidos en la última década, no por emular la costumbre que se tiene en los estudios de arte de sacar recuentos decenales, sino porque es en este período donde se han pronunciado ya de manera generalizada en el arte local discontinuidades tan evidentes que no cabe ni siquiera verlas como "rupturas", sino más bien situarlas como un gran desplazamiento de toda la concepción de abordaje artístico en el medio.²

Espero sin embargo que, más allá de las restricciones impuestas, esta publicación sea un aporte efectivo que logre transmitir una visión más integral, coherente y esclarecedora sobre una producción que, tal como sucede en el arte actual, obedece a impulsos radicalmente heterogéneos. Aspiro también a que mi ángulo de aproximación hacia estos trabajos propicie otras miradas, de las múltiples que se podrían elaborar, para acercarnos a ellos. Este es el arte que he vivido y respirado en la reciente década, cuyos procesos he conocido a fondo y cuyos trajines he compartido con muchos de sus protagonistas; a ellos mi gratitud por haberme permitido ver de cerca.

Rodolfo Kronfle Chambers
Guayaquil, invierno del 2009





Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento.

JORGE LUIS BORGES



¿Ya a nadie le importan los hechos?

Usos y abusos de la Historia en el arte contemporáneo del Ecuador.



El devenir de las prácticas artísticas actuales suele causar confusión y hasta desasosiego para quienes intentan extraer un sentido compartido que pueda dar cuenta de la producción de un lugar determinado. La increíble variedad de lo que vemos hace que la tarea se complique si lo que queremos es instrumentar enfoques que permitan lecturas transversales, aplicables a un conglomerado de trabajos que a pesar de su heterogeneidad comparten una cota temporal determinada.

Este libro pretende hacer aquello sobre una parcela del mapa artístico actual del Ecuador, echando luz sobre una línea de producción bastante pronunciada en los últimos años, un filón interesado en remover contenidos históricos sedimentados para repensarlos, reinterpretarlos y volverlos materia de conocimiento que a su vez permita miradas más reflexivas hacia realidades del momento.

Las obras analizadas hacen uso de referentes históricos cuya alusión, cita o mecanismo de apropiación engrosa la dimensión política de las mismas, al pronunciarse y contrastarse con el presente. En muchos casos la articulación interna de sus condicionantes formales está dispuesta en función de preocupaciones extrínsecas abiertas a temas sociales que se irán desbrozando en el camino.

Con estas consideraciones en mente quisiera asimilar este recorrido a una curaduría de tres núcleos de fronteras lábiles, potencialmente expansibles por supuesto, que tendrán como sustrato compartido –y facilitador de diálogos– entre las obras la intensidad interpelante de la invocación histórica. Estos tres ejes giran en torno a los *monumentos*, al *paisaje* y a los *episodios*, reservando un capítulo final para situar el evidente interés que existe en los artistas ecuatorianos por abordar el complejo fenómeno de la identidad que los atraviesa.

Páginas 18 y 19: Saidel Brito / *Que la multitud conviva* / Acrílico sobre muro / Detalle / 2006

Página anterior: Óscar Saritillán / *Piedra, papel o tijera* / Proyecto para instalación / 2002



...el contemporáneo es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, es capaz de transformarlo y de ponerlo en relación con los demás tiempos, de leer de forma inédita la historia, de "citarla" según una necesidad que no proviene de ninguna manera de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede responder. Es como si esa invisible luz que es la oscuridad del presente proyectara su sombra sobre el pasado y éste, tocado por este haz de sombra, adquiriera la capacidad de responder a las tinieblas del presente.

GIORGIO AGAMBEM





3 Ibid., p.275.

Los emplazamientos de estatuaría conmemorativa en el espacio público constituyen quizás los imaginarios compartidos más conspicuos que tiene un país. En sus cambiantes entornos estos referentes habitan un espacio afectado por diversas influencias a través del tiempo, no solo el fluctuante paisaje urbano que los ha acogido los dota de nuevos contrastes (irónicos, nostálgicos, contradictorios), sino también las distintas condiciones históricas ante las cuales se presentan hoy hacen que se revistan de una nueva vida. Resulta lógico entonces que los monumentos aparezcan como protagonistas de algunas obras ya sea por el espíritu desacralizante de los artistas hacia las narrativas que estos encierran, o en virtud del poder que estiman adquieren sus evocaciones en determinadas circunstancias.

Néstor García Canclini señalaba que "los monumentos se actualizan por medio de las 'irreverencias' de los ciudadanos", para luego preguntarse si "¿No es una evidencia de la distancia entre un Estado y un pueblo, o entre la historia y el presente, la necesidad de reescribir políticamente los monumentos?"³. En esta línea las obras que revisaremos han propendido a resignificarlos, a invocar sus trasfondos para dotarlos de un poder de careo entre la memoria y el cambio.

La Revolución Liberal de fines del siglo XIX protagonizada por el General Eloy Alfaro (1842-1912) constituye una narrativa maestra que es invocada en algunas obras. Alfaro luchó por la integración del país y como precursor de la Revolución Liberal instrumentó reformas radicales como el derecho a la educación, la modernización del estado, el avance en los derechos de los grupos marginados, etc., que hoy se lamentan como perdidos en el tiempo.

Se inicia desmontaje de monumento



El viernes pasado se iniciaron los trabajos para trasladar el monumento a Eloy Alfaro al sector de la Iglesia de Guayaquil.

F1

Los trabajos para desmontar el monumento a Eloy Alfaro, ubicado en la Av. Kennedy y trasladarlo al sector de la Iglesia de Guayaquil, se iniciaron el viernes pasado, pero no hay una fecha definida para que concluyan los trabajos.

El pasado 5 de mayo, cuando se inauguró el puente Carlos Pérez Perasso, el presidente Alfredo Palacio oficializó su propuesta de trasladar el monumento a Eloy Alfaro, espacio que albergará cuatro puentes que unirán a Guayaquil con Durán, Manta, Rocaforte y Alajó.

Para completar el traslado el gobierno, a más de trasladar el monumento deberá con-

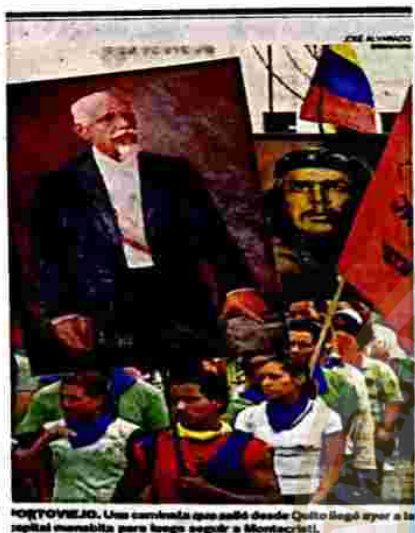
struir un cuarto puente, obra que deberá iniciar antes de culminar su mandato.

Durante la inauguración del puente Carlos Pérez Perasso pidió el apoyo del alcalde Jaime Nebot, quien reveló que el Cabildo se encargará del proceso y costo de traslado del monumento.

Obreros que lo apalancon con cables, para el proceso de desmontaje, afirmaron que el trabajo es delicado y por ello no están autorizados para establecer una fecha de traslado.

Cada año se recuerda al pie del monumento la revolución liberal del 5 de junio de 1895 al mando del Gral. Eloy Alfaro.

F2



F3

El trabajo de Óscar Santillán tal vez sea uno de los que más acusen una espesa carga de elementos adscritos a los metarrelatos locales. Su video titulado *Los jornaleros* (2006) apareció en sincronía a la polémica desatada por el cambio de lugar del icónico monumento a Alfaro en Guayaquil, y al momento en que resurgían, en la forma de movimientos políticos legales, los antiguos ideales izquierdistas de grupos subversivos como Alfaro Vive Carajo, cuya convulsa impronta fue sentida en la década de los ochenta del siglo pasado.

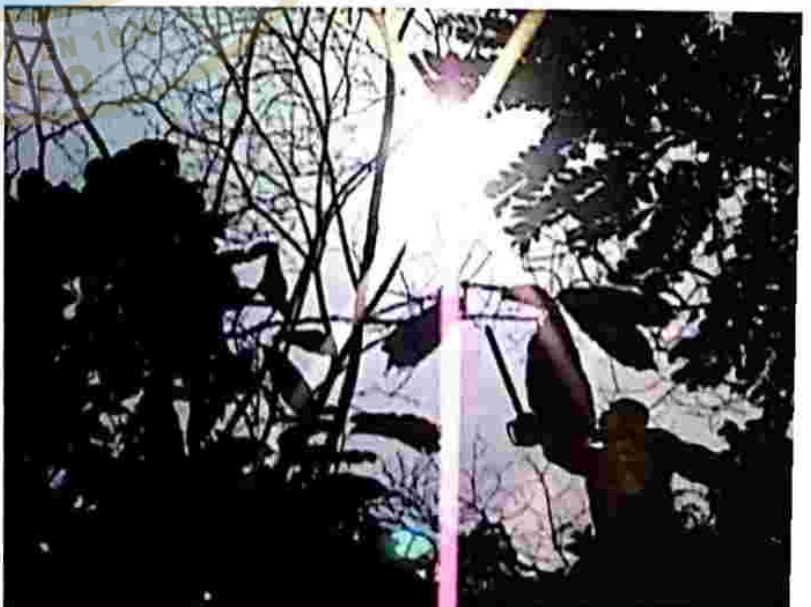
Santillán amalgama tres referencias (epocales, artísticas y musicales) que son re-contextualizadas en circunstancias que desbordan sus sentidos iniciales y que logran activar nuevas y pertinentes significancias en las mismas, volviéndose instrumentales en una suerte de aventura de descubrimiento. La obra sitúa al espectador en medio del entorno rural de un sembrío de cacao, producto clave en los anales económicos del país y cuya exportación a fines del siglo XIX –apalancada aún entonces en estructuras de carácter feudal– jerarquizó a una floreciente clase social cuya notoriedad y dispendioso estilo de vida –compartido entre las haciendas y París– les ganó el mote, aún empleado en el habla popular, de los “gran cacao”. Las desorientadoras tomas nos devuelven repentinamente el atisbo de lo que en principio presumimos como unas ruinas, de aquellas que los aventureros han reclamado de la selva luego del declive de una civilización. Pronto deducimos que se trata, luego de una mejor inspección, del emblemático monumento a Alfaro del escultor comunista Alfredo Palacio (1912-1998).

F1 Diario El Universo/ 18 de julio de 2006

F2 Cantón Eloy Alfaro, también conocido como Durán / Mural de Alianza País

F3 Diario El Universo / 27 de noviembre de 2007

F4 Óscar Santillán / *Los Jornaleros*/ Stills de video/ 2006





F5



F6

4 Esta connivencia Iglesia-Estado adquiere en ocasiones matices risibles, en un ejemplo para nada inscrito en el sistema arte, pero interesante desde el punto de las prácticas simbólicas que también se crean desde la ilegalidad empleando referencias históricas, quisiera recordar el robo de la Acta de Independencia de Guayaquil, sustraída del Museo Municipal de la ciudad en el 2002. Los responsables del robo produjeron un corto filme para promover sus demandas, que empleaba la estética común de los videos de secuestro de Al Qaeda: en él se mostraba a unos encapuchados que resguardaban la Acta que reposaba sobre una bandera de la ciudad; el móvil del asunto tenía que ver con promover afanes independentistas en la región. Lo más curioso del caso, sin embargo, fue que un sacerdote devolvió el libro de marras, justificando su silencio como "secreto de confesión" y por ende protegiendo a los autores; ante esta justificación ni la fiscalía ni las autoridades prosiguieron la investigación del delito.

La aparición de este trabajo se enmarca dentro de coordenadas históricas que no solo nos enrostran el fallido destino de los ideales que encarnó este ex-presidente del Ecuador, catalogado como el gran transformador de la nación, sino que también podrían aludir a la subsistencia de relaciones de poder que su mandato procuró desactivar, como por ejemplo la relación entre Iglesia y Estado, cuestión que en la práctica sigue siendo un asunto dudoso, por lo que interpreto como un gesto irónico la tonada de música sacra que sirve de banda sonora a estas escenas⁴.

El trabajo de Santillán encierra una tensión entre la elocuencia y el silencio que enfatiza el desmoronamiento de grandes relatos locales en los órdenes religioso, político, social y económico; el propio artista señala cómo su producción de este período "parte de la confrontación con la historia, intentando desmenuzar e increpar aquello que difusamente conocemos como Historia Nacional (un relato hecho desde un poder instituido y que pretende -mañosamente- definir qué es el Ecuador, o cualquier nación del tercer mundo en base a esencialismos y relatos épicos desconectados de la comunidad)"⁵.

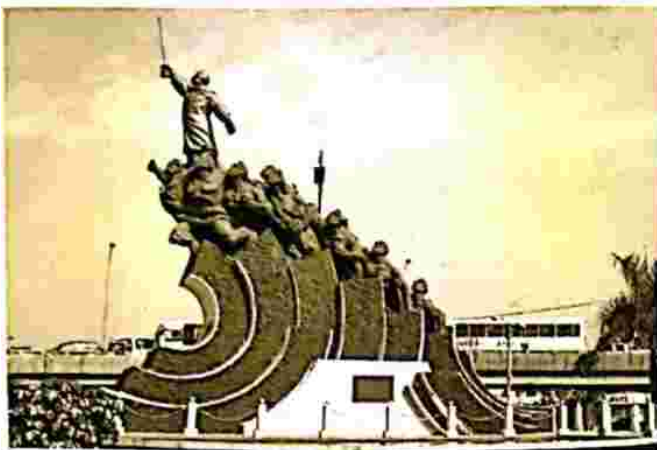
5 Óscar Santillán. Correspondencia enviada al autor, 8/05/2007.



F7



F8



F9



F10

6 "Mi intención es proponer este proyecto al Gobierno Nacional para que pueda concretarse, para que pase de ser una maqueta a un monumento real. El objetivo inicial es que se construya en la ciudad de Guayaquil, pero creo que es igual de válido construirlo en cualquier lugar de nuestra Patria, por qué no en Montecristi... confío en que este proyecto será provechoso para reconstruir nuestra memoria". Carta del artista dirigida al Presidente Rafael Correa, 13/11/2007.

Otra obra relacionada (*El Arrastre*, 2007) aparece en una atmósfera de rampante abuso iconográfico de la efigie de Alfaro. El artista realizó una intervención pública en la cual emplazó en el corazón de La Bahía –epicentro del comercio informal porteño– una maqueta para un monumento a semejanza del que fue reubicado, donde la figura de Alfaro deja de ser impulsada por las masas y pasa a ser arrastrada por la muchedumbre, en clara alusión al destino que tuvieron sus restos luego de su asesinato. La barbarie del hecho se metaforiza aquí de manera más amplia para caracterizar el trato que a lo largo de casi un siglo se ha dado desde el poder al ideario alfarista⁶.



F11

F5 Diario Expreso/ 11 de mayo de 2002

F6 Still del video de rescate del Acta de Independencia de Guayaquil

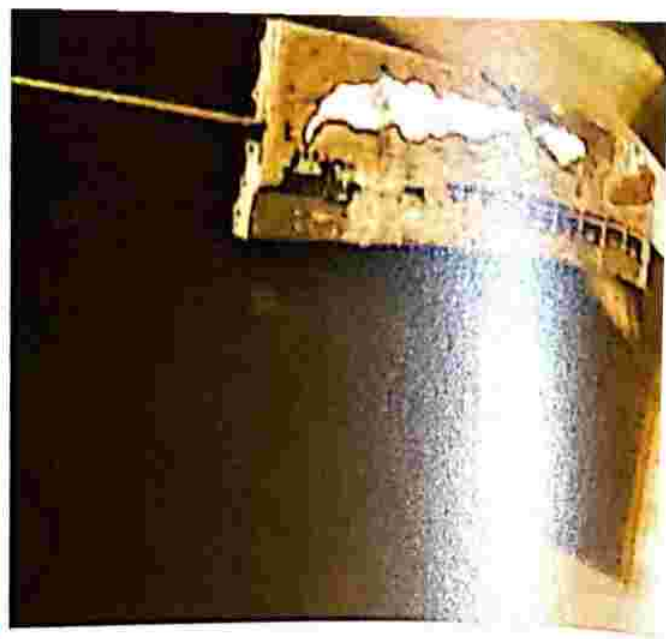
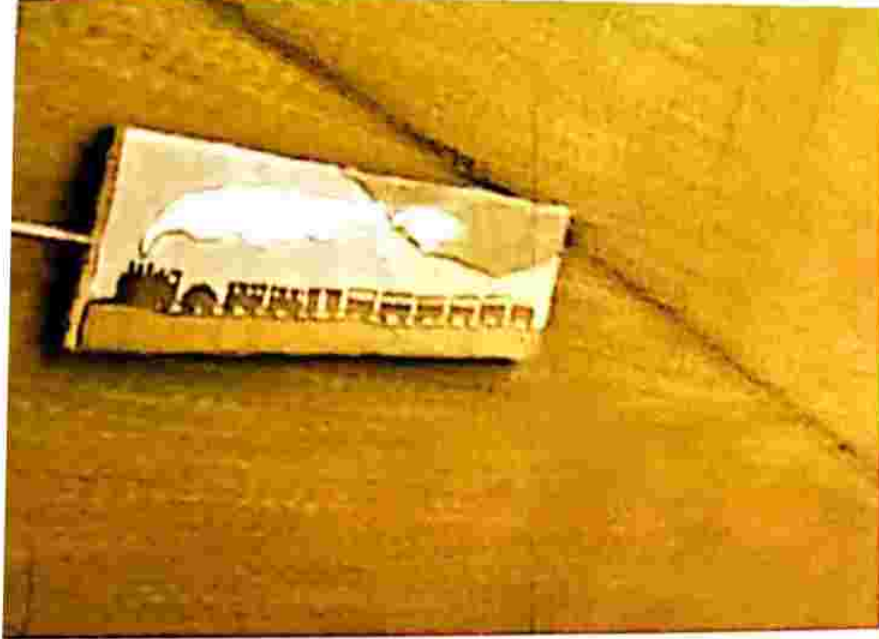
F7 Diario Expreso / 11 de mayo de 2002

F8 Diario El Universo/ 21 de mayo de 2002

F9 Monumento original a Eloy Alfaro / Escultura: Alfredo Palacio / Base: Rafael Rivas / Guayaquil/ 1958

F10 Óscar Santillán / *El arrastre* / Positivo en barro / 2007

F11 Óscar Santillán / *El arrastre* / Resina de poliéster/ 2007





Presidente suspendió ceremonia; la rehabilitación del sistema ferroviario, prometida para inaugurarse hoy, se ha hecho en el 3%

F13

7 El peso simbólico del ferrocarril ha propiciado múltiples intentos de reactivación a través de los años. A pesar de que en los últimos tiempos ha servido más que nada como un atractivo turístico, casi siempre se lo menciona en las ofertas de campaña en época electoral. Es interesante contrastar opiniones recientes en torno al tema: "La rehabilitación del tren no es un pedido nostálgico sino una propuesta seria para dinamizar la economía nacional" (Diario El Universo, Opinión editorial del 3/01/09); "el ferrocarril fue una de las víctimas de la larga y triste noche neoliberal... hace un siglo fue el ferrocarril más difícil del mundo ahora es el ferrocarril más hermoso del mundo... rescatar esto no sólo tiene objetivos turísticos sino levantarnos la autoestima... hay muchas cosas que no se miden en dólares... [como] rememorar la historia, sentirnos orgullosos de nuestros ancestros, ¿cuál es la rentabilidad financiera de un monumento?" (Presidente Rafael Correa, enlace nacional del 3/01/09).

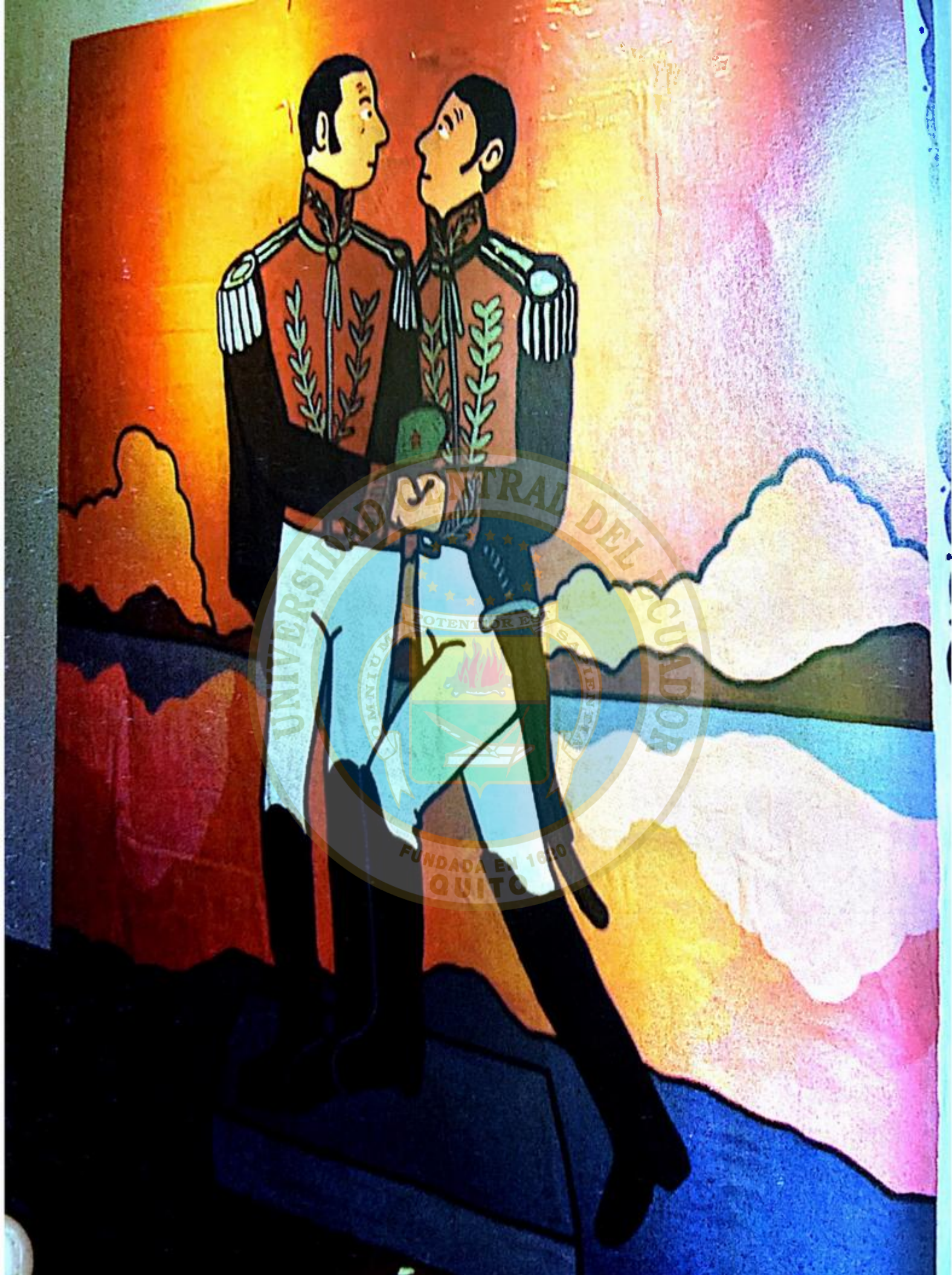
El simbolismo del arrastre también se articula en forma de sinécdoque en *Conversaciones con 1912 (de izquierda a derecha)* (2006) de Ilich Castillo. Se trata de un video de carácter lúdico, aderezado con un allegro de Shostakovich, donde se remolca de manera violenta, hasta su destrucción, una pequeña pintura que contiene la representación de un tren. Este relato es fácilmente asociable a la construcción del ferrocarril trasandino, la mega obra pública de Alfaro destinada a comunicar costa y sierra para zanjar los profundos cismas regionales que hasta hoy dividen al país, una empresa hasta hoy considerada imprescindible para consolidar la integración nacional⁷.

La entrevista de Bolívar y San Martín que tuvo lugar en Guayaquil en 1822 es conmemorada en uno de los monumentos más reconocibles de la ciudad e ilustra un evento definitorio para el destino de la misma. Los sentimientos de unión, amistad y solidaridad que este conjunto escultórico celebra han sido puestos en duda sistemáticamente en años recientes, especialmente en voces de quienes promueven el proceso autonómico de la urbe, apelando a revisionismos históricos según los cuales Guayaquil –cuyas relaciones de filiación comercial con Perú eran intensas– fue objeto de disputa entre estos actores y ganada por la sagacidad de Bolívar, quien consiguió la anexión de la ciudad a la Gran Colombia.

En el 2005, dentro de la convocatoria del Salón de Julio, certamen de pintura que en este período se posicionó como el más relevante evento artístico nacional, Castillo presenta un cuadro confeccionado como si fuese un "año viejo", un simulacro de un lienzo en bastidor elaborado en la misma técnica que se usa para crear los monigotes de papel periódico que son incinerados ritualmente cada fin de año en el Ecuador, una añeja tradición de raigambre popular que gracias a sus transformaciones pervive con vitalidad.

F12 Ilich Castillo / *Conversaciones con 1912 (de izquierda a derecha)* / Still de video / 2006

F13 Diario El Universo / 25 de junio de 2008





F15



F16

8 Esta obra ganó el primer premio (adquisición) del Salón de Julio del 2005, al quedar como patrimonio del Museo no se pudo proseguir con la intención inicial del autor, la cual consistía en quemarla. El título de la obra alude al escultor español José Antonio Homs, autor del monumento citado.

9 Aquel gentil saludo se trocaba, mediante la superposición de un monitor de video, por un juego de *Piedra, papel o tijera* (2002) en un proyecto de Óscar Santillán, enfatizando la improbabilidad de un idealizado entendimiento. Según el artista esta obra programada para el FAAL no se realizó debido a la censura de los organizadores.

Castillo deriva su imagen de la maqueta inicial hecha para el monumento, que no fue aprobada pero que reposa en la sala histórica del Museo Municipal (sede del Salón), socavando de esta forma el componente iluso y fraterno de esta anécdota que construye retazos de la memoria colectiva. La obra titulada *Cómo se encienden los discursos populares, según Homs* (2005)⁸ pretende así desmitificar hechos canonizados que se asumen como invulnerables, al tiempo que activa lecturas sobre la expansión del discurso bolivariano en clave de socialismo del Siglo XXI, aquello derivado de la boina verde con una estrella roja que se ilustra sobre el apretón de manos.⁹



F17

F14 Ilich Castillo/ *Cómo se encienden los discursos populares, según Homs* / Esmalte sobre papel/ 230 x 230 cm/ 2005

F15 Maqueta original para el proyecto del monumento en la Rotonda por José Antonio Homs / c.1937

F16 Ilich Castillo/ *Cómo se encienden los discursos populares, según Homs* / Esmalte sobre papel / Detalle / 2005

F17 Monigotes o "Años viejos" en las calles de Guayaquil en el mes de diciembre



F18



'Invasiones' resurgen con frecuencia en Guayaquil

En Guayaquil, la ciudad más grande del Ecuador, se han vuelto a repetir las invasiones de terrenos baldíos por parte de personas que buscan vivienda. Estas invasiones son un fenómeno recurrente en la ciudad, especialmente en las zonas periféricas. Las autoridades locales han intentado controlar estas invasiones, pero con resultados limitados. La falta de vivienda asequible y el crecimiento urbano descontrolado son las principales causas de este fenómeno.

F19

10 Autores como X. Andrade han descrito dicho proceder como "limpieza sociológica". Para ampliar este tema recomendamos consultar: X. Andrade, «Guayaquil: Renovación urbana y aniquilación del espacio público» en Fernando Carrión y Lisa Hanley (eds.), FLACSO / WWICS, Quito, 2005, pp. 147-168.

Si bien el **Proyecto Invasión** (2005), de Juan Carlos León, no invoca un hecho específico que active sus sentidos, sí lo hace con todo un conglomerado de episodios que constituyen el grueso celebratorio de la narrativa histórica local. Su acción comenzó con un gesto de carácter relacional solicitando a personas de barriadas marginales que confeccionen pequeños modelos de sus propias viviendas, proporcionándoles para tal efecto los mismos materiales empleados en su precaria construcción: caña, plástico y retazos de zinc. Con un conjunto nutrido de estas casitas simuló una serie de "invasiones" que, en lugar de apropiarse de tierras en los extramuros urbanos, se asentaban simbólicamente al pie de monumentos en los lugares más representativos de la ciudad, introduciendo al espacio común imaginarios suplementarios, contenedores de una contradicción entre dos mundos. Si bien la obra podía leerse como una denuncia sobre la expulsión de desocupados, indigentes y vendedores informales del espacio público como medida concomitante a los procesos de regeneración urbana¹⁰, estas intervenciones suscitaban además una interacción entre el pauperizado paisaje relegado y los insignes prohombres inmortalizados en bronce, abriendo así la posibilidad de replantear miradas meditadas ante el evidente fracaso de cualquier gran ideal o proyecto; una gran alegoría que pone en crisis el positivismo como doctrina de un orden que tiende al progreso de la sociedad, y que apela a la necesaria implementación de una hermenéutica alternativa –de comprensión de los fenómenos– para abordar la historia.

F18 Vista de un barrio suburbano (invasiones) en Guayaquil.

F19 Diario El Universo/ 10 de julio de 2005

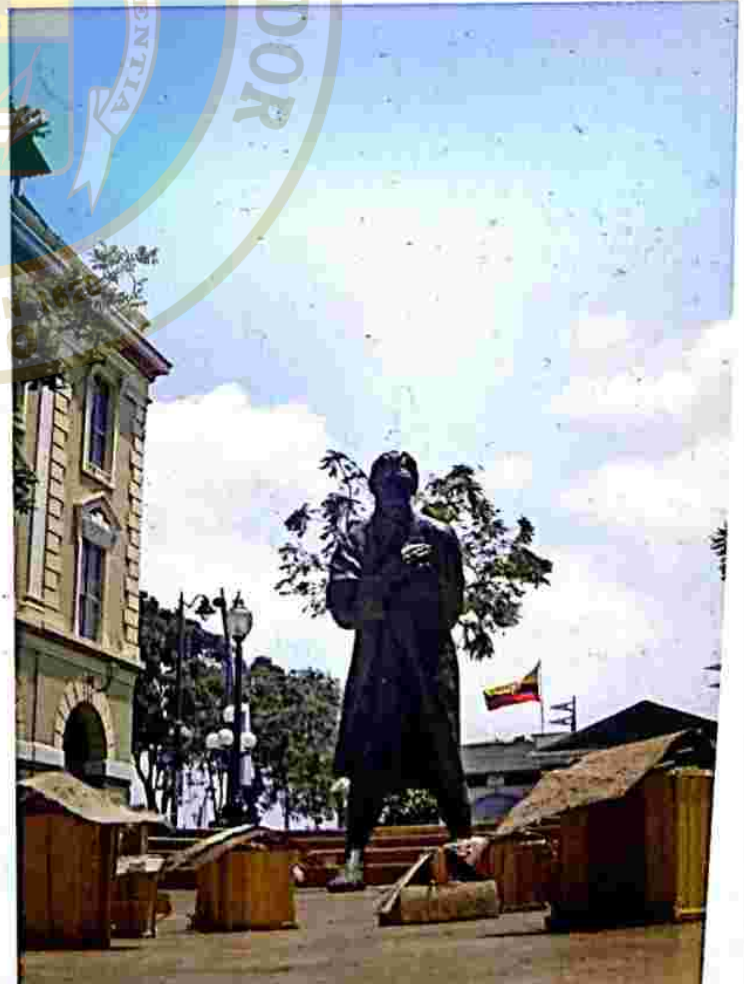
F20 Juan Carlos León / **Proyecto Invasión** / Intervención / 2005

F21 Proceso y emplazamiento del **Proyecto Invasión**.

F22 Juan Carlos León / **Proyecto Invasión** / Registro de varias intervenciones











F24



F25



F26

Entre los episodios más añejos que han marcado la consciencia –y por ende la identidad– del Ecuador está la visita de la Misión Geodésica Francesa que llegó al país en 1736. Esta supuso una serie de intercambios significativos en el devenir nacional, a pesar de que estamos hablando de una empresa cuyos objetivos eran científicos (medir un arco de meridiano que compruebe la forma de la Tierra). Para conmemorar el bicentenario de la visita se erigió un monumento cuyo emplazamiento se sitúa milimétricamente entre ambos hemisferios; en la actualidad es un sitio turístico de rigor, el cual provee el *photo opportunity* más emblemático del país. Desafiando el cientifismo de su asentamiento, la empresa **Artes No Decorativas S.A.** (una sociedad real entre **Manuela Ribadeneira** y **Nelson García**) trasladó simbólicamente el monumento a la Casa de la Cultura en Quito (*Traslado*, 2005), simulacro que provocó una interesante situación de carácter relacional –Polaroid de por medio– con el habitante común de la ciudad.

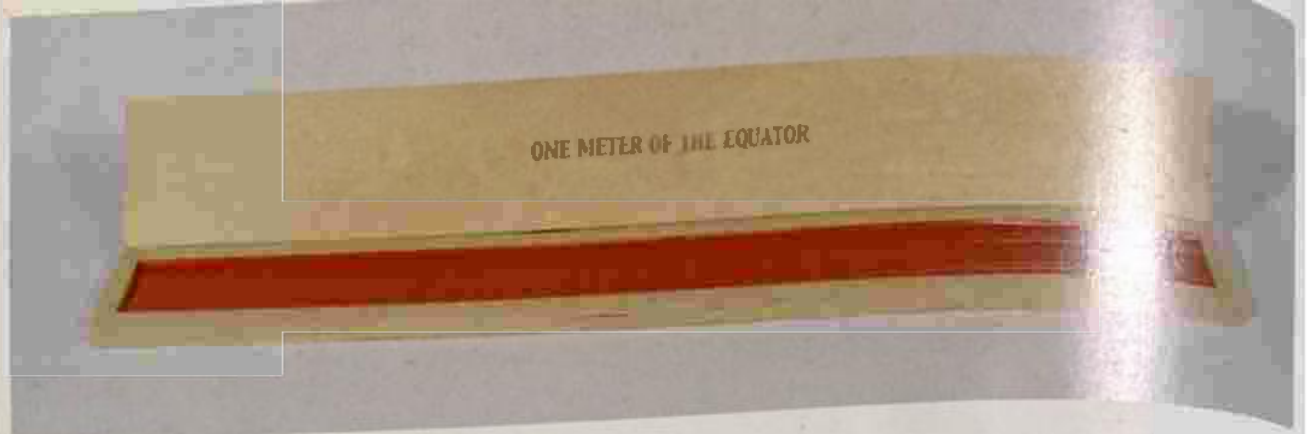
Cada país y cada persona invoca una cuota de orgullo hacia cosas que considera propias (maravillas naturales, apellidos, nacionalidad, etc.) y que sin embargo ni obtuvo por elección, ni son fruto de su esfuerzo personal; son extraños sentimientos de posesión derivados –en última instancia– de la casualidad. A pesar de que el Ecuador tomó su nombre de la línea imaginaria que en su recorrido atraviesa varios países, este imaginario se asume hoy en día en la psiquis colectiva del país con un espíritu de pertenencia, como si se tratara de algo de lo cual se pueda y fuera lógico presumir. La imagen de ser el ombligo del mundo ha adquirido así un peso nada despreciable en la conformación de la identidad ecuatoriana.

F23 Artes No Decorativas S.A./ *Traslado*/ Intervención / 2005

F24 Artes No Decorativas S.A./ *Traslado* / Día de la Inauguración

F25 Artes No Decorativas S.A./ *Traslado* / Artículos promocionales

F26 Artes No Decorativas S.A./ *Traslado* / Montaje de fotos Polaroid



F27

11 Esta cualidad de invisibilidad se enfatiza en la intervención **espejismo(s) 2. línea imaginaria (ecuador)** (2005) de Estefanía Peñafiel Loaiza: la obra consiste en el "trazo", hecho con borrador, de una larga línea horizontal de un extremo a otro de una pared, haciéndola perceptible solo a muy corta distancia.

En este sentido la práctica de Ribadeneira está sintonizada con una corriente muy marcada en el arte latinoamericano, afincado en el imperativo de generaciones de artistas que han hecho de la identidad el núcleo de sus preocupaciones. Desde quienes se esforzaron por ayudar a construir una imagen de lo propio privilegiando acentos locales, hasta quienes –más cerca de nuestro tiempo– han propiciado un reiterado careo de las endebles y artificiales conformaciones de imaginarios colectivos, promovidos desde el poder, para que puedan ser compartidos por un gran conglomerado en los cuales se puedan aglutinar como sociedad, verse reflejados y presentarse al mundo.

La edición de **Un metro de línea ecuatorial** (2007), obra derivada de **Traslado**, constituye un alegato más en esta tarea de poner a prueba el material del cual estamos hechos, de abatir nuestros cimientos, no solo como país sino como individuos. Aquí la artista presenta la línea ecuatorial a escala natural, y si además consideramos el fáctico tono del título de la obra concluiremos que lo que se tiene en frente no pretende ser una representación, sino la cosa misma. Por ello, en cierto modo, este objeto sería evidencia de una transubstanciación: el cuerpo concreto de lo que se presumía era un ente imaginario, etéreo¹¹. En el sobrio estuche que contiene la línea se inscribe como una humorada conceptual la extensión de esta "edición limitada": 40'076.000 objetos seriados, en efecto aludiendo al número de metros que mide el metafórico cinturón de la Tierra.

F27 Artes No Decorativas S.A. / **Un metro de línea ecuatorial** / 2007
F28 Estefanía Peñafiel Loaiza / **espejismo(s) 2. línea imaginaria (ecuador)** / Intervención / 2005

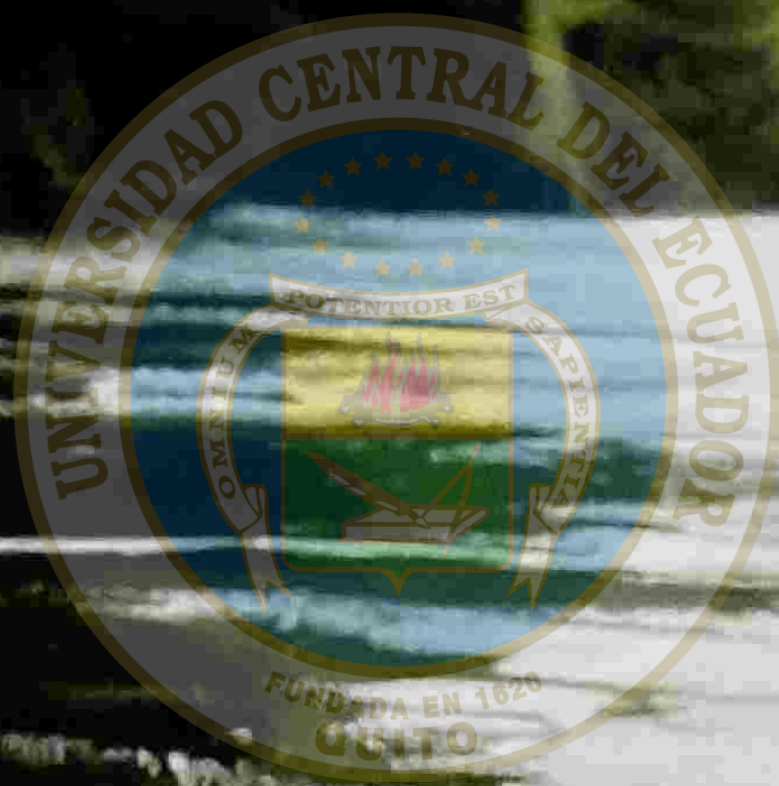




...hemos aprendido a mirar un paisaje como algo más que un bello decorado. Hemos aprendido que puede ser diseñado y realizado a partir de nada, que puede envejecer y arruinarse. No lo vemos separado de nuestra vida cotidiana y, en realidad, creemos ahora que formar parte del paisaje y extraer de él nuestra identidad, es una condición determinante de nuestro ser-en-el-mundo, en el sentido más solemne

JOHN BRINCKERHOFF JACKSON







II Esos otros paisajes

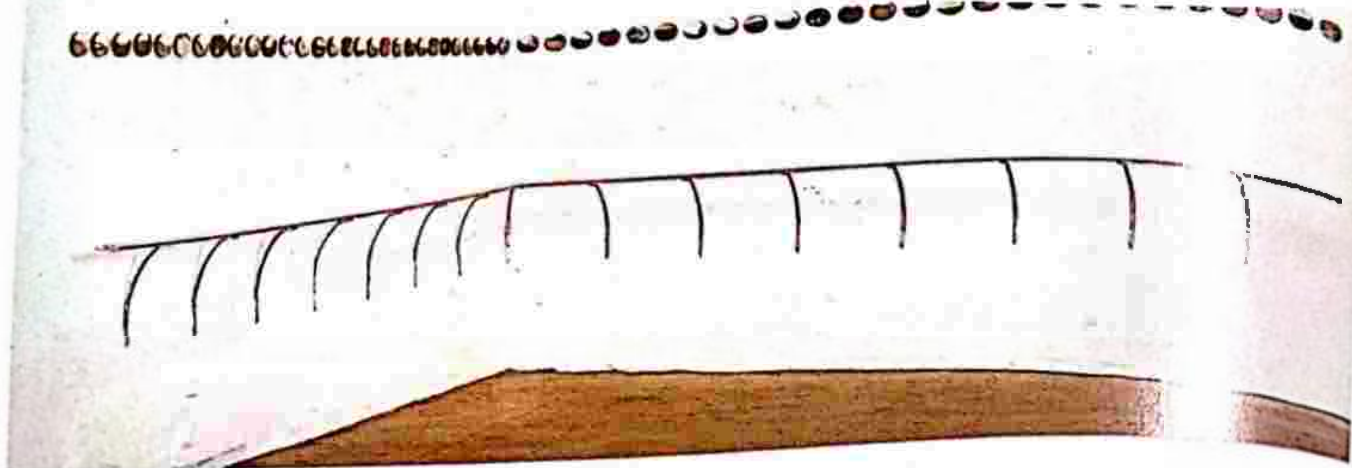
12 John Brinckerhoff Jackson, *The Necessity for Ruins and Other Topics*, Amherst, 1980. La cita está tomada de la edición francesa: *De la nécessité des ruines et autres sujets*, Paris, 2005, p.44.

El análisis del paisaje desde perspectivas culturales y sociales, es decir desbordando sus cualidades estéticas, tiene el potencial de develar la huella significativa del ajetreo histórico que lo ha marcado y a su vez construido. A través de la selección de obras recientes que a continuación revisaremos -apenas una muestra de las numerosas que conectan con este enfoque-, se podrá generar un diálogo que parte de un entendimiento más amplio en torno al género del paisaje tradicional. En estos trabajos el panorama natural, urbano o social será enfocado como un telón de fondo que ayude a situar un conjunto de condiciones propias del contexto en el cual surgen.

"La historia, o en todo caso un saber histórico, permanece como un instrumento esencial, incluso cuando se trata de una historia que trata de lo vernacular o de lo banal. En cuanto al arte, forma parte asimismo de los estudios paisajísticos como yo los comprendo, porque sólo cuando comenzamos a entrar emocionalmente en un paisaje se nos revela su singularidad y belleza"¹². Guiados por este razonamiento de J. B. Jackson desentrañaremos algunas alusiones históricas contenidas en las obras para lograr propiciar una generación de múltiples sentidos que se convierten en herramienta de conocimiento, no solo del arte ecuatoriano del período reciente, sino del país y su gente.

Páginas 42 y 43: Colectivo Lalimpia / **Sacos de Carbón**/ Fotografía / 80 x 100 cm / 2008

Página anterior: Pablo Cardoso/ **04°15.86'-S-78°39.29'W (De la serie Coordenadas)** / Acrílico sobre lienzo/ 113 x 190 cm/ Detalle/ 2006

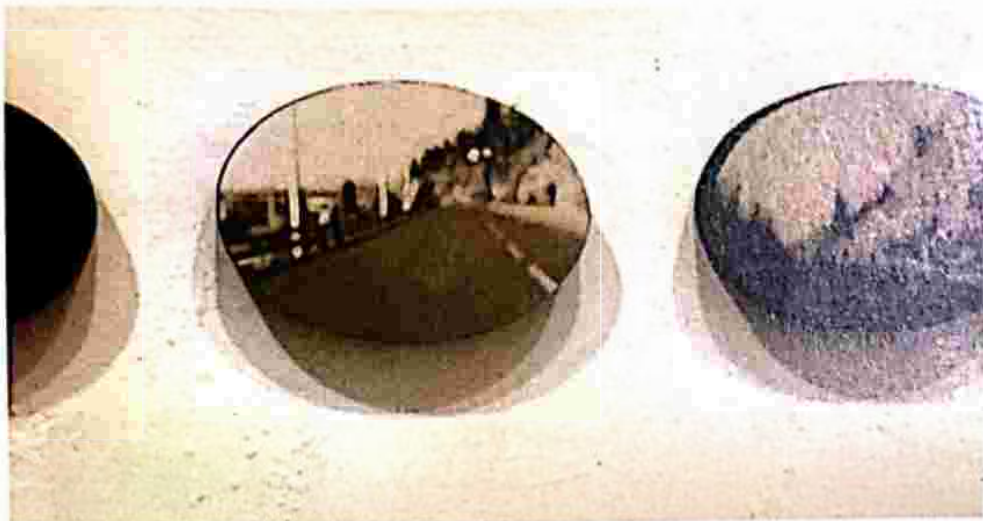


La persistente presencia de las narrativas locales que se invocan en los trabajos de Ribadeneira mencionados en el capítulo anterior también se articulan de manera sutil y en clave de paisaje en la obra que por algunos años viene realizando **Pablo Cardoso**. En el 2001 este artista de Cuenca (ciudad que en 1739 acogió a los científicos franceses), produjo un trabajo titulado **Geodesia**, aludiendo justamente a aquella ciencia anticuada y en desuso. Es interesante notar como dicha obra, que inauguró un proceso de indagación sobre la experiencia perceptiva de un sitio determinado según los filtros emocionales y tecnológicos por los cuales se mire, haya surgido con la invocación de un saber obsoleto para luego emplear su contraparte contemporánea: el GPS (Sistema de Posicionamiento Global), dispositivo que más tarde utilizará para determinar la latitud y longitud de sus **Coordenadas** (2003-2008), o herramientas como Google Earth en la serie **Nowhere** (2008).

En este conjunto de pinturas el artista empleará mapas satelitales extraídos de Internet para procurar imágenes cenitales de carreteras anónimas, reproduciendo con precisión los datos topográficos del entorno; junto a estas, y siguiendo el contorno de los caminos, están dispuestos pequeños acrílicos que representan las instantáneas que él mismo ha tomado en aquellos lugares, y que a diferencia de las primeras transmiten la experiencia humana que al internalizar dicho paisaje lo transforma: el ejercicio de Cardoso enfrenta el paisaje impersonal y anónimo versus el paisaje vivido que se impregna de una emoción, que sugiere hasta un relato; ese proceso de interpretación íntima –romántica a ratos– en donde la transcripción de fotografía a pintura se convierte en el vehículo idóneo para tal efecto, tensa permanentemente la apariencia de una representación objetiva por una subjetiva, y nos hace pensar en el estado de la sensibilidad contemporánea, situada en el límite de una vida cada vez más virtual (y de experiencias estandarizadas) antes que real.



F30



F31



F32

F29 Pablo Cardoso / *Geodesia* / Instalación / 2001

F30 Pablo Cardoso / *Geodesia* / Detalle / 2001

F31 Pablo Cardoso / *Geodesia* / Detalle / 2001

F32 Pablo Cardoso / *00°24.19'S-89°35.11'W (De la serie Coordenadas)* / Acrílico sobre lienzo / 146 x 250 cm / 2008

Siguiente página: Pablo Cardoso / *Nowhere 3* / Acrílico sobre madera / 20 cuadros de 15 x 28 cm y 20 cuadros de 10 x 15 cm / Dimensiones totales variables / 2008









F34



F35

13 La profunda afectación de estos vaivenes en la vida del país ha probado ser un tema irresistible hasta para maestros modernos como Oswaldo Viteri quien en el 2005 produjo toda una serie pictórica (*Los Forajidos*) dispuesta a manera de instalación; se incluía una interpretación irónica y llena de acidez crítica del Salón Amarillo (donde se despliegan los retratos de cada presidente en la casa de gobierno), y algunos ensamblajes representando los levantamientos que produjeron la caída de Lucio Gutiérrez. Se podría mencionar también la instalación de María Fernanda Riofrío y Paco Salazar que está en el baño del bar Pobre Diablo en Quito que también detalla los días en el poder de todos los presidentes que ha tenido el país, inclusive los pasados por alto en las crónicas históricas; la misma incluye un contador digital que lleva la cuenta en tiempo real del actual período. Temas relacionados se presentan en clave de sátira en la obra *Carondelet Hotel* (2005) de Marcos Restrepo, en *Propuesta de diseño para papel tapiz* (2007) de Ricardo Coello y en una intervención urbana *Sin Título* (2008) de este mismo autor, quien repartió en panaderías de Guayaquil y Cuenca bolsas de papel para que se entregue en ellas el producto; sobre estas se había impreso una versión de la láminas estudiantiles que contiene las ilustraciones y períodos de cada jefe de estado en la vida republicana del país, solo que en esta ocasión los presidentes eran retratados de espaldas.

Una compleja reflexión sobre la Historia misma, sobre los impulsos de cómo y quiénes la escriben, se manifiesta en la obra *Que la multitud conviva* (2003 - 2009) de Saidel Brito, donde espacios abiertos del mundo andino son recreados como locación de una gesta de carácter épico. Se trata de una suerte de vía crucis inspirado en el levantamiento indígena que sacudió al país en el año 2000 y que logró derrocar al presidente Jamil Mahuad, un episodio más del trágico y convulso trajín gubernamental de este país que ha producido diez mandatarios en los últimos quince años.¹³



F36

F33 Saidel Brito / *Que la multitud conviva* / Acrílico y marco de madera sobre pared / Detalle/ Versión 2007

F34 Marcos Restrepo / *Carondelet Hotel*/ Acrílico sobre lienzo/ 2005

F35 María Fernanda Riofrío y Paco Salazar (producción Bar El Pobre Diablo - Quito) / *Salón Amarillo*/ intervención / octubre de 2006 y marzo de 2007

F36 Saidel Brito / *Que la multitud conviva*/ Acrílico y marco de madera sobre pared/ 100 x 150 cm / Versión 2007

Siguiente página: Saidel Brito / *Que la multitud conviva*/ Vista general en la Bienal de Valencia - España/ 2007





indígenas se reagrupan para revisar su rol político

Las protestas generan nuevas reacciones en las comunidades. Los indígenas, en cambio, dicen que los políticos se burlan en cuanto a la Constitución. En estos días se prepara un levantamiento



F37



F38



F39

A diferencia de las obras analizadas anteriormente, Brito parte de un ingenioso empleo de estrategias de apropiación de referentes que no son fácilmente reconocibles, pero cuya aguda elección apela sin embargo a densas significaciones culturales. Si la apropiación como herramienta creativa se ha encargado principalmente de lidiar con imágenes de formas culturales dominantes, aquí hay una desviación importante que se enfoca en subordinadas tradiciones locales, fruto del sincretismo y la hibridez: lo que el artista reproduce -magnificando sustancialmente la escala y atenuando el alegre tratamiento cromático- son las pinturas elaboradas por los indígenas de la comunidad de Tigua, las cuales, a pesar de haber surgido inicialmente para decorar objetos utilitarios, fueron desplazadas de su ordenamiento antropológico de origen hacia el sistema arte para su explotación comercial (esto otorgaría sentido a las rutilantes molduras doradas con las que Brito enmarca estas escenas). De la tergiversación experimentada por estas representaciones, desde una honesta manifestación cultural hasta su inserción en el mercado de baratijas artesanales, se pueden ensayar aproximaciones metafóricas proyectadas sobre el protagonismo de los propios pueblos indígenas en tanto instrumento de poder político y ficha clave en el accionar electoral y perfil ideológico del gobierno al final de la década.

Si aquello era patente y se perfilaba como una lectura de múltiples ramificaciones cuando Brito realizó una reversión del trabajo en el 2007, posteriormente las lecturas de la obra nos brindaban una nueva vuelta de tuerca en cuanto a sus implicaciones políticas: a menos de un año de asumir su mandato, aupado por los indígenas, el presidente Correa recibió amenazas de las confederaciones de estos pueblos que antes decidieron apoyarlo. El trabajo asume de esta forma las connotaciones de una metáfora moralizante que señala al ejercicio del poder en el Ecuador como una caminata por la cuerda floja.



F40

Las palabras inscritas en las pinturas de Tigua que se usaron como referencia acompañan ahora las “estaciones” de la obra de Brito como suplementos textuales escritos sobre pequeños bastidores templados con piel de borrego. El carácter epopéyico de estas narraciones no hace sino demostrar la necesidad de ciertos actores postergados de convertirse en protagonistas de una nueva historia, preñada de reivindicaciones y empoderamiento que reposicione estratégicamente su ubicación en el ajedrez de las fuerzas políticas locales. Más allá de un guiño a la relación ascendente del muralismo mexicano sobre la pintura indigenista ecuatoriana, probablemente sea el talante heroico de los sucesos representados lo que conlleva a Brito a emplear el lenguaje mural, no sin una decantada cavilación sobre su destino final: cada presentación de este ciclo pictórico implica que el artista pinte directamente sobre las paredes, dejando abierta la posibilidad, siempre consumada, de que se borre lo dicho.



F41

F37 Diario El Universo /18 de mayo de 2008

F38 Juan Francisco Ugsha Ilaquichi / Arte Indígena de Tigua

F39 Juan Francisco Ugsha Ilaquichi / Arte Indígena de Tigua

F40 Saidel Brito / *Que la multitud conviva* / Acrílico y marco de madera sobre pared, piel de borrego templada en bastidores / 140 x 225 cm / Versión 2007

F41 Saidel Brito / *Que la multitud conviva* / Acrílico y marco de madera sobre pared, piel de borrego templada en bastidores / Detalle / Versión 2007



F42



F43



F44



F45

Historia e identidad se entrelazan en la doble hélice que atraviesa el ADN de un país cuyos habitantes solo recientemente comienzan a analizar, a cuestionar, a increpar seriamente la materia misma que los estructura como sujetos. Desde las retóricas del autorretrato, **Fernando Falconí** revisita en las pinturas de la serie *Excursiones* (2007) los escenarios que se imprimieron en la conciencia colectiva de generaciones enteras de estudiantes primarios. El artista intervino con sutiles dosis de humor negro y algo de lubricidad púber las idílicas ilustraciones, signadas por un aire epocal, de la costa, la sierra y el oriente que sirvieron de portada a los textos escolares oficiales en diversas décadas del siglo XX, propiciando no solo la nostalgia de quienes se ven reconocidos en fragmentos de su infancia, sino también una mirada que los impulsa a indagar en la endeble conformación –desde la oficialidad– de una utopía de armonía y progreso que no halla un reflejo consecuente en la realidad.

F42 Aventuras y Hazañas / Texto escolar 1985

F43 Así es nuestro mundo / Texto escolar / 1992

F44 Mi pequeño Mundo / Texto escolar 1940-1950

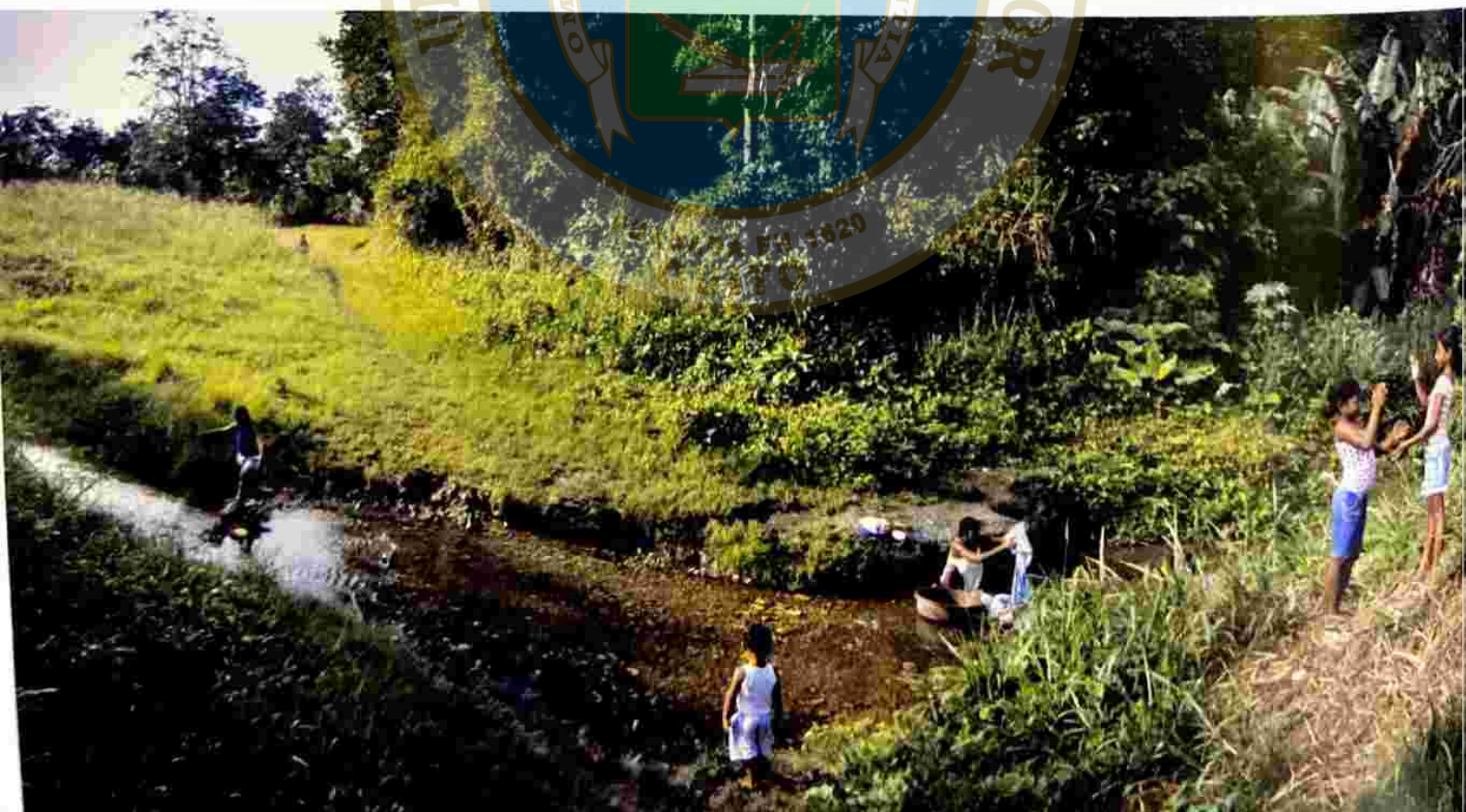
F45 Fernando Falconí / *Historias y Hazañas* (De la serie *Excursiones*) / Acrílico sobre lienzo / 160 x 200 cm / 2008

F46 Fernando Falconí / *Así es nuestro mundo* (De la serie *Excursiones*) / Acrílico sobre lienzo / 250 x 215 cm / Detalle / 2007





F47





F49



F50

14 Cabría mencionar cómo esta imagen mental podría sublimarse con mucha eficacia en la instalación *Prolongación* (2007) del colectivo Lalimpia.

La juguetona poética de engañosa inocencia que cuestiona la convivencia idílica en las pinturas de Falconí encuentra un contrapeso en la implacable retórica del lenguaje fotográfico que emplea **María Teresa Ponce** en su serie *Oleoducto* (2006), donde Ponce ha fotografiado paisajes atravesados por el paso de esta gran tubería que traslada el petróleo desde la amazonía hasta las refinерías en distintos puntos del país. A merced de su precio y manejo el país ha vivido entre los extremos de la bonanza y la ruina¹⁴; la huella que ahora vemos en la tierra —a veces espectral, subterránea, otras veces superficial, evidente— recorre metafóricamente décadas de impronta en el destino colectivo.



F51

F47 María Teresa Ponce / *Kilómetro 210* (De la serie *Oleoducto*) / Fotografía / 112x203 cm/2006

F48 María Teresa Ponce / *Kilómetro 485* (De la serie *Oleoducto*) / Fotografía / 112 x 230 cm/ 2006

F49 Rafael Troya/ *Tungurahua en erupción*/ Óleo sobre lienzo / 55x92,5 cm/ 1916

F50 Rafael Troya / *Carlos y Cumandá. La reina de los Bosques. Confluencia del Pastaza con el Palora* / Óleo sobre lienzo / Detalle / 1907

F51 Colectivo Lalimpia / *Prolongación*/ Instalación / 1200 m de manguera con dispensador de gasolina/ 2007



Mientras los familiares de 22 presos, acusados de sabotaje durante el paro en Dayuma, exigen que estos sean liberados, ayer el presidente Rafael Correa advirtió que renunciará si los asambleístas toman alguna acción en favor de los capturados. Ayer la prefecta de Orellana, Guadalupe Ujori, fue detenida por militares y acusada de terrorismo. Págs. 12 y 13

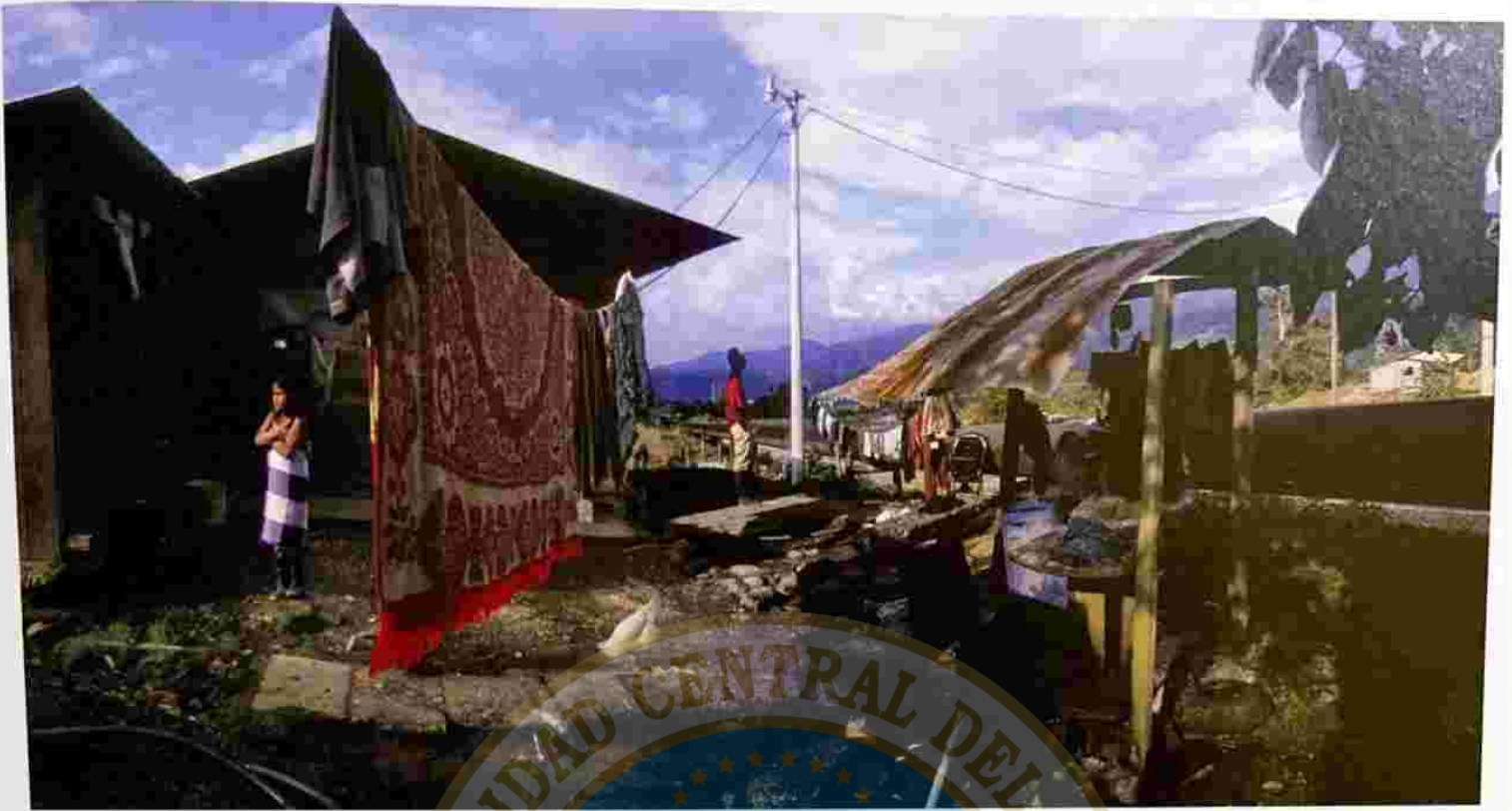
De clara raigambre "jeffwallesca", tan cara para toda una generación de artistas que mediante manipulaciones digitales o esquemas teatrales han encontrado en la fotografía un medio ideal para crear ficciones narrativas antes asociadas a medios como la pintura, Ponce reconstruye en tomas únicas distintas instancias de labores o actividades varias en estos parajes, los cuales abren un diálogo con la obra del más importante paisajista ecuatoriano Rafael Troya (1845-1920), adiestrado en las convenciones del paisajismo científico del Siglo XIX, cuyas fórmulas compositivas son trastocadas por la artista dando preeminencia en el primer plano al hombre, antes tratado como figura de carácter anecdótico, confundido en el envoltorio de la imponente naturaleza.

Aunque el arte mire al pasado, muchas veces se enviste de un poder anticipatorio. La serie **Oleoducto** se anticipó un año a las protestas ocurridas en la diminuta población oriental de Dayuma, cuyas autoridades reclamaron al gobierno por el olvido histórico en que viven. Estos eventos que cobraron importancia nacional concentran algunos de los dilemas que las imágenes de Ponce encierran, basta contrastar la fotografía de la primera plana de Diario El Universo (9 de diciembre del 2007) que sirve de colofón a este análisis.

F52 Diario El Universo / 9 de diciembre de 2007

F53 María Teresa Ponce / **Kilómetro 138 (De la serie Oleoducto)** / Fotografía / 112 x 203 cm / 2006

F54 María Teresa Ponce / **Kilómetro 21 (De la serie Oleoducto)** / Fotografía / 112 x 203 cm / 2006



F53



F54

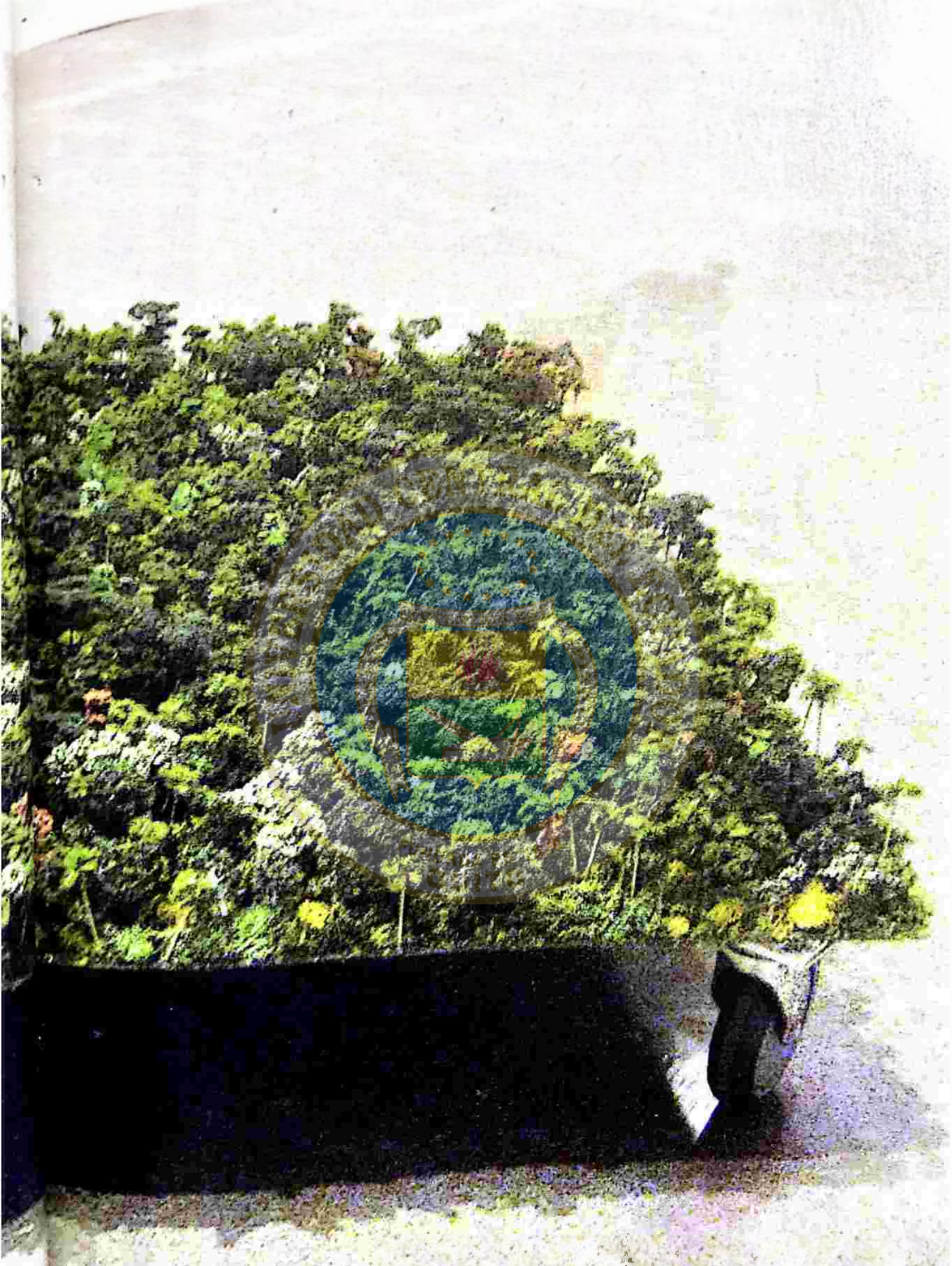


En tiempos de la naciente geopolítica de la región, el país sufrió significativas mermas de su territorio oriental, por lo que el fantasma de estas amputaciones siempre ha merodeado el herido orgullo nacional. En 1995 se inició el más reciente altercado armado que el país entabló con Perú; diferenciando territorial que se concentró en las coordenadas de un punto llamado Tiwintza, el cual se convirtió –por virtud del discurso nacionalista exacerbado en tiempo de guerras- en el foco pasional que concentraba el sentido largamente perdido de un país unido.

En la obra *Twintza Mon Amour* (2005), Manuela Ribadeneira reconsidera las demarcaciones fronterizas y el rol que éstas juegan en la conformación de las identidades nacionales. La obra representa en escala 1:1000 el kilómetro cuadrado de selva que el arbitrio internacional confirió al Ecuador en régimen de propiedad privada dentro de territorio peruano como parte de los acuerdos de paz. En la retórica nacionalista que siempre resurge en tiempos de guerra, el empleo simbólico de este punto geográfico consiguió aglutinar a un país gravemente fragmentado por fisuras regionales y de clase. Ribadeneira nos remite a todo este conglomerado de intensidades identitarias que el imaginario Tiwintza desata pero lo emplaza en una plataforma con ruedas, volviéndolo un símbolo móvil de significaciones que fluctúan según las subjetividades actuales que diferencian a quienes su invocación llegó a unificar en algún momento del tiempo. El objeto aparece en el mapa cultural del Ecuador una década después de la guerra, y por lo tanto evade el comentario de la coyuntura para adentrarse en un terreno de reflexividad más profunda y distanciada, lejos del apasionamiento desbocado.

F55 Manuela Ribadeneira / *Twintza Mon Amour* / Detalle / 2005
Siguiendo página: Manuela Ribadeneira / *Twintza Mon Amour* /
Técnica mixta sobre ruedas / escala 1: 1000 / 2005



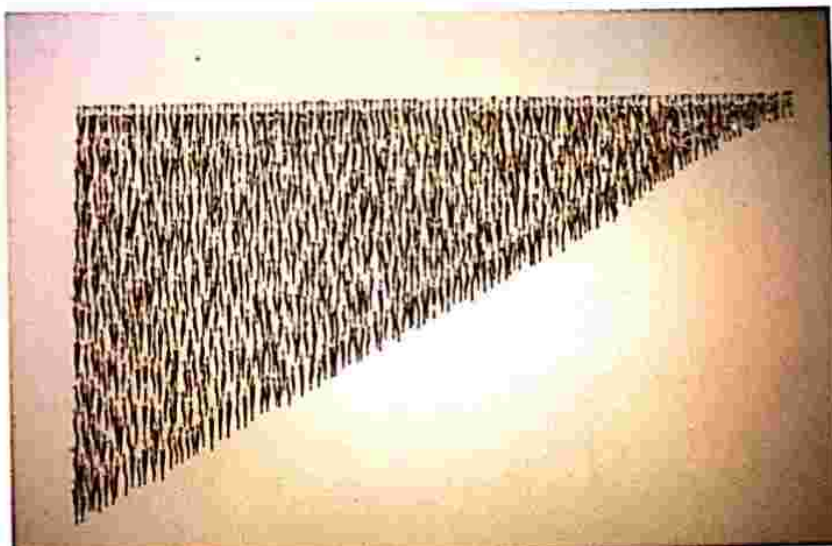


¹⁵ Slavoj Žižek, *En defensa de la intolerancia*, Ediciones Sequitur, Madrid, 2007, p.54.

Contornos territoriales como Tiwintza pueden, en la memoria colectiva, llegar a adquirir connotaciones míticas y sin embargo al ser sacudidos –como en este trabajo– suenan huecos, resultan nimios y revelan su “artificialidad”. Los elementos para elaborar maquetas que simulan la exuberante naturaleza amazónica enfatizan esta cualidad. En este sentido la obra nos descubriría –siguiendo a Žižek– cómo el Estado-Nación “sublima” las formas de identificación orgánicas y locales en una identificación universal ‘patriótica’¹⁵.

Tiwintza puede significar hoy en día muchas cosas: un premio consuelo, un trofeo de guerra, un expolio de invasión, un lapsus brutus diplomático, una herida abierta en la memoria, y, ¿por qué no?, un nuevo símbolo patrio; todo depende de una toma de posición y de la latitud desde donde se mire, pero es en la ambigüedad que despierta esta operación donde podría residir una parte de las intenciones de Ribadeneira: el develar la complejidad de estos mecanismos.

Siguiente página: Manuela Ribadeneira / *Punto Concordia* / Anzuelos / 2006



Un año después en una muestra en Santiago la artista realiza un ejercicio similar con un territorio reclamado como propio por Chile y por Perú: **Punto Concordia** (2006). El título de la obra nos remite a las coordenadas del lugar que origina el diferendo, cuyo nombre de por sí ya encierra una paradoja. Nuevamente la geometría del espacio disputado –en este caso una parcela de mar– funciona como premisa formal de la obra: el trabajo se basa en la figura triangular que se proyecta sobre el agua en función de las distintas interpretaciones que cada país tiene para graficar una bisectriz señalada en los acuerdos limítrofes. Para darle cuerpo la artista teje una malla de anzuelos plateados que representan una particular especie de anchovetas, nuevamente sintetizando aristas del conflicto en una sugerente y poética imagen. El grosor semántico que encierra este objeto desborda la simple referencia a la riqueza pesquera y su industria que se maneja como trasfondo económico de la disputa. Existe aquí una correspondencia tácita hacia la imagen de un cardumen que puede ser particularmente fecunda en sus significancias, un paralelo que a más de referirnos a las masas, a los pueblos y su aglutinación alrededor de identidades esencialistas y nacionalismos, nos remite a la fluctuante “opinión pública” cuyos desplazamientos, como los peces, se presumen desde aleatorios hasta manipulados por lógicas que no llegamos en ocasiones a comprender con certeza cómo se gobiernan.

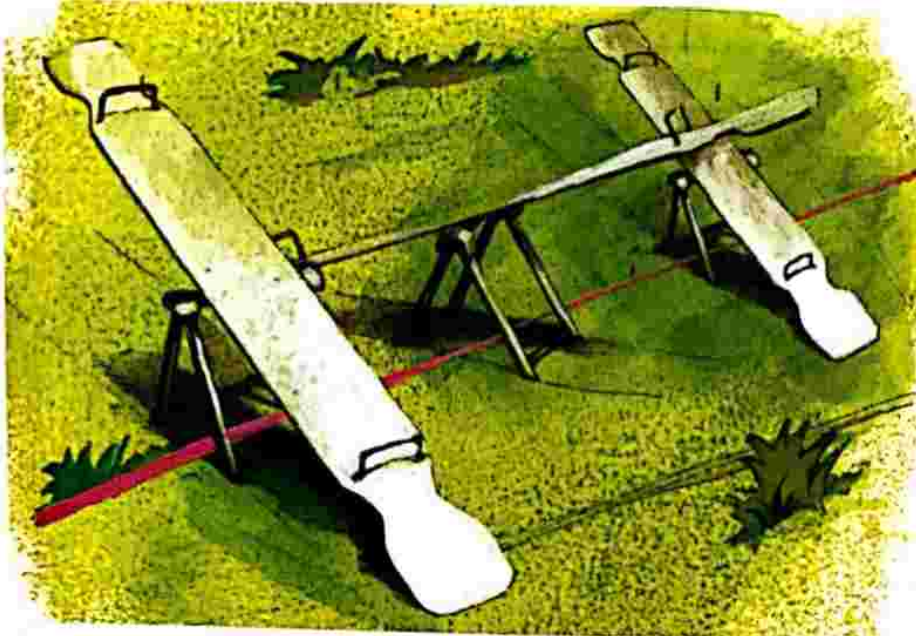


F56

Estas geometrías de la discordia son compactadas en sus escalas, para concentrarnos en su relativa importancia, concentrando su poder connotativo y de sugestión. Llegado este punto estimo que el interés de Ribadeneira no está en sugerir un arbitrio, sino en ponderar la real y no la epidérmica anatomía del conflicto, lo cual paradójicamente -en operación inversa a su estrategia estética- requiere desbordar la fijación por la "forma" para reparar en el "fondo", en los argumentos, el objeto y los usos simbólicos de las pugnas en sí.

Explorando esta línea de producción la artista elaboró para una exposición en San José una obra en torno a las tensiones históricas que atraviesan al Río San Juan -conflictiva frontera natural entre Costa Rica y Nicaragua- que invitaba a repensar la rivalidad entre estos países. El trabajo titulado **Acta de canje** (2008) consiste en un par de pinzas de las cuales pende una frágil mañana de letras meticulosamente recortadas; son líneas de texto extraídas de los acuerdos del uso del río, sugiriendo así la fragilidad de las palabras, el peligro y la trampa que puede significar su empleo.

F56 Manuela Ribadeneira / *Acta de canje* / 2008



F57



F58

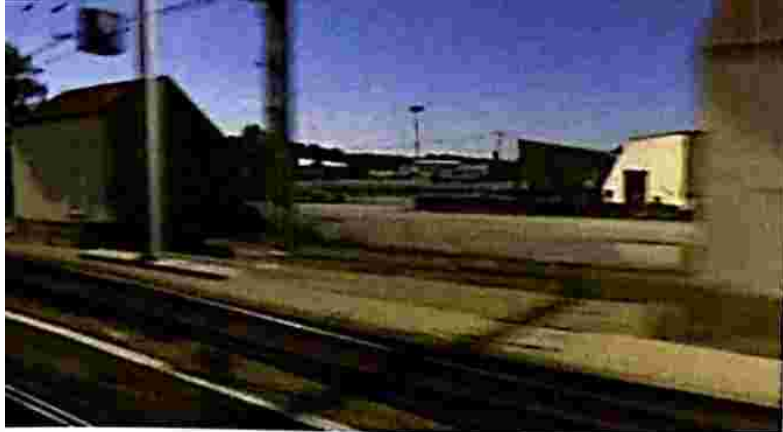
¹⁶ Cita extraída de la descripción del proyecto elaborada por el Colectivo *Lalimpia* (2008)

El análisis del conjunto de estos trabajos nos conduce a reparar en sus aspectos más generales, como en la manipulación de los conflictos entre países al interior de cualquier coyuntura gubernamental, independiente de dónde se desarrollen. En este sentido encuentro un diálogo compartido con una serie de proyectos inéditos creados por el colectivo *Lalimpia* hace algunos años atrás: estos artistas, en evidente valoración del absurdo como herramienta de resistencia, planteaban emplazar una serie de juegos que involucren un vaivén de movimientos –como un subibaja– justo sobre y perpendicularmente a la línea de frontera entre Ecuador y Perú. Resulta interesante que recientemente uno de estos ha salido a la luz pero replanteado como una intervención en la frontera colombo-ecuatoriana, en medio de un clima lleno de hostilidades que enfrenta a estos gobiernos en la actualidad y que se adereza de otros actores como las FARC, los paramilitares y los Estados Unidos de Norteamérica. La obra titulada *Puesto de Control* (2008), en palabras del colectivo, “de ninguna manera propone la idílica “colaboración entre países hermanos”...[sino] tensar las fronteras nacionales y plantea la posibilidad de la conveniencia más allá de ellas, sobre ellas y definitivamente contra ellas. El proyecto plantea una idea que va más allá de cualquier noción de ciudadanía y de definiciones políticas, de hecho no creemos que este subibaja sea un heredero de la inmediata tradición de arte político latinoamericano y, al mismo tiempo, está más cercano de lo indiscernible que de felices consignas pacifistas.”¹⁶

F57 Colectivo Lalimpia / *Puesto de Control*/ Acrílico sobre cartulina / Boceto para proyecto / 2008

F58 Colectivo Lalimpia / *Puesto de Control*/ Montaje fotográfico / 2008





F60



F61

En las pinturas de la serie **Centro** (2006) de **Patricio Palomeque** edificios del casco antiguo de Cuenca son configurados en panoramas que los reiteran rítmicamente en la composición. Para representarlos el artista emplea dos técnicas cuyas temporalidades y asociaciones históricas se contraponen, generando cierta tensión: el pan de oro -un símil del esplendor colonial destellando desde los reverenciados altares- y la fotografía. Este maridaje de lo manual y lo mecánico produce una fricción adicional a nivel de composición, donde -a pesar de una evidente racionalidad estructural- encontramos un sincopado esquema visual de ritmos, marcados tanto por las bandas de color dorado como por los reflejos a modo de espejos entre las imágenes. Este esquema estructural se hibrida incorporando sensibilidades derivadas de repertorios propios de la música electrónica, ya que efectúa un guiño específico al modelo expresivo contenido en el video clip del tema *Star Guitar* (dirigido por Michel Gondry) del dúo británico Chemical Brothers; el artista reinterpreta en la bidimensionalidad estática de estos paneles el tipo de progresión reiterativa de imagen-movimiento de la obra referida, cuyas secuencias aparecen en constante *loop*.



F62

F59 Patricio Palomeque / **Centro** / Pan de oro e impresión serigráfica sobre tabloncitos de eucalipto/ 38 x 297 cm cada panel/ 2006

F60- 61 Still de video clip *Star Guitar*/ Chemical Brothers / Dir. Michel Gondry

F62 Patricio Palomeque / **Centro**/ Detalle / 2006

17 Cristóbal Zapata, "Rayando el centro", en catálogo de la muestra Centro de Patricio Palomeque, C.C.E. Núcleo del Azuay, 2006.

La obra encierra una crítica sobre el peso de la tradición en la conformación y caracterización de las identidades locales, recogiendo sentires muy íntimos provenientes de las capas más jóvenes de Cuenca, quienes lidian permanentemente con la carga espectral de un pasado abrumador, un conjunto de esencialismos a los cuales constantemente gambetean para lograrse desmarcar de aquella suerte de impronta histórica que muchos perciben como un lastre. El crítico cuencano Cristóbal Zapata ha comentado sobre el "encierro provinciano" de su ciudad, cuyo centro "se halla poseído... por una entidad gótica que periódicamente reaparece y desaparece desde el fondo del tiempo imponiendo sus terribles hábitos y cercos..."¹⁷.

Desde aquella perspectiva entonces el trabajo de Palomeque resulta un acto de resistencia ante las fuerzas de un solapado y cóntrico conservadurismo, o lo que es lo mismo, de la historia como prolongación de un conveniente *statu quo*. Se trataría de una acometida visual a la cultura añeja y oxidada desde las miradas frescas y pulsantes de las contraculturas, siendo justamente la articulación solvente de este choque dentro de un medio visual tradicional lo que torna a este comentario en algo que, muy lejos de un reclamo airado, lo vuelve digno de una meditada examinación, poniendo en evidencia la dificultad de caracterizar a una ciudad de una manera determinada: la idea de una Cuenca colonial es sólo una corteza, ya que su tejido cultural está compuesto de una compleja mezcla de identidades múltiples.

F63 Lorena Peña / Interior / Escarcha sobre lienzo / 2006

F64 Lorena Peña / Intervención Villa Rosita / 2008

F65 Lorena Peña / Serie Detalles / Escarcha sobre lienzo / 2008

F66 Lorena Peña / Villa Rosita / Escarcha sobre lienzo / 250 x 300 cm / 2006

F67 Jorge Velarde / Fachada / Óleo sobre tela / 145 x 198 cm / 2004



F63



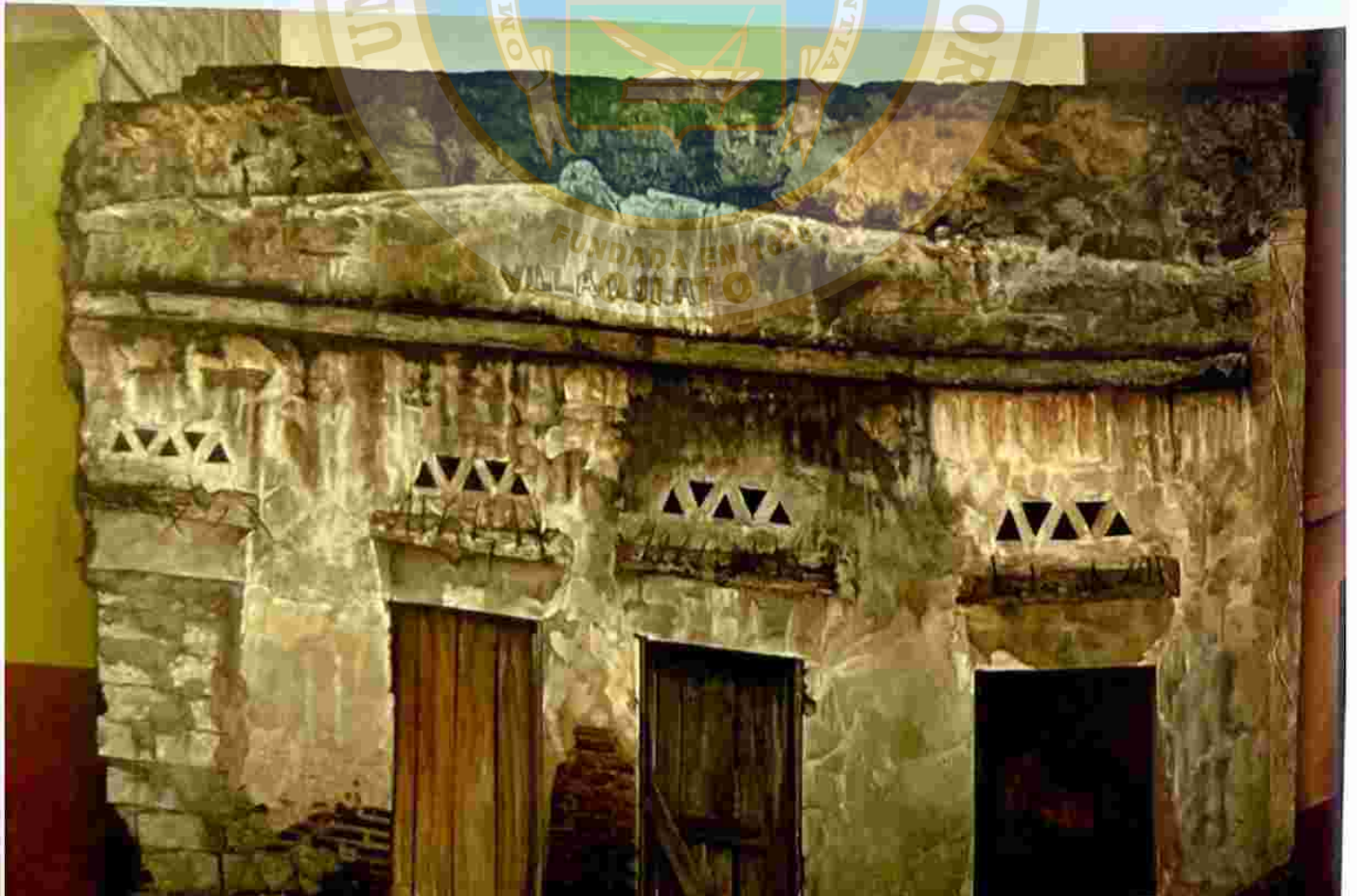
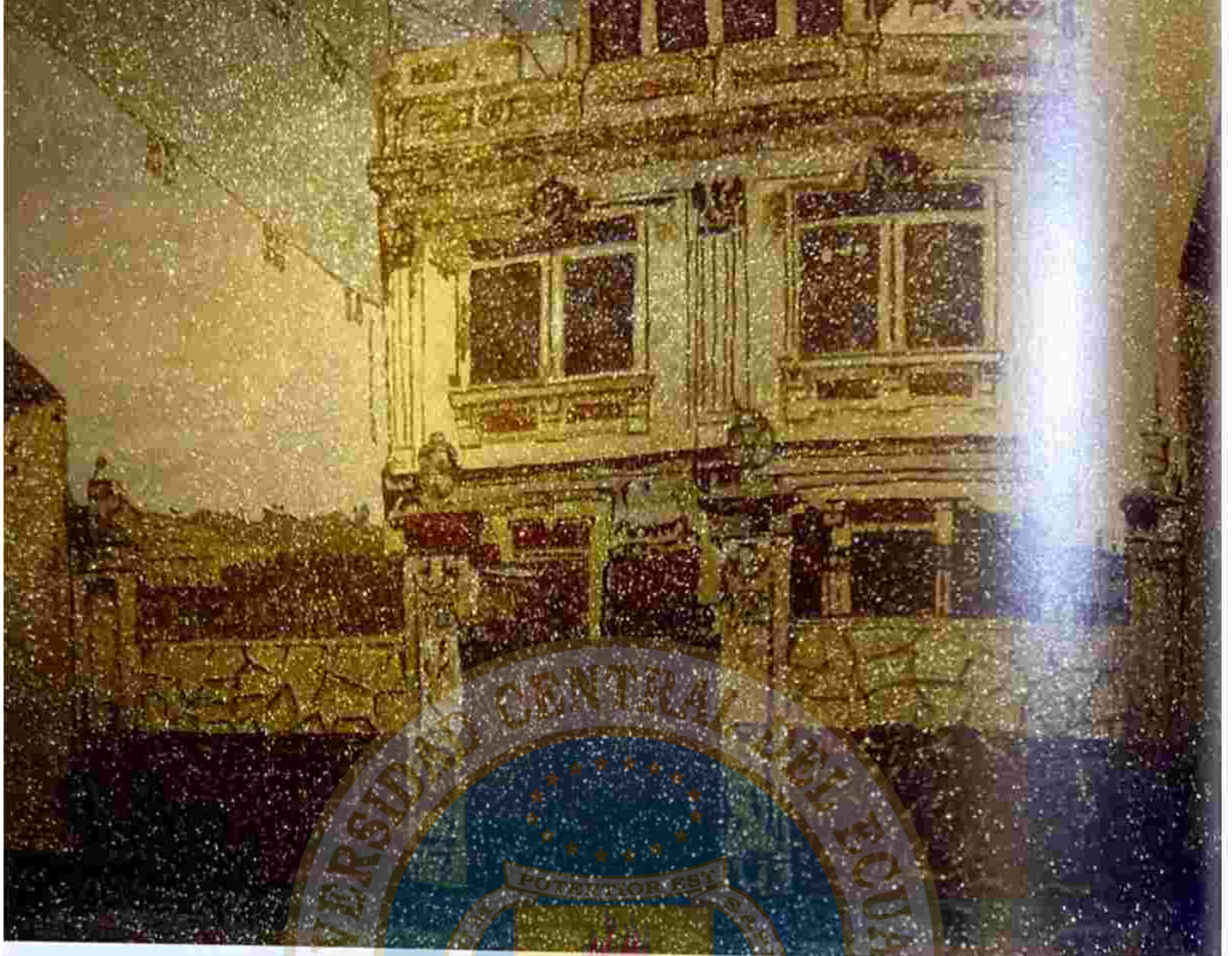
F64

18 La pintura titulada **Fachada** (2004) de **Jorge Velarde** muestra con detallado realismo el frente en ruinas de una modesta "Villa Luisa". A pesar de que podemos intuir un trasfondo significativo empático entre este trabajo y **Villa Rosita** de Peña, vale compararlas como un ejemplo decidor de la distancia que guardan como estrategias de representación. En este sentido por la tensión que entablan -la una como propuesta de renovación y la otra como bastión de pervivencia de la tradición pictórica-, se pueden interpretar como ejemplos de las enunciaciones políticas que han operado dentro del campo artístico para procurar orientar sus manifestaciones hegemónicas.

En Guayaquil, otras formas de emplear la memoria arquitectónica y el paisaje urbano con fines tanto poéticos como críticos son articuladas por **Lorena Peña** en las series de pinturas que derivó de su **Villa Rosita** (2006), en donde se retrata una descompuesta mansión Neo-clásica de 1935, una de las pocas edificaciones antiguas que quedan en esta ciudad que ha sido arrasada por varios incendios. La superficie de estos cuadros emite sutiles destellos de luz, logrados por la escarcha de colores con que se han realizado las imágenes, "iluminando" la paradoja que encierra: el deterioro de esta casa, cuya existencia misma tiene un azaroso devenir (una casa señorial deshabitada que devino en otros usos, desde prostíbulo hasta guarida de indigentes y drogadictos), se erige como contenedora de un cuerpo social excluido y de los aspectos más decadentes de la ciudad, por lo que su estatus de inmueble histórico encierra la extraña contradicción de que la memoria de lo marginal se imponga sobre su pasado de esplendor y sobre su precario presente patrimonial. Peña la retrata como un payaso triste, como el rostro maquillado de un Otro que mira con cierto escepticismo la "lógica cosmética" del homogéneo modelo urbano desarrollado a su alrededor por los procesos de regeneración urbana.¹⁸



F65

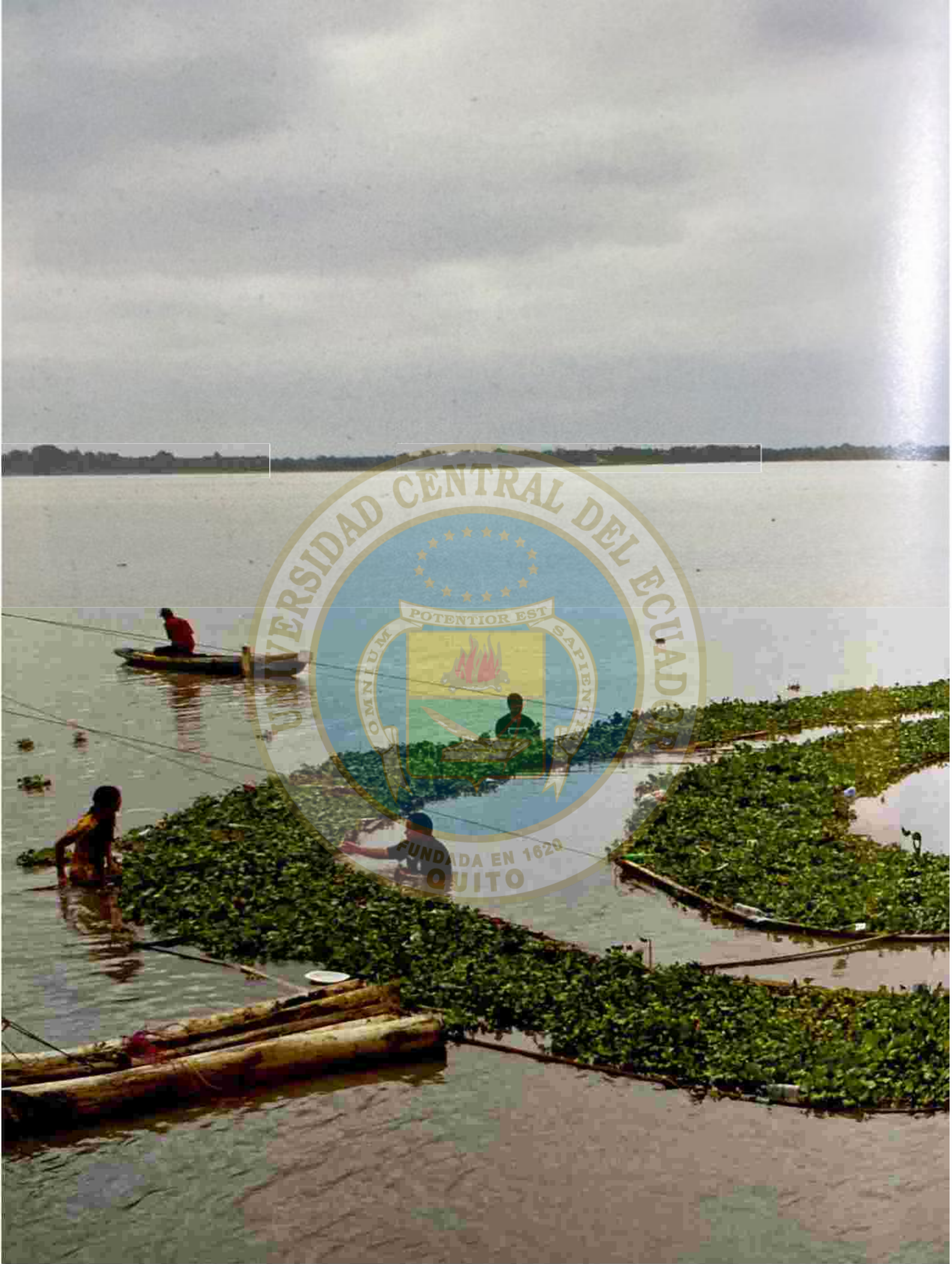




F68

La relación del desarrollo histórico de Guayaquil es indivisible de su vínculo con el río Guayas, su vertiginoso crecimiento y sus momentos de auge y declive han tenido como testigo mudo el imperturbable fluir de sus aguas, casi siempre acompañadas por los característicos lechuguines que a manera de diminutas islas vegetales motean su corriente. Este es el escenario donde nace un proyecto colaborativo entre Gabriela Cabrera y Graciela Guerrero titulado **Lechuguines (Palenque 2000)** (2006), el cual -como una suerte de reconfiguración del paisaje-, consistió en construir una espiral de lechuguines al pie del malecón, una suerte de símbolo arquetípico que nos remite a una eterna transformación. Esta obra encierra un interés por meditar en torno a los cambios de la urbe, una aspiración de lograr cierto estado de conciencia para sopesar qué ganamos y qué perdemos en el plano humano, ecológico, cultural, social, etc., con lo que llamamos progreso, y por ende, una invitación a repensar la historia misma.

A pesar de que la obra encierra una poética propia -con múltiples asociaciones y abordable desde un sin fin de subjetividades- la misma constituye, como es evidente, una cita de uno de los íconos más conocidos del *Land-Art*: el *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson. Esta operación no pretende convertirse en un gesto conceptual vacío, sino en un comentario que extienda las significancias de la obra original para hacerlas pertinentes a un aquí y un ahora. En un juego de asociación el título alude a otro conocido trabajo de Smithson -el *Hotel Palenque* (1969)-, en el cual el propio artista encontró una ilustración de sus ideas, especialmente acerca del concepto de entropía que fundamentaba parte de su práctica, y el cual -en *lechuguines*...- se emplea como generador de consideraciones en relación con el entorno. En un "paisaje entrópico" -para Smithson- la disolución del paisaje natural encuentra su corolario en el paisaje cultural que lo rodea, un ciclo simultáneo de renovación y descomposición.





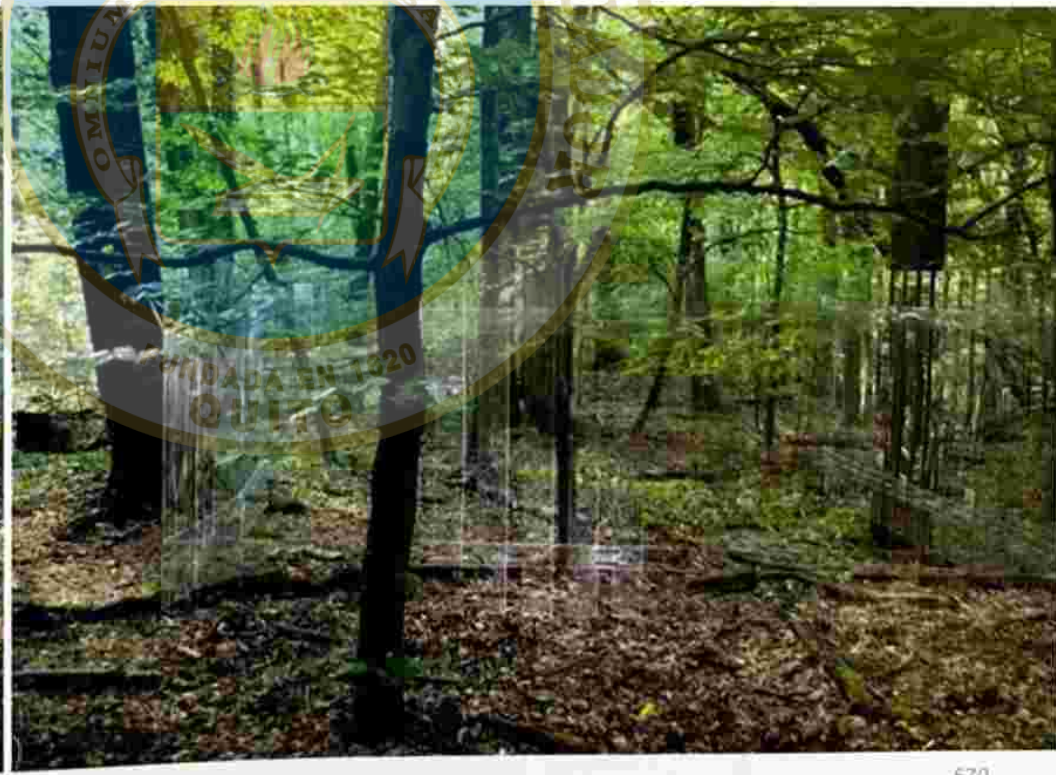
19 "En este bosque cada árbol cada rama cada hoja tiene nombre, apellido y fecha de muerte. Todo ordenadísimo, un espacio público absolutamente controlado... es un lugar con un fuerte peso histórico, se siente, ahí han pasado muchas historias grandes e historias privadas, las miñ historias. En cada espacio público cada persona crea su espacio privado y marca su memoria... La obra fue pensada como un acto de posesión (o recuerdo de un acto de posesión) de un espacio privado a la vez que reconoce el espacio público: el bosque". Correspondencia enviada al autor, 24/07/08.

Quisiera extender esta noción de paisaje entrópico a otras obras en donde la naturaleza es intervenida por los artistas, quienes han incorporado elementos extraños al paisaje logrando tensar su relación con la cultura, el progreso y en este sentido tangencialmente la historia. Juan Carlos León lo va a hacer en **Parterre** (2007), un intento por domar y reconfigurar la feraz vegetación de la Isla Santay, la cual apenas separada de Guayaquil por el Río Guayas provee un espacio de contraste entre lo natural y lo urbano. Tomando el mismo lodo como material el artista junto a colaboradores de un caserío cercano construyeron un parterre para encerrar un conjunto de árboles, dándole una extraña apariencia domesticada a esta parcela de tierra de muy difícil acceso, despertando una sensación de racionalidad en medio de lo indómito y que sin embargo dejaba una clara impresión de ser un esfuerzo inútil dada la efímera perdurabilidad de sus materiales: a lo sumo en un par de inviernos todo volverá a estar como antes. Me resulta inquietante contrastar esta obra con una intervención de Ribadeneira en un bosque alemán, un sitio donde a pesar del intenso verdor encontramos una naturaleza mucho más "ordenada", sujeta a los controles invisibles de sus cuidadores¹⁹. Denominada **Zaun** (2006) -que quiere decir cerca en alemán- el trabajo presenta una valla transparente que se materializa fantasmagóricamente a medida que el caminante se aproxima. Así como León empleó un material local (el lodo) Ribadeneira ha empleado un material industrial (el plexiglás) producido en la zona, es decir incorporando elementos del paisaje cultural del entorno. Algo similar sucede en la fotografía titulada **Sacos de carbón** (2008) del colectivo **Lalimpia**, en ella vemos un primer plano de una llama ante un imponente panorama andino; el pelaje de este animal ha sido trasquilado para simular lenguas de fuego, tal como se aplican en la decoración de autos "tuneados".

Página anterior: Gabriela Cabreray Graciela Guerrero/
Lechugues (Palenque 2000) / Intervención / 2006
F69 Juan Carlos León / **Parterre** / Intervención / 2006
F70 Manuela Ribadeneira / **Zaun** / Intervención / 2006



F69



F70

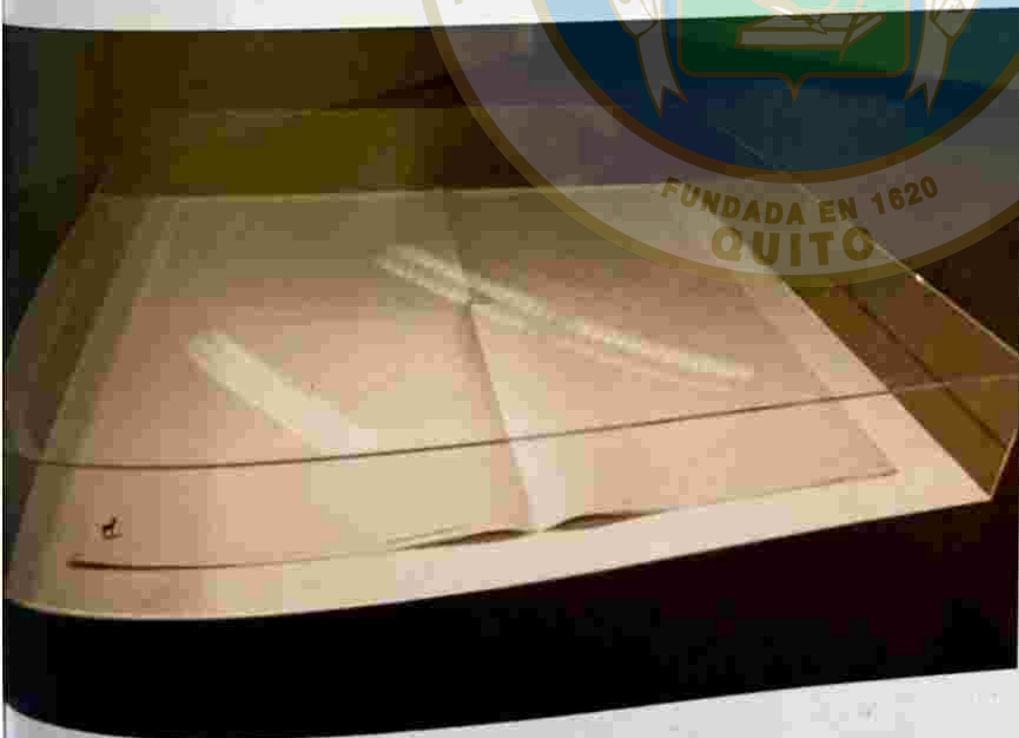
20 "Mi interés era pensar el diario como la memoria de un día, y cómo esa memoria se vuelve tan frágil [...] hasta llegar al punto de ser un inocente y solitario venado enfrentado a esa llanura (la "llanura" es su pasado) [...] listo para ser cazado, destruido o ignorado... Creo que mi motivación actual es explorar cierta temporalidad distorsionada o simplemente señalada y re-dimensionada [...] aquella es la negación misma de la Historia. En mis obras de antes (2007 para atrás) había una intencionalidad deconstruccionista, y ahí hay cierto positivismo que aborrezco ahora [...] o sea, si le tomas la molestia de deconstruir algo, abres el camino (aunque diminuto) a posibles soluciones, hay cierto moralismo: esto no debió ser así, entonces debió ser de alguna otra manera (¿mejor? ¿más justa?). Pero yo no tengo ninguna esperanza, aunque quizás me queda algo más sincero y apasionante, la ficción (una ficción ontológica sirve para entender el mundo, ese oscuro borgiano...)" Óscar Santillán en correspondencia enviada al autor, 13/04/2009.

La sensación de absurdo y extrañamiento de este contraste entre elementos de la vida contemporánea y el mundo natural es llevado además a extremos febriles y oníricos en las pinturas más recientes de **Roberto Noboa**, donde tenistas ensimismados comparten escenario con diversos animales. Finalmente vale mencionar una obra bastante sofisticada y de raigambre conceptual de **Óscar Santillán** titulada *Memorial* (2008), en ella observamos la diminuta representación de un venado sobre una estepa de papel periódico blanco: este cúmulo de folios engañosamente vírgenes proviene en realidad de una edición del *New York Times* que ha sido químicamente borrada, habiendo empleado la tira extraída para modelar el animal. Vista a la luz del descalabro financiero mundial y sus implicaciones ideológicas (las elucubraciones sobre la crisis del capitalismo) la obra podría oscilar emocionalmente entre la profecía apocalíptica y la desilusión melancólica, sin embargo en ella el artista se propone una reflexión sobre la fragilidad de la memoria que comienza en la abundante información que genera el día a día²⁰. Podríamos ver entonces a todos estos ejemplos como paisajes reconfigurados, donde sintéticamente se encierra una tensa relación entre naturaleza y cultura.

F71 Roberto Noboa / *Ejercicios para no perder el miedo I* / Acrílico sobre papel / 45 x 69 cm / 2008

F72 Roberto Noboa / *Ejercicios para no perder el miedo II* / Acrílico sobre papel / 49,5 x 66,5 cm / 2008

F73 Óscar Santillán / *Memorial* / Edición del NYT cuya tinta ha sido químicamente extraída, y miniatura modelada con la tinta seca / Asesoría de PhD Sean Bird / 2008



F72

F73

81





F75

En otra obra de **Guerrero**, denominada **Tenda** (2007), el paisaje –esta vez urbano– vuelve a intervenir; planteado como una *performance*, la artista junto a un par de trabajadores del campo reproducen uno de los tendales de cacao que ahora sólo se ven en las zonas rurales. Invoca así la memoria histórica del sitio donde se presenta –el malecón–, antiguo eje de comercio de la ciudad, y recuerda el peso de la trama que este producto y su comercio ha tejido en la historia económica de la ciudad y en la conformación del orden social vigente hoy en día.

En el 2008, Guerrero realiza tres intervenciones en sitios escogidos al borde de la ciudad, donde las últimas viviendas precarias parecen encontrarse con la naturaleza. Aquí la historia ya no se invoca de formas sugeridas, sino que se cita de manera explícita en relación a los tres diseños que ha pintado en sendas casas: un patrón extraído de un sello Jama Coaque (cultura precolombina originaria de la costa ecuatoriana), otro proveniente de la cerámica de Talavera (aludiendo simbólicamente al sincretismo y al proceso colonizador), y finalmente uno de Mondrian (evocando tanto al mundo moderno como al componente de transformación utópica contenida en el modernismo). Los registros panorámicos del conjunto de covachas, monótonas en sus mustios colores, muestran repentinamente una suerte de disonancia, un suplemento fuera de lugar cuyo propósito es despertar un conjunto de interrogantes en el espectador, preguntas que giran en torno a la conexión del presente de este paisaje y los procesos históricos que lo han condicionado y que lo siguen determinando, una reflexión que incorpora meditar en la probablemente nula conciencia de sus habitantes sobre estos aspectos, lo que los torna seres vulnerables y manipulables, personas arrancadas de su pasado y por tanto sin proyección de futuro.

F74 Graciela Guerrero / **Tenda**/ Performance - instalación / 2007

F75 Tendido de cacao en las veredas de la ciudad de Vinces

83





F77

Concluyo este segundo núcleo con un exquisito micro paisaje –un jardín–, la obra titulada **Botica** (2007- 2009) de **Juana Córdova**. Este frágil trabajo, en su espectral representación de un huerto de especies medicinales, traza conexiones históricas que invocan épocas pasadas e imaginarios activados por los sitios en los cuales se presenta. Originalmente instalada en el Museo de la Ciudad en Quito (construcción que en épocas coloniales funcionaba como hospital, y en cuyos predios se mantenía un jardín de similares características), y luego en el Museo de la Concepción de Cuenca (cuyo edificio fungió alguna vez como enfermería de las monjas), la instalación nos remite no sólo a los antiguos herbolarios y su empleo como fuente farmacéutica, sino al devenir –interrumpido o amenazado– de la sabiduría heredada detrás de ellos. Su delicada y laboriosa manufactura en papel maché puede entenderse, si enfocamos las manualidades como tradiciones transmitidas secuencialmente entre generaciones, como una alusión a aquellos saberes curativos perdidos, impositados y suplantados por otras prácticas de sanación que, si bien lucen acordes a las demandas de vértigo de la vida contemporánea, se perciben menos humanizadas y artificiales. Al mismo tiempo me parece que la obra, por asociación, aborda las “raíces” culturales, ese puñado de extensiones del pasado que fantasmagóricamente puebla las nociones de identidad local.

- F76 Juana Córdova / **Botica** / Instalación/ Morocho y estructuras de alambre cubiertas de papel maché/ 2007
 F77 Juana Córdova / **Botica** / Plantas individuales / 2007
 F78 Juana Córdova / **Botica** / Instalación / Detalle/ 2007
 F79 Juana Córdova / **Botica** / Instalación / Detalle/ 2007

21 Jacques Derrida, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, edición digital de Derrida en castellano, traducción de Paco Vidarte.

El trabajo que tan poéticamente habla del ayer puede así mismo comentar elocuentemente el presente, si tan solo consideramos las patentes comerciales que la industria farmacéutica actual pretende imponer sobre especies como aquellas. La meticulosa reproducción de cada especie y sus detalles –la ordenada taxonomía que ha logrado la artista en su clasificación– denotan además un impulso *archivista*, en uno de los sentidos de archivo articulado por Derrida: “un deseo incontenible de volver al origen, una nostalgia por el hogar, una nostalgia para la vuelta al lugar más arcaico del comienzo absoluto”. Sin olvidar que “La cuestión del archivo no es una cuestión del pasado... Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá.”²¹



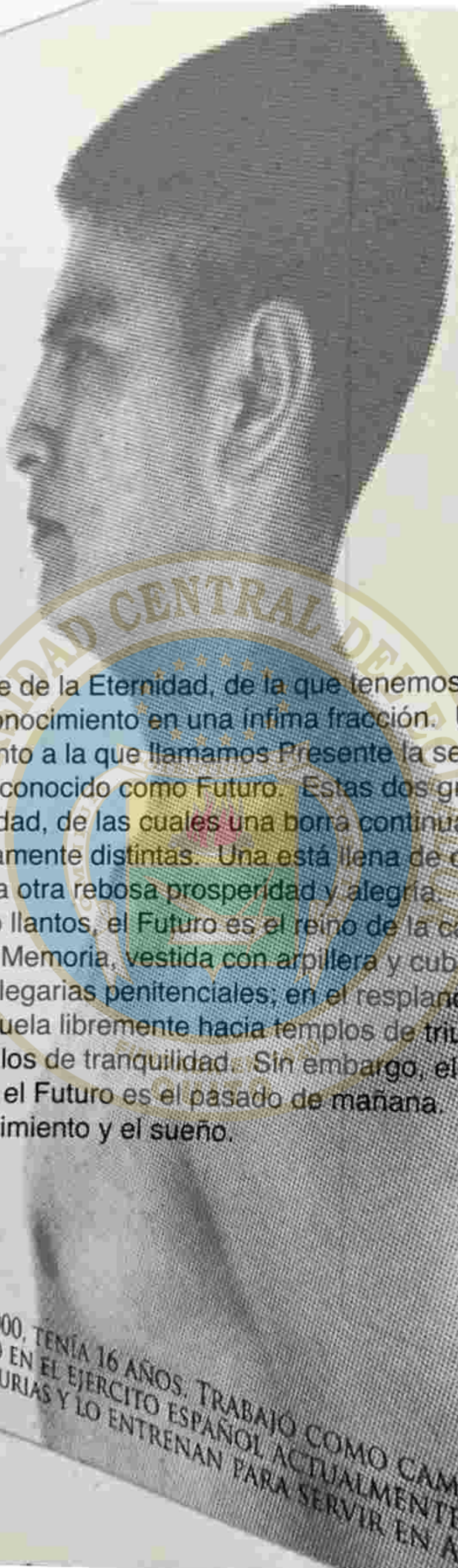
F78



F79

Siguiente página: Tomás Ochoa / *Indios medievales* / Instalación / 2008

87

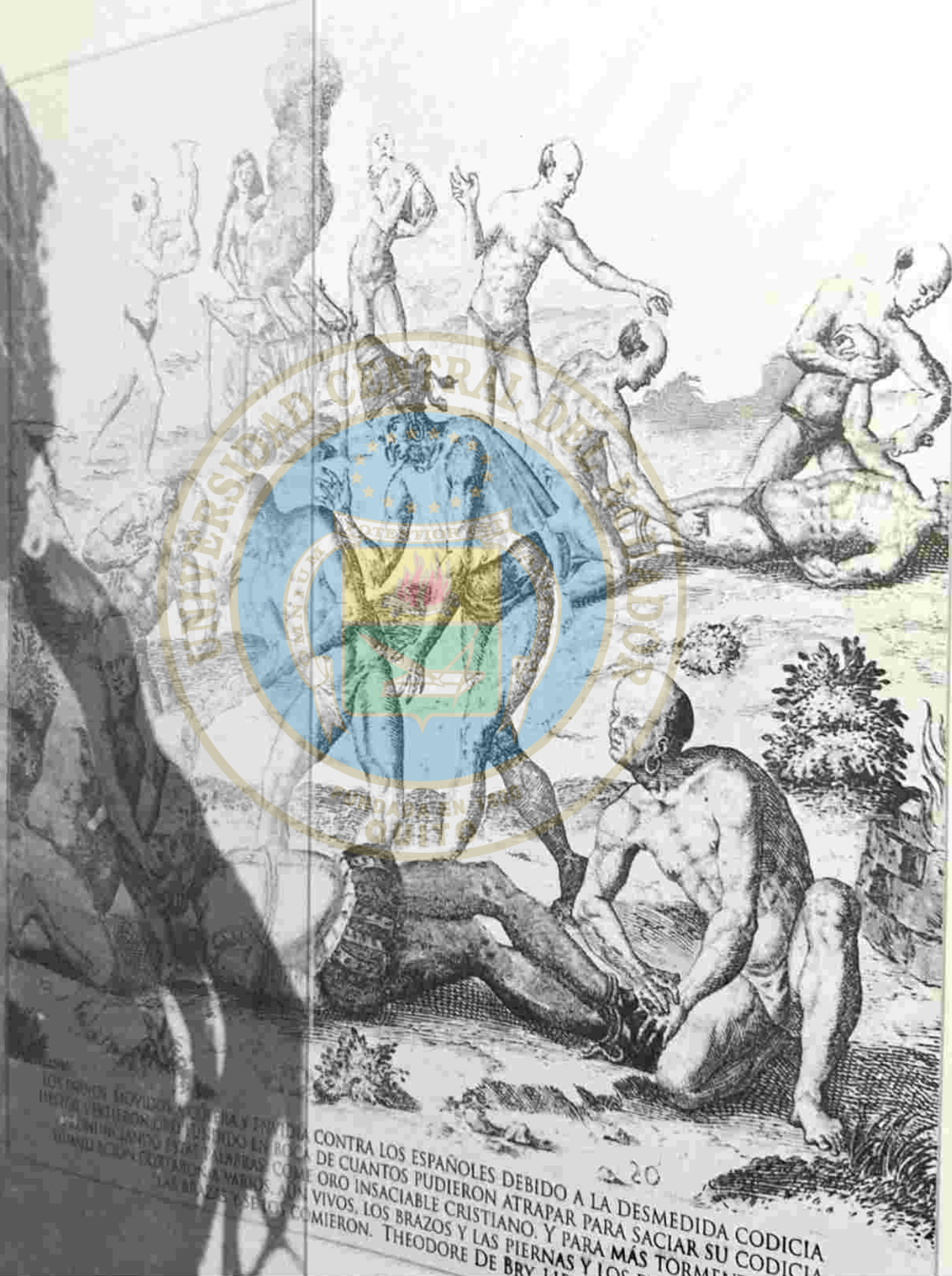


PASADO: Es una parte de la Eternidad, de la que tenemos un pequeño y lamentable conocimiento en una infima fracción. Una línea en constante movimiento a la que llamamos Presente la separa de un periodo imaginario conocido como Futuro. Estas dos grandes divisiones de la Eternidad, de las cuales una borra continuamente a la otra, son completamente distintas. Una está llena de dolor y desgracias, mientras la otra rebosa prosperidad y alegría. El pasado es la región de lo llantos, el Futuro es el reino de la canción. En una se acurruca la Memoria, vestida con arpillera y cubierta de ceniza, murmurando plegarias penitenciales; en el resplandor de la otra, la Esperanza vuela libremente hacia templos de triunfos importantes y habitáculos de tranquilidad. Sin embargo, el Pasado es el Futuro de ayer, y el Futuro es el pasado de mañana. En realidad, son uno: el conocimiento y el sueño.

AMBROSE BIERCE

JAVIER PEÑAFIEL LLEGÓ A ESPAÑA EN 2000, TENÍA 16 AÑOS. TRABAJÓ COMO CAMARERO DURANTE 4 AÑOS Y LUEGO SE ENROLÓ EN EL EJERCITO ESPAÑOL ACTUALMENTE ESTÁ DESTINADO A LA BASE MILITAR DE RIMZ ASTURIAS Y LO ENTRENAN PARA SERVIR EN AFGANISTÁN.

FUE CONDENADO POR EL
 OS. SU CABEZA FUE CLAVADA EN
 Y SUS PIERNAS EN LIVITACA.



CONTRA LOS ESPAÑOLES DEBIDO A LA DESMEDIDA CODICIA
 DE CUANTOS PUDIERON ATRAPAR PARA SACIAR SU CODICIA
 INSACIABLE CRISTIANO. Y PARA MÁS TORMENTA
 LOS BRAZOS Y LAS PIERNAS Y LOS
 COMIERON. THEODORE DE BRY



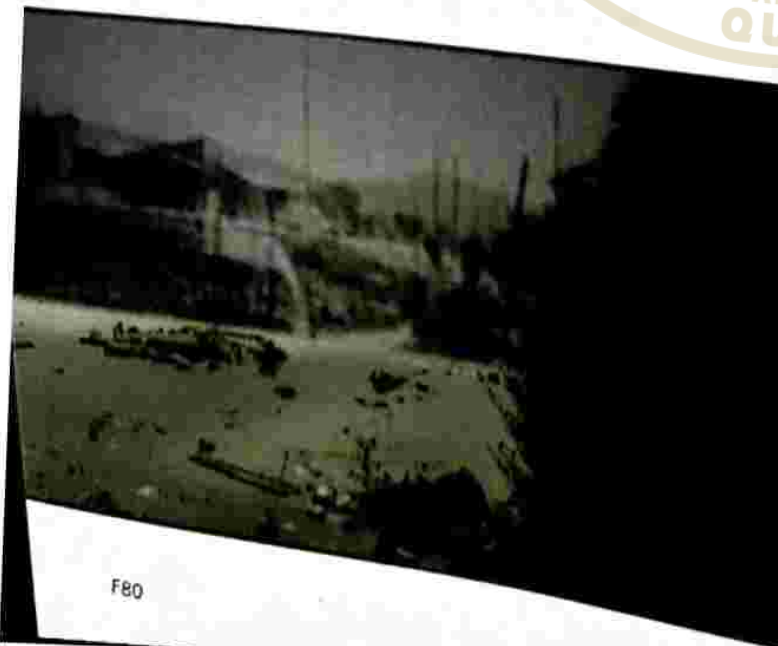
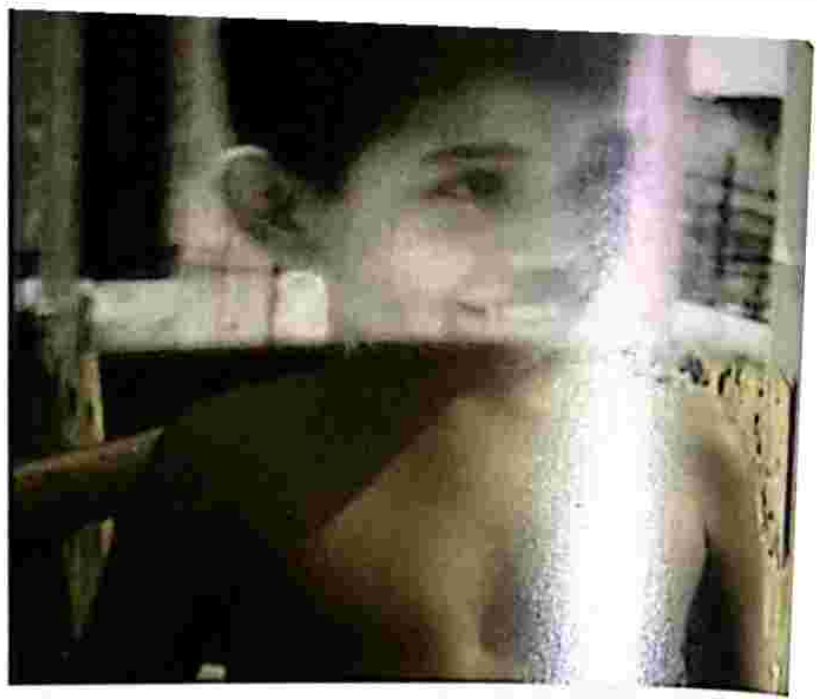
do
mán
er Spurrier
món Espinosa
Jorge Núñez
Rafael Pando

TERCERA
EDICIÓN

EDITORIAL
EL COMERCIO

III Los episodios

El recuento, recreación o cita de eventos históricos específicos, o la indagación reflexiva de las secuelas que estos han configurado, han posibilitado la articulación de filamentos críticos bastante prominentes en el arte ecuatoriano de este último decenio. Las obras han abarcado desde enfoques que nos remiten a tiempos lejanos, principalmente a episodios asociados a la conquista, hasta confrontaciones con acontecimientos más recientes. A pesar de las variadas aproximaciones que se han empleado lo que aparece como una constante en estas invocaciones es el impulso de provocar un cotejo o contraste con la actualidad, de extender una invitación a hurgar en los borrosos orígenes de una situación conflictiva, de reivindicar algún episodio o corregir el sesgo en la narrativa impuesta que lo distorsiona, de señalar problemas contemporáneos originados en condiciones que se afrastran de antaño, o de ironizar la inevitable y triste repetición de la historia.



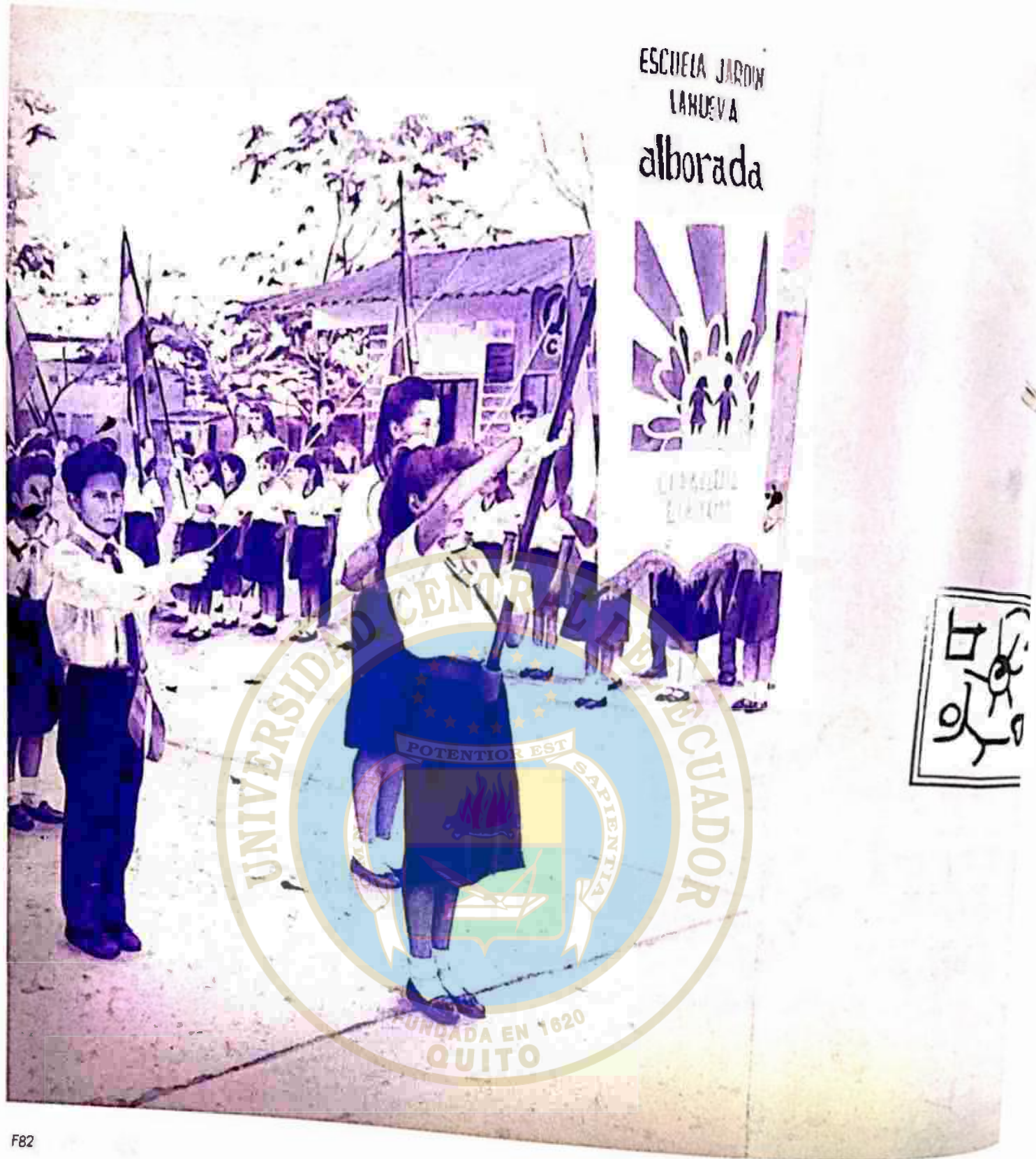
F80

22 Encargado por el municipio de la ciudad y realizado por Rolf Blomberg.

La confrontación directa entre pasado y presente se vuelve medular en un video de **Juan Carlos León** (**Rolf Blomberg** 2009), para el cual el artista volvió a filmar, cuadro a cuadro, un spot publicitario de 1963 titulado *Guayaquil y su alcalde*²², que destacaba los logros del burgomaestre mediante un esquema narrativo que contrasta el antes y el después de su gestión. En cierto modo León hace lo mismo pero con intenciones mas punzantes al dividir la pantalla horizontalmente por la mitad, aparejando el original con el suyo. En la proyección se machihembran la franja superior y la inferior -a pesar de sus temporalidades separadas por 45 años- para ensamblar una sola imagen que, al compartir el audio y la progresión narrativa del original, logra hacer ver que las realidades marginales aún coinciden, y que el futuro prometido no ha logrado consumir su llegada. La obra pone en entredicho el carácter demagógico del discurso político en el país, el cual parece ser una constante hasta el presente, pero puede leerse también -al haber usado un referente foto-mass mediático-, como un comentario en torno a los peligros y paradojas de una sociedad exponencialmente mediatizada pero pobremente (in)formada. Nos deja la impresión de pertenecer a un conglomerado víctima de acoso ideológico, ya no sólo en época de campaña -inflamada por el histriónismo de tarima- sino diariamente, dada la invasividad actual de los medios.

F80 Juan Carlos León / **Rolf Blomberg** / Stills de video / 2009
Siguiente página: Stéfano Rubira / **S/T** / Violeta de genciana sobre lienzo / 2004





F82

F82 Stéfano Rubira / **Juramento** / Violeta de genciana sobre lienzo / 100 x 200 cm / 2006

F83 Stéfano Rubira / **Riel** / Violeta de genciana sobre lienzo / 40 x 60 cm / 2006

UNIDAD DE QUEMADOS



F83





F84

23 Hal Foster, "This funeral is for the wrong corpse", En: *Design and Crime (And other diatribes)*, Verso, London-New York, 2002, p.130. La traducción es mía.

Esta categoría de la historia como experiencia traumática, donde siguiendo a Hal Foster "el fracaso (o rechazo) de la memoria ha promovido un imperativo compensatorio para recordar"²³, se manifiesta en muchos otros trabajos, como en la fría y tautológica retórica de *Hecatombe* (2005), una composición reticular de cien paneles donde la serigrafía -motor formal de la reiteración warholiana- es conceptualmente empleada por Juan Pablo Toral para citar igual número de episodios históricos que han marcado la vida del país. En el conjunto la imagen de la misma res se repite con una variante introducida únicamente en la ficha de identificación engrampada a su oreja, en la cual se inscriben distintas fechas. El maridaje de título e imagen nos obliga a leer la historia como un reiterado sacrificio, como una sucesión de catástrofes.



F85

F84 Juan Pablo Toral / *Hecatombe* / Serigrafía sobre lienzo / Detalle / 2005

F85 Juan Pablo Toral / *Hecatombe* / Serigrafía sobre lienzo / 250 x 200 cm / 2005

F86 Estefanía Peñafiel / *Angelus Novus* / Videoinstalación / 2004

F87 Estefanía Peñafiel / *Angelus Novus* / Videoinstalación / Detalle / 2004



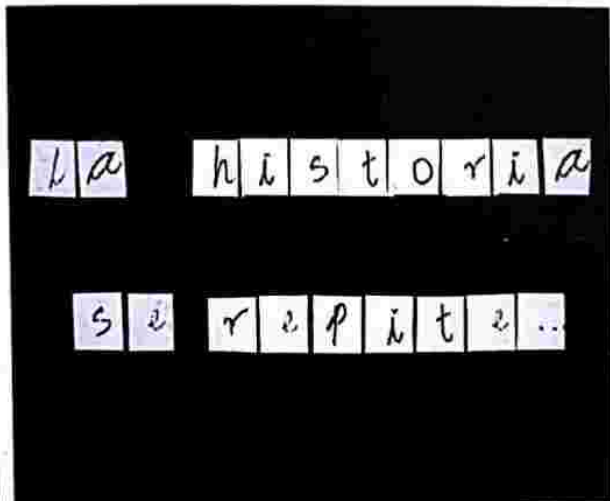
F86

Obras así parecen invocar el estribillo aquel de que "la historia se repite", que con algunas variantes se escribe y se borra simultáneamente en la videoinstalación **Angelus Novus** (2004) de Estefanía Peñafiel, cuyas imágenes se proyectan sobre hojas de papel. Este trabajo alude a la célebre y brillante metáfora del ángel de la historia elaborada por Walter Benjamin en su IX Tesis sobre el concepto de historia:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede piegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

De paso, estas líneas nos podrían brindar una plausible conexión a la intención última de varias de las producciones que hemos repasado, al notar que se trata de una práctica que desde el presente y lo cercano mira hacia atrás, intentando adueñarse del recuerdo para reelaborarlo, volverlo material que despierte la conciencia y logre un espacio más reflexivo para entender o interpelar el tiempo que nos toca.

F87





F88

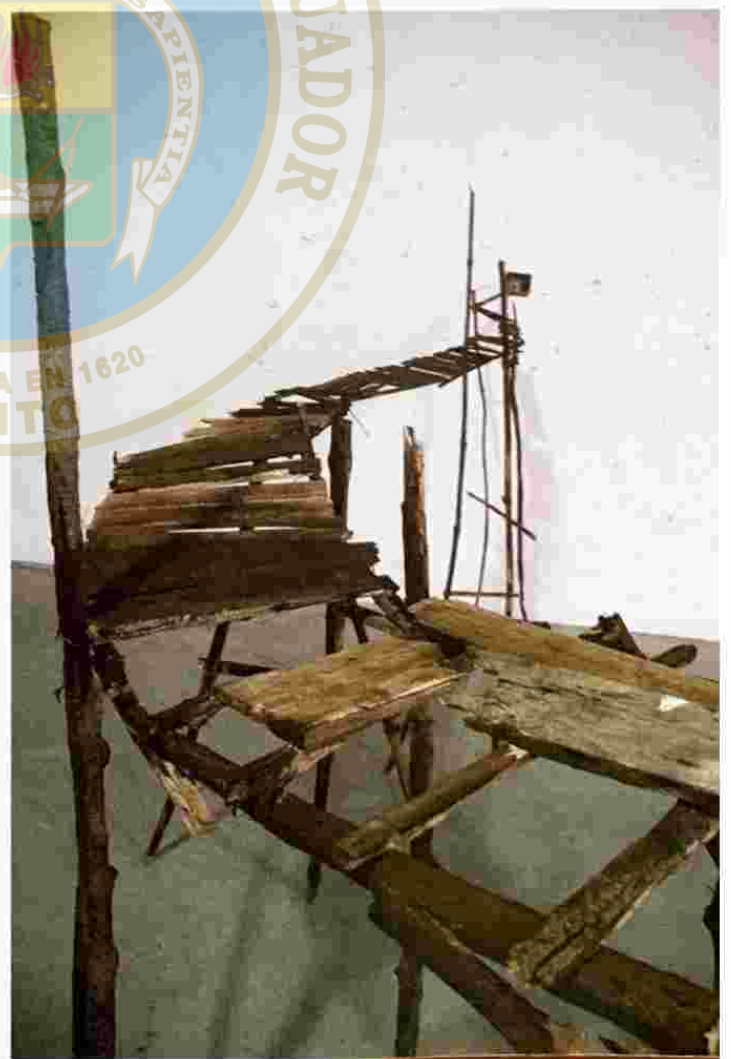
24 Félix Rodríguez. La cita proviene de una declaración no publicada sobre la obra, la cual obtuvo el primer premio del Salón de Julio del 2006.

En otra estrategia serial las efemérides históricas constituyen el núcleo significativo de la obra **Coartadas** (2006) de Félix Rodríguez. Mediante el uso de estampillas -método de representación por excelencia de lo que vale la pena conmemorar, y para la filatelia aquello que amerita ser atesorado- el artista concentra en 24 imágenes igual número de anécdotas personales de gente común que ha nacido en fechas patrias. Los testimonios, recogidos mediante una convocatoria de prensa, encierran una narrativa de tono y carácter banal, por lo general refiriéndose a la manera como cada quien festejó su cumpleaños, resaltando la importancia de esos días como un acto de individualidad extrema que se privilegia por sobre las connotaciones cívicas-históricas de las fechas referidas.

F88 Félix Rodríguez / **Coartadas** /
Libro de estampillas /
26 x 34 cm / 2006

F89 y 90 Félix Rodríguez / **Coartadas** /
Acuarela sobre cartulina /
4 x 3 cm cada una /
Detalles / 2006

Esta reconsideración de los días patrios, los cuales se asumen la mayor de las veces como un feriado vacacional o como un aliciente a la industria turística, apunta a demostrar que la identidad nacional se conforma de un grupo múltiple y heterogéneo de individualidades, más no de imaginarios impuestos por el discurso oficial. En palabras del artista, la propuesta pretende hacer "notar que el valor de lo patrio se construye en realidad desde el ciudadano y su cotidianidad"²⁴.



⁴⁶ Podríamos sintonizar miradas entre este trabajo y el políptico *Una Silla del Sur* (1999) de Velarde.

⁴⁷ Este término, que tomo cuerpo especialmente a partir del desarrollo de la teoría crítica, se emplea para describir los múltiples retos que plantean los artistas al funcionamiento de las instituciones culturales, cuyo propósito es desarticular al mismo arte como institución, cuestionando entre otros asuntos la autonomía estética o supuesta neutralidad discursiva de ciertas expresiones, o cómo influyen los museos en el posicionamiento de un "gusto". Puede procurar a la vez hacer visible cómo todos los cánones son construcciones sociales con raíces históricas, o cuestionar las mismas políticas que guían a los centros culturales o que operan en el mercado de arte.

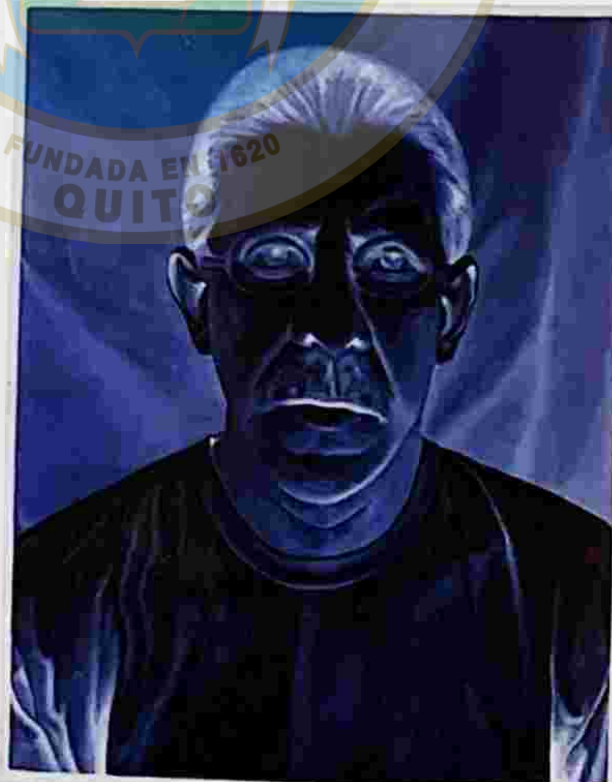
⁴⁸ Así se denominaron las incursiones en espacios públicos realizadas por varios artistas en Guayaquil en 1987. Para más información recomiendo leer el texto de María Fernanda Cartagena en el catálogo que conmemora los 25 años de la Galería Madeleine Hollaender.

De igual forma se manifiesta el preservar/celebrar cierta inventiva fruto de la marginalidad, un afán por documentar la cultura material y la huella de lo social que de ella deriva. Esta vertiente se presenta por ejemplo en el ensayo fotográfico *Panama Seat: tradicional asiento guayaquileño* (2006-2008) de Ricardo Bohórquez⁴⁶, o -como impulso por representar actividades que se perciben amenazadas- en *Cortes Informales* (2005) de Pedro Gavilanes, *Negativo* (2002) y *El Carbonero* (2007) de Jorge Velarde, trabajos que destilan implicaciones críticas si se ubican en el contexto de los procesos de regeneración urbana en Guayaquil.

Conscientes de ello o no, los artistas incorporaron a esta producción elementos de Crítica Institucional⁴⁷, factor exacerbado en estos años en que concomitantemente muchos de ellos se interesaron en propiciar un desplazamiento y ensanchamiento de las audiencias tradicionales del arte, en generar un contacto, una vía de comunicación y una experiencia mucho más allá de las paredes del museo o galería. Si bien existen antecedentes claves y de importancia regional como "Arte en la Calle"⁴⁸ lo que comienza a darse en el espacio público en este tiempo tiene enfoques más reflexivos y programáticos.

F133 Jorge Velarde / *Negativo*/ Oleo sobre lienzo / 120 x 100 cm / 2002

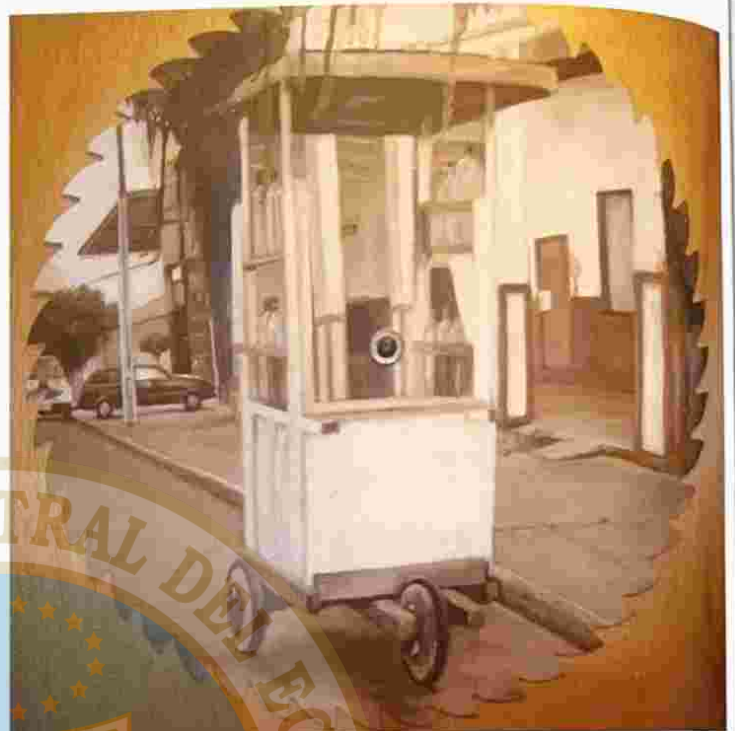
F134 Ricardo Bohórquez/ *Panama Seat: tradicional asiento guayaquileño* / Fotografías / 2006-8











F135



F136

Página 154 y 155: Jorge Velarde / *Una silla del sur* / Óleo sobre lienzo / 1999
 F135 Pedro Gavilanes / *Madera de guerrero* / Óleo sobre sierra de acero / 2005
 F136 Jorge Velarde / *El Carbonero* / Óleo sobre lienzo / 2007



F137

49 Manuel Kingman, *Un encuentro independiente*, catálogo del quinto encuentro, 2007. Las cursivas son del texto original.

50 El evento "Ataque de Alas" (2001) en Guayaquil, fue clave para repensar las intervenciones en el espacio público de forma más estratégica, generando sentidos y filos críticos más puntuales. Varias de las obras más importantes que aparecieron en el marco de las distintas ediciones del Festival de Artes al Aire Libre (FAAL) se pueden relacionar con este tipo de aproximación.

Esta inversión y relativización de las escalas valorativas entre lo culto y lo popular es un impulso latente, por ejemplo, en las varias ediciones del Encuentro de Arte Urbano "Al Zur-ich" (asunto cuidado hasta en los detalles: las postales de invitación se enviaron envueltas en las fundas plásticas amarillas usadas en el expendio de salchipapas). Este evento, que propicia la generación de efectos simbólicos a partir de un involucramiento de los artistas con las comunidades barriales del sur de Quito, "no responde a intereses institucionales o de 'promover la cultura', o de 'llevar el arte a las masas', sino que trata de construir propuestas de diálogo con la gente y para la gente. Una iniciativa que no busca *el requerimiento civilizatorio de culturizar* a los habitantes mostrándoles *lo maravilloso y exquisito que es el arte*, sino un encuentro alternativo entre la vida cotidiana, la memoria de la comunidad y el arte."⁴⁹ En estos sentidos el trabajo *Lo Bueno, Lo Bello, Lo Verdadero* (2005) de Fernando Falconí (Falco), resulta un señero ejemplo: el artista trabajó con moradores del sector de Chimbacalle, les pidió que de entre sus objetos personales y de acuerdo a su sensibilidad representen con ellos los conceptos invocados en el título. El variopinto resultado, en el entorno de las casas abiertas para el recorrido de los visitantes, fomentó un nuevo sistema de relaciones entre vecinos, a la vez que produjo un emotivo retrato del entramado humano del barrio -sus anhelos, sus afectos, sus recuerdos- probablemente más emotivo y revelador que la representación subjetiva que hubiera logrado un artista por sí solo.⁵⁰

La operatividad táctica de determinadas inserciones del arte en la trama social ha abierto el campo a la experimentación con otras disciplinas como la antropología o la etnografía. El corte activista y la aterrizada pulsión utópica del **C.I. Proyecto** (2009) de **Juan Carlos León** es un ejemplo de la complejidad que envuelve a algunas de estas iniciativas. El artista comienza por hacer detalladas observaciones del trabajo físico que conllevan diversas actividades de comercio informal, un micro estudio de lo que en el campo industrial se conoce como "análisis de tiempos y movimientos" en relación a las máquinas que opera un obrero. A partir de ello ha rediseñado las herramientas de trabajo que utilizan distintos tipos de vendedores ambulantes, procurando aumentar su facilidad de uso y -por qué no decirlo- tornando más elegantes sus líneas, en un concepto bastante afín a lo que los norteamericanos llaman *streamlining*, es decir dar formas de menor "resistencia" al objeto, haciéndolo más eficiente y moderno. Estos diseños fueron luego interpretados bidimensionalmente en un conjunto de dibujos como si fuesen destinados a un manual de instrucciones, privilegiando su claridad didáctica. Finalmente los dibujos se diseminaron por dos canales: se imprimieron cientos de folletines que luego serían repartidos a los trabajadores informales, y también se transfirieron a plantillas o *stencils* que fueron grafiteados en muros dentro de zonas urbanas donde este tipo de comercio bulle.

F138 Juan Carlos León / **C.I. Proyecto** / Esquemas y diseños / 2009

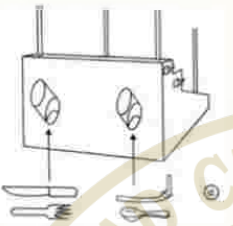
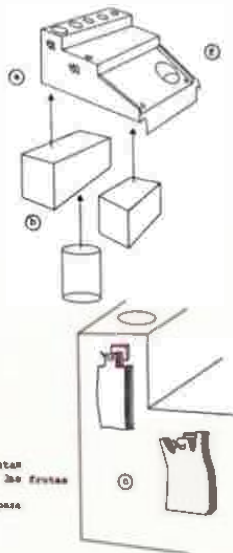
F139 Juan Carlos León / **C.I. Proyecto** / Folleto / 2009

F140 Juan Carlos León / **C.I. Proyecto** / Registro de intervención / 2009

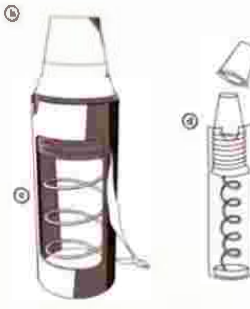
Frutero



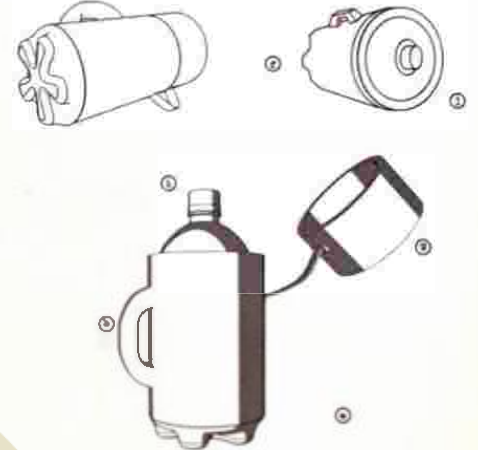
- a. Gradas de resina o madera para colocar las frutas
- b. Cajas de pñico transparentes para proteger las frutas
- c. Ganchos para colgar las frutas
- d. Recipiente con tapa de plástico transparente para colocar los utensilios
- e. Carga
- f. Contenedor para el hiel de jugo



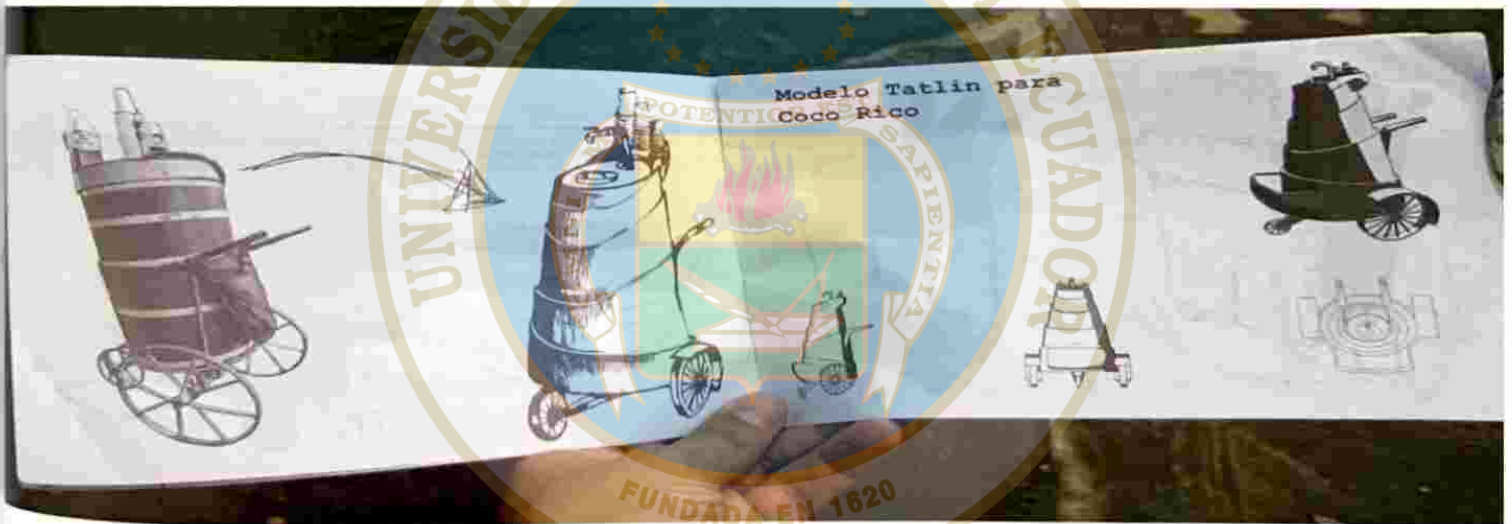
Kit para vender cola



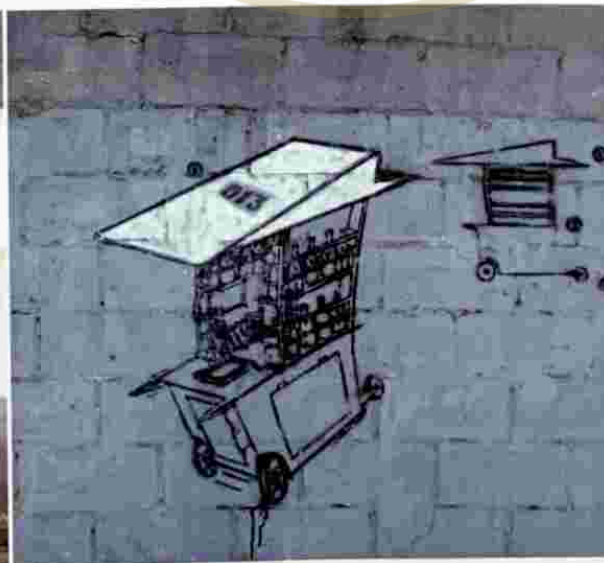
- a. Forma de utilización del kit
- b. porta vasos con cinco
- c. resorte suave
- d. boquilla para seleccionar unitariamente los vasos
- e. porta botellas
- f. el portabotellas puede ser de resina, tipo termo
- g. tapa con tirante
- h. maniquete también de resina
- i. botella
- j. también puede ser de espuma el porta botella



F138



F139



F140

51 Para ello recomiendo revisar el texto de María Fernanda Cartagena titulado "Limoncito 2008", publicado en <http://riorevuelto.blogspot.com/2009/03/limoncito-20-actualizacion.html>

En otros casos los artistas han sintonizado su trabajo a partir del involucramiento con comunidades específicas, donde la práctica artística ha privilegiado el proceso, la experiencia y los aspectos relacionales de esos contactos, para los cuales se han entrecruzado plataformas de trabajo en boga como las residencias con elementos de convivencia y agendas de perfil social. En estas líneas las ediciones de residencia "Solo con Natura" que se han dado en este período han arrojado resultados sumamente interesantes, a la vez que han suscitado reflexión en cuanto a los cuestionamientos que estos acercamientos pueden presentar⁵¹. Un notable ejemplo de la segunda edición, desarrollada en la comuna Limoncito en la provincia del Guayas, fue la performance de **Saskia Calderón** titulada **Gallo despescuezado** (2009) que combinaba una representación de este juego que como tradición popular se realiza anualmente en el marco de las fiestas de la Virgen de la Merced. En la obra la artista enterrada hasta el cuello en el suelo encarna al animal, cantando –en lirismo operático y previo a su inminente muerte– lamentos y demandas de la población.

Obras que encierran impulsos como estos tienen una génesis compleja que impide desestimarlos de manera somera usando la muletilla de "estetizar la miseria", como si se pudiera poner a estas líneas de producción de sentido en el mismo saco junto a trabajos que solo tienen el ropaje de un interés por "lo social", los cuales procuran únicamente la obtención de prestigio para sus autores o un posicionamiento institucional o de mercado. En estos ejemplos "lo marginal" no está convertido simplemente en una opción temática reductora de la complejidad antropológica y social que subyace detrás de este fenómeno; vistas en conjunto, ya no individualmente, estas obras pueden justamente propiciar lo contrario: es decir dar cuenta de las múltiples aristas que componen el panorama de lo periférico.

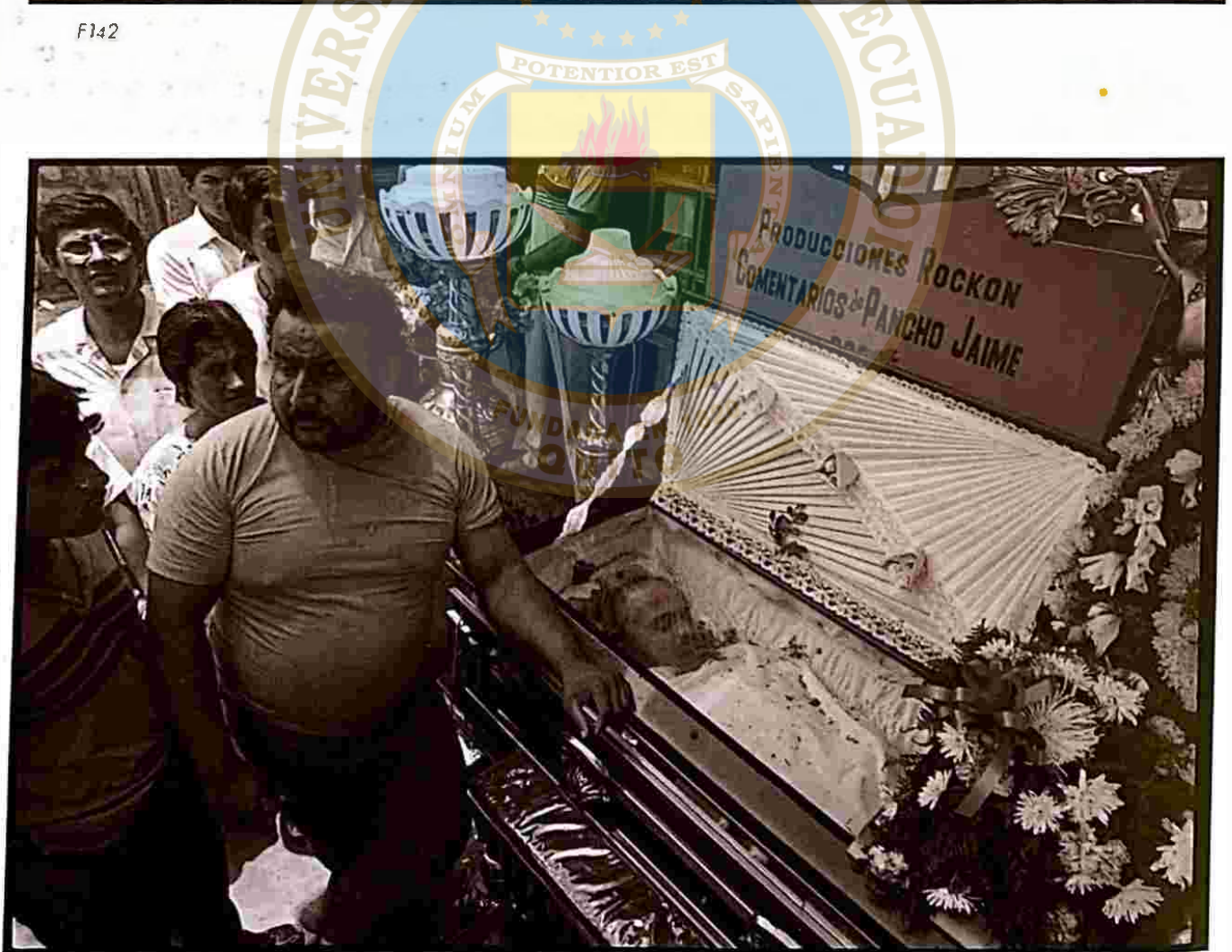


F141

En esta valoración incide por supuesto la percepción de honestidad que adscribimos a determinados productores y el nivel de responsabilidad con que abordan su práctica; me parece que la recepción de sus obras sería estéril si en este proceso de comunicación sólo se tratase de comulgar con las pretensiones emancipatorias que muchas veces se sitúa discursivamente como su intención principal. Creo que su mayor valor reside en alimentar otra corriente, paralela tal vez a las trayectorias de agendas progresistas: no se trata de juzgar su "efectividad" en términos del posicionamiento de aquellas, sino de calibrar su capacidad para simbolizar el espíritu del caleidoscopio identitario del cual nacen; he ahí el más probable -y viable- impulso antihegemónico de estas "contraimágenes".



F142



F143

III Alteridad y fracturas sociales

El arte también se convierte en la plataforma para visibilizar esas "otras" identidades: pandilleros, reclusos, adictos, travestis, discapacitados, mujeres, inmigrantes o cualquier otro grupo social o minoría sobre el cual se posa un estigma discriminatorio, procurando su inclusión, comprensión o emancipación, analizando las dinámicas que los aglutinan o las condiciones que configuran su subalternidad de ser el caso.

Para ilustrar este derrotero podemos citar el sostenido trabajo fotográfico de Paco Salazar –iniciado en 1995– alrededor de la comunidad rockera marginal del país, donde el artista procura establecer contactos entre las realidades que encierran sus representaciones y episodios políticos determinados (*Juan en el levantamiento indígena*, 2000).

Quando estas identidades han sido obviadas, malinterpretadas, estereotipadas o minimizadas por el discurso dominante, los artistas han recurrido al campo de la memoria desde el cual han podido emprender una suerte de plan reconstructivo de las mismas, poniendo en cuestión el recuerdo domesticado por la autoridad. Parte de la producción de Lucía Chiriboga, e instalaciones como *María María* (1999-2002) de Pepe Avilés sintonizan con estos propósitos.

F142 Paco Salazar / *Juan en el levantamiento indígena* /
Fotografía / 2000

F143 Paco Salazar / *El entierro de Pancho Jaime* / Fotografía /
1989

F144 Pepe Avilés / *María María* /
Instalación / Detalle /
1999-2002



F144

165

52 "Estas construcciones, comúnmente llamadas 'las casas de los residentes', refiriéndose a los ecuatorianos que ya obtuvieron la residencia norteamericana y ahora viven en Estados Unidos, tienen un 'estilo' arquitectónico tipo *townhouse*, o de 'suburbio norteamericano', que nace a partir del movimiento migratorio del país. Este 'estilo' se importó y adoptó como símbolo de 'progreso' y 'victoria'. Sin embargo, y al mismo tiempo, su carácter deshabitado grafica ausencia y aplazamiento. Estas residencias, rodeadas de montañas, casas de adobe y maizales, contrastan con el entorno local. Esta combinación o doble característica, es una expresión de cierta 'glocalidad' nacida a partir de la migración a Estados Unidos desde áreas como la provincia del Azuay. Este 'estilo' dialoga con iniciativas arquitectónicas similares generadas en centros urbanos como Guayaquil, Quito y Cuenca, pero por su dinámica y condición de 'migrante' ha sido estigmatizado, lo que provoca variadas fricciones discursivas."

María Teresa Ponce.
apuntes sobre *Residencia*,
publicados en el catálogo
de la IX Bienal de Cuenca,
2007, pp.171-172.

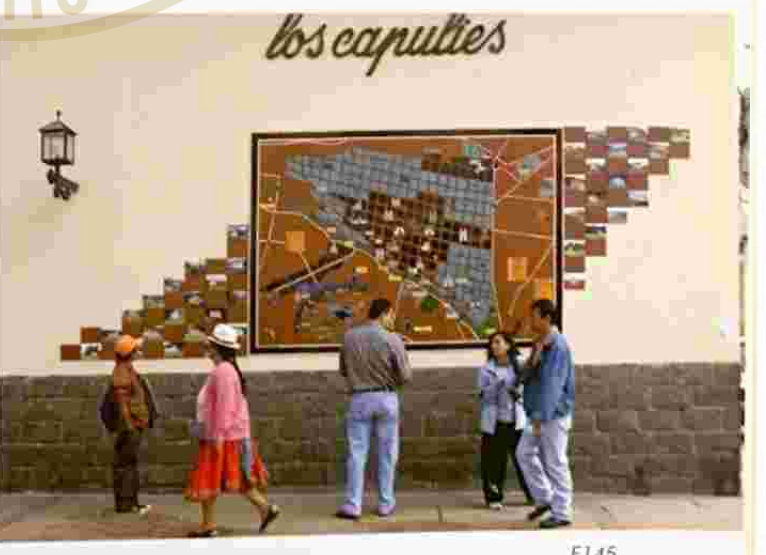
Vale relieves dos temas que han sido tratados reiterativamente desde esta perspectiva: el primero es la puesta en escena de todo tipo de retóricas en torno a problemáticas de género, incorporando discursos feministas (un vasto campo este, de incontables ejemplos, desde Larissa Marangoni hasta Gabriela Chérrez, pasando por Pamela Hurtado, Jenny Jaramillo, Juana Córdova y Janeth Méndez); el segundo es el fenómeno de la migración, representando principalmente en sus más dramáticos aspectos como en *Muerto en Murcia* de Xavier Patiño (2002), pero también analizándolo desde miradas de corte documental, como en trabajos de María Rosa Jijón, o antropológico, como en la instalación *Residencia* parte del *Proyecto Yuyana* (2007) de María Teresa Ponce, una indagación de cómo estos intercambios transnacionales (manifestados en la aparición de una arquitectura llena de implicaciones culturales) transforman el paisaje rural del Ecuador.⁵²



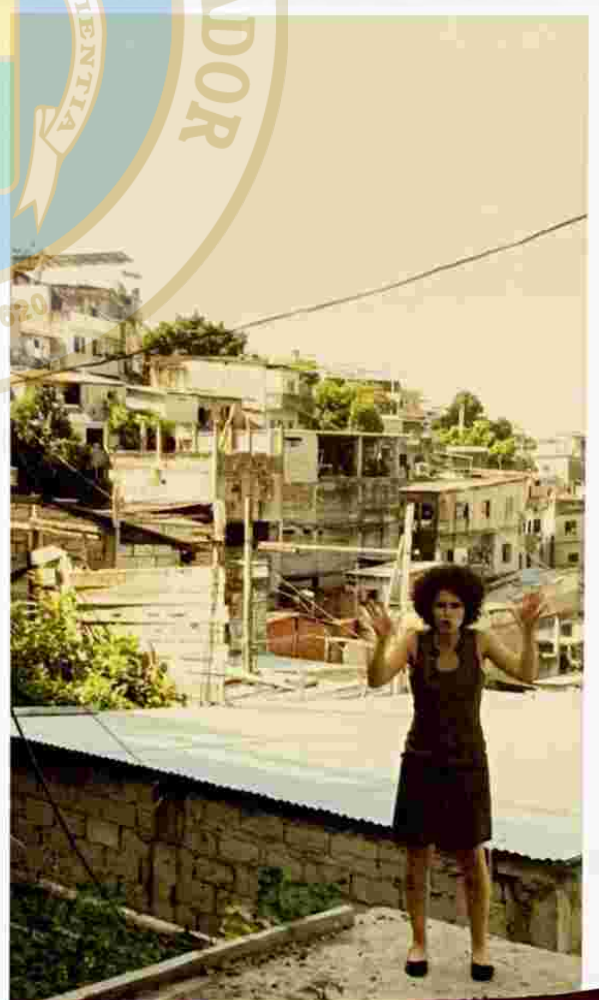
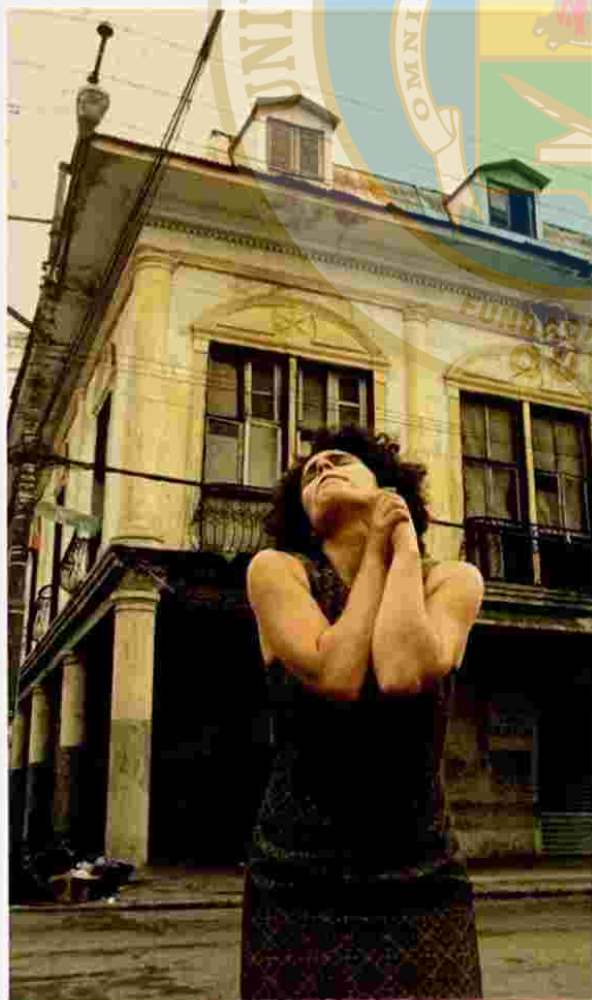
F144

F144 Xavier Patiño / *Muerto en Murcia* / Técnica mixta / 2002

F145 María Teresa Ponce / *Proyecto Yuyana* / 2007



F145



También se puede indagar en torno a temas de identidad a través de las obras producidas por artistas ecuatorianos que viven fuera del país; privilegiar el ángulo que plantean –basado en su propia experiencia transcultural– nos provee además, de manera indirecta, matices significantes sobre los efectos de la migración. Al mirar al Ecuador desde otra perspectiva estos creadores parecen haberse alejado de las coyunturas puntuales para entrar en un campo de abstracciones vivenciales que puedan ser, sorpresivamente, más profundas para enfocarlo.

Karina Skvirsky Aguilera, quien vive y trabaja en E.E.U.U., parte de un proceso en cual la memoria de la infancia y la capacidad analítica de la edad adulta se juntan para reconstruir y dar forma a su propia identidad. Su obra *My pictures from Ecuador* (2009) emplea las fotografías que tomó de niña en 1978 exhortada por su padre (norteamericano de ascendencia ucraniana), interesado por coleccionar instantáneas tercermundistas. Las imágenes muestran –con una inocente mirada y un aire epocal– aspectos habituales de nuestro empobrecido paisaje: una alcantarilla rota, un burro errante frente a un montón de basura, un borracho tendido frente a un centro de culto evangélico, la estremecedora escena en que su padre y su hermana se retratan frente a una familia de mendigos, los retratos familiares de despedida en el aeropuerto, etc. A manera de un diario, cada foto se acompaña de un cándido comentario, propio del punto de vista infantil para referir las experiencias de vacaciones. En su propuesta la artista procura emplazar al espectador a "pensar en sus propios álbumes familiares como representaciones de clase y cultura."⁵³

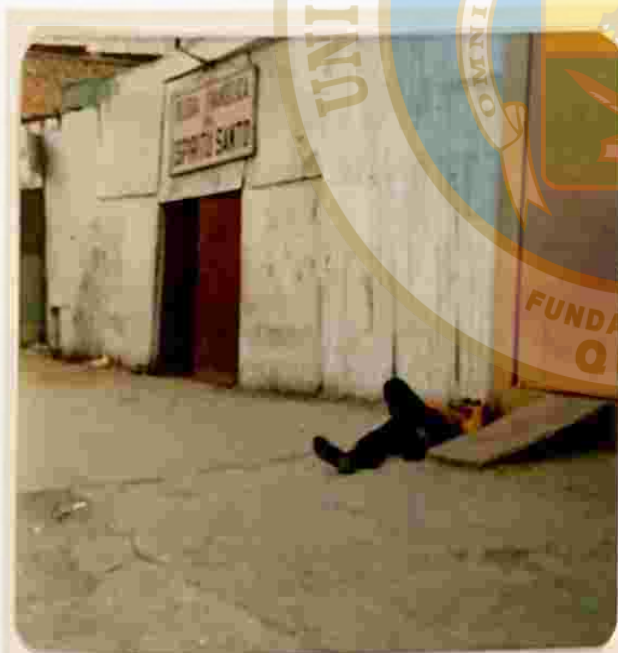
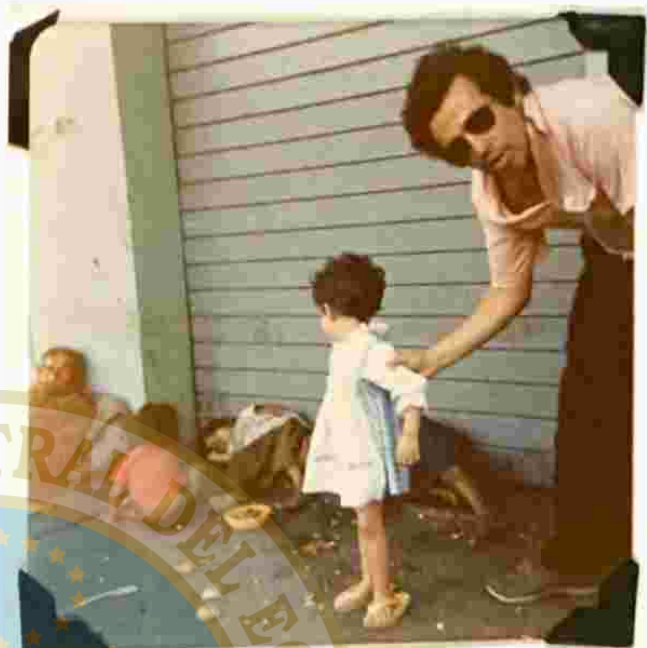
Skvirsky es fruto de la primera ola emigrante del país (su madre viajó a los Estados Unidos en 1964), su experiencia no es la del desarraigo de quienes salieron en años recientes sino la de la exploración de unas raíces que le son a la vez propias y "otras". En el video *Antojo* (2009) explora su herencia afroecuatoriana, declamando con entonación vernácula el poema homónimo del escritor Adalberto Ortiz (1913-2003) (emblema de nuestra poesía negrista), que su madre le enseñó de niña. Los versos (re)citados advierten en alegres

octavas los peligros que para una mujer negra entraña relacionarse con un hombre blanco. Las lecturas del trabajo se densifican si reparamos en los escenarios que la artista utilizó como telón de fondo a su performance: panoramas contrastantes de la cruda realidad urbana guayaquileña y las versiones turísticas de la ciudad postal.

Estos dos trabajos forman parte de un ambicioso ciclo titulado *Memorias sobre el desarrollo* donde el país se refleja de maneras interesantísimas a partir de la particular historia familiar de la artista: una sinécdoque a través de la cual podemos explorar matices de la experiencia migratoria, la estratificación social, el impulso de superación y sus matices de arrivismo o *movilidad ascendente* (la mejora de status en el sistema de jerarquía social), los intrínquilis del mestizaje y la identificación cultural, o, en términos de la representación de la pobreza, el componente de exotismo en la marginalidad y el criterio para calificar un tema como pornomiseria de acuerdo a la posición de la mirada que escruta e interpreta.



F146



F147

F146 Karina Skvirsky Aguilera / *My pictures from Ecuador* / Fotografías sobre papel / 2009
 F147 Karina Skvirsky Aguilera / *My pictures from Ecuador* / Detalles / 2009

54 La artista articula su gesto de manera elocuente: "Más que escribir, o incluso 'des-escribir', yo hablaría de tomar posesión de un texto dibujándolo, tratándolo como una grafía [...] no se trata simplemente de invertir el sentido de la escritura mediante un procedimiento de montaje, porque he debido aprender 'dolorosamente' a escribir al revés (ya que físicamente, fue un trabajo duro para la mano, los brazos, los ojos), para luego recorrer el texto letra tras letra, grafía tras grafía, desde la última palabra del capítulo hasta el título [...]. Lejos, como me encuentro del Ecuador, mi recuerdo también está atiborrado de sensaciones, imágenes, percepciones, pero se me ha revelado una mirada diferente del país, que no es ni nostálgica, ni melancólica, ni vertical, ni exótica, ni sufridora, ni justificadora, como tampoco es el caso en el libro de Michaux. Su lenguaje puede ser tan bello como duro, y de hecho muchos ecuatorianos lo han tildado de ingrato, de tener una mirada occidental y exotista, cuando no colonialista. Lo cierto es que su obra no pretende ser una oda al país, sino apenas la descripción de un territorio vivido. Y es aquí que yo me encuentro con él". Estefanía Peñafiel, correspondencia enviada al autor, 15/07/2009.

La distancia puede ablandar -dotando de un carácter agri-dulce- a la perspectiva negativa, escéptica o crítica con que suele mirar un artista operando en el contexto local. **Estefanía Peñafiel Loaiza**, quien reside y trabaja en París, se apropia de la célebre bitácora de viaje Ecuador (escrita en 1929 por el poeta y pintor francés Henri Michaux) para dar cuerpo a su propia experiencia transcultural en una videoinstalación titulada *Prefacio a una cartografía de un país imaginado* (2008). Dos pantallas ofrecen distintos ángulos de una suerte de performance penitente: en ellas se reproduce a la inversa el registro de la mano de la artista escribiendo al revés -desde el final hasta el comienzo, cada página de abajo hacia arriba y cada renglón de derecha a izquierda- el primer capítulo del libro, creándose el efecto de una pluma que absorbe la tinta del papel, dejando poco a poco las páginas en blanco⁵⁴.

Al hacer suyo el texto Peñafiel parece ponerse en los zapatos del escritor, equilibrado su encarnación hasta el punto de producir la obra habiendo cumplido los mismos 30 años que tenía Michaux al escribir su crónica; asume la experiencia del viajero como una similar a la de ella pero añade de por medio la paradoja de la distancia: de un viaje de 6 años para alejarse y conocer así "otras cercanías" con su país -o por qué no decirlo otras maneras de forjar una identidad propia-, donde la ausencia y la falta de contacto se convierte ahora en un valor añadido que permite afinar la mirada, el recuerdo, la memoria y los lazos de relación.



F148



F149

F148 Estefanía Peñafiel / *Prefacio a una cartografía de un país imaginado* / Videoinstalación / 2008
 F149 Estefanía Peñafiel / *Prefacio a una cartografía de un país imaginado* / Detalles / 2008

173

REPÚBLICA DEL ECUADOR
DIRECCIÓN GENERAL DE REGISTRO CIVIL, IDENTIFICACIÓN Y CEDULACIÓN

CEDELA DE CIUDADANÍA No. 170448044-9

ALVEAR LALLEY JOSE MIGUEL

09 OCTUBRE 1.964

PICHINCHA/QUITO/GONZALEZ SUAREZ

17 1 290 14107

PICHINCHA/QUITO

GONZALEZ SUAREZ 64

Nil Alvear



REPÚBLICA DEL ECUADOR
DIRECCIÓN GENERAL DE REGISTRO CIVIL, IDENTIFICACIÓN Y CEDULACIÓN

CEDELA DE CIUDADANÍA No. 170448044-9

ALVEAR LALLEY JOSE MIGUEL

09 OCTUBRE 1.964

PICHINCHA/QUITO/GONZALEZ SUAREZ

17 1 290 14107

PICHINCHA/QUITO

GONZALEZ SUAREZ 64

Jose Miguel Alvear



REPÚBLICA DEL ECUADOR
DIRECCIÓN GENERAL DE REGISTRO CIVIL, IDENTIFICACIÓN Y CEDULACIÓN

CEDELA DE CIUDADANÍA No. 170448044-9

ALVEAR LALLEY JOSE MIGUEL

09 OCTUBRE 1.964

PICHINCHA/QUITO/GONZALEZ SUAREZ

17 1 290 14107

PICHINCHA/QUITO

GONZALEZ SUAREZ 64

Jose Miguel Alvear



REPÚBLICA DEL ECUADOR
DIRECCIÓN GENERAL DE REGISTRO CIVIL, IDENTIFICACIÓN Y CEDULACIÓN

CEDELA DE CIUDADANÍA No. 170448044-9

ALVEAR LALLEY JOSE MIGUEL

09 OCTUBRE 1.964

PICHINCHA/QUITO/GONZALEZ SUAREZ

17 1 290 14107

PICHINCHA/QUITO

GONZALEZ SUAREZ 64

Jose Miguel Alvear



F150

IV Problemas de archivo (¿o problemas archivados?)

La identidad entendida como filiación étnica/racial o de género y la manera reduccionista como el anticuado estado (a través de sus leyes, estructuras y discurso) -o el individuo común (a través de los prejuicios)- categoriza o entiende el tema se presenta por ejemplo en *Miss Ecuador* (1998) de **Patricio Ponce**, y ha sido cuestión medular en varios trabajos de Alvear a partir del "autorretrato" titulado **José Miguel Alvear Lalley** (1998). El proceso de esta obra incluyó los trámites realizados por el artista en varias oficinas del decadente registro civil para obtener cuatro cédulas de identidad distintas de su misma persona; para cada una de ellas se "disfrazó" en función de un estereotipo, de manera tal que alternativamente se encuentra representado (y clasificado) en cada documento como blanco, mestizo, indio o negra.



F150 Miguel Alvear / **José Miguel Alvear Lalley**/ Cédulas de identidad / 1998

F151 Patricio Ponce / *Miss Ecuador* / Marco tallado a mano y óleo sobre tela / 1998

F151

175



F152

V ¿La técnica o el tamaño?...del pincel

55 Para una relación más detallada de este tema recomiendo consultar: Rodolfo Kronfle, "Crónica del arte en tiempos de Regeneración Urbana: el caso Guayaquil", En: *Situaciones artísticas latinoamericanas II*, TEOR/ética, San José, 2007, pp. 26-57.

Las guerras culturales que surgieron durante la gestación del proyecto del MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo), y que tuvieron como horizonte de contraste los retos percibidos en el convulso desplazamiento de cánones entre lo moderno y lo contemporáneo –tanto en la producción como en el discurso crítico local–, suscitaron también contraposiciones que se articulaban en obras, y que a fin de cuentas interrogaban acerca de un constructo identitario que caracterizaría al artista o al arte "ecuatoriano"⁵⁵.

En ese clima surgieron dilemas que se configuraron alrededor de nociones como lo "propio" y lo "ajeno" por ejemplo, o entre el carácter "universal" o "contextual/local" del arte. Sin embargo los argumentos más disidentes no se cimentaron sobre un sustrato de análisis académico o de solvencia intelectual, sino que se erigieron sobre los intereses más antojadizos de una precaria escena cultural, matizada por tintes xenófobos, un sentimiento de temor al recambio generacional y por luchas para conservar espacios de visibilidad y legitimación.

La producción visual que encarna estas discusiones encierra sin embargo una gran paradoja, ya que por más ancladas que estén aquellas obras a imaginarios y problemáticas locales –por más oscuras y desconocidas que sean las claves de interpretación para foráneos– las herramientas intelectuales, las estrategias y frecuentemente los lenguajes visuales se toman de los circuitos del *mainstream*, es decir que comunican por lo general en la *lingua franca* del conceptualismo, y por ende se hacen enteramente accesibles solo a un reducido número de iniciados en el sistema vehicular del arte contemporáneo.

Fl 52 Jorge Velarde / *Un jibaro en mi casa*/ Óleo sobre lienzo /
130 x 85,3 cm / 2003

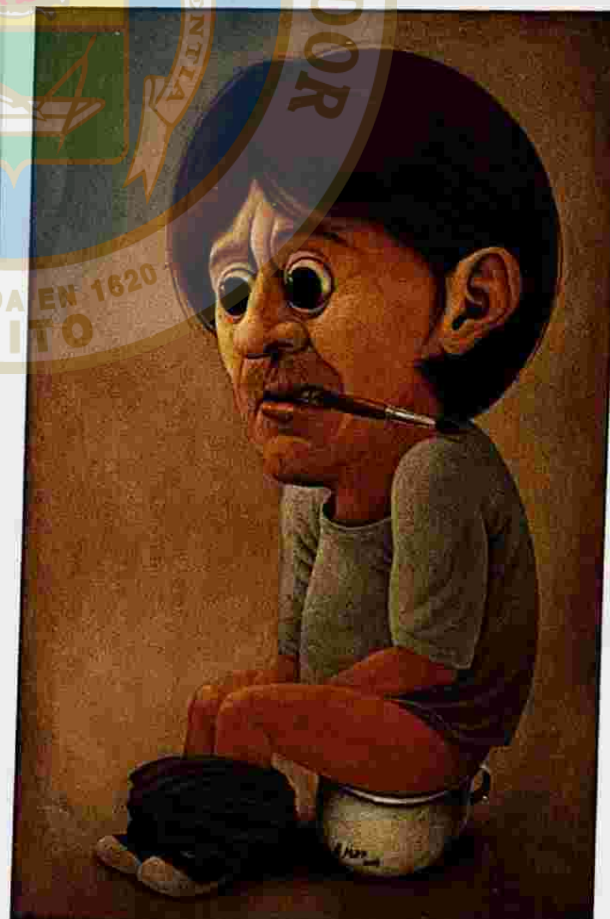
56 "Creo que en estos momentos es muy importante despertar a ese dios arquetípico, considerando que el arte, mañoseado por una pretendida contemporaneidad, se acerca más a discursos sociológicos y antropológicos, con lenguaje similar incluido, que establece fórmulas que tienden a confundir imagen con palabra". Marco Alvarado, entrevista en Revista Semana, Diario Expreso, julio 2003. Cita y referencia extraída de <http://marcoalvaradomonstruos.blogspot.com/>

Entre las piezas claves que incorporaban elaboraciones en torno a esta problemática están *Palimpsesto... sabor a mí* (2004), *Tzantza* (2003) y *Fuente II y III* (2008) de Jorge Velarde, *Labores domésticas* (2005) de Saidel Brito y Armando Busquets, *Palabras críticas* (2003) y *Viejo Titán o Artista moderno luchando por ser contemporáneo* (2004) de Xavier Patiño, *Tres Mariellas con Macho (Homenaje a la muy fecunda Escuela de Guayaquil)* (2004) y *Prácticas degeneradas (de la Escuela Colonial de Guayaquil)* (2005) de Óscar Santillán, *El Big Brother y el Guayaneim son frijoleiros* (2003) y *El selenita no toma ginseng, come dulcamara* (2005) de Wilson Paccha, *Decreto optimista para hippies y surrealistas contemporáneos* (2004)⁵⁶ y *Catalino* (2006) de Marco Alvarado y *Sicariato organizado para matar sentimentalismos y la tradición modernista* (2005) de Juan Carlos León.

F153



F154





F155

F156



F153 Jorge Velañde / *Fuente III* / Objeto / Hierro porcelanizado / 10.6 x 27 x 25.5 cm / 2008

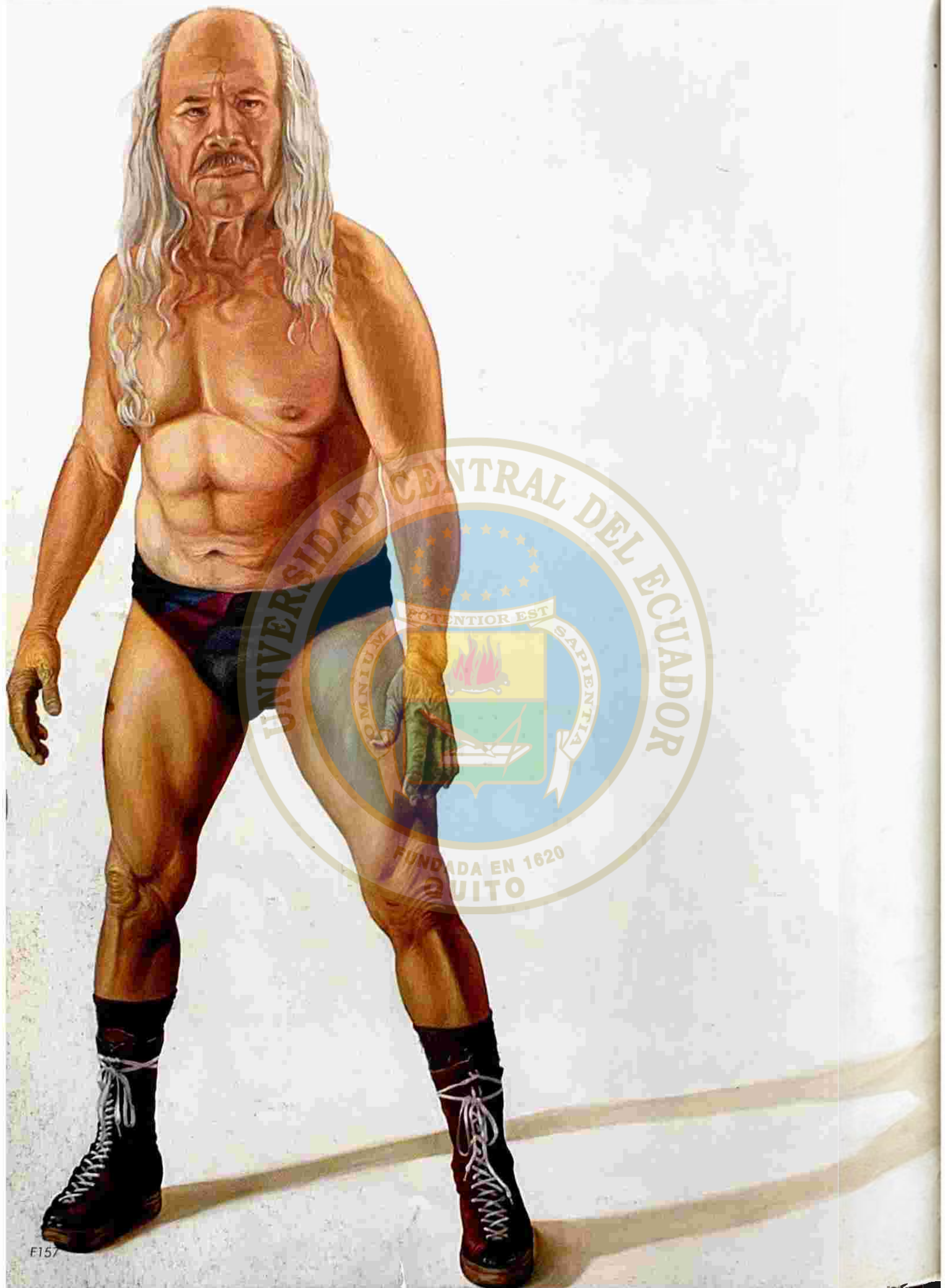
F154 Jorge Velañde / *Fuente II* / Óleo sobre cartulina / 100 x 70 cm / 2008

F155 Xavier Patiño / *Palabras críticas* / Técnica mixta / 150 x 400 cm / 2003

F156 Saidel Brito y Armando Busquets / *Labores domésticas* / Acrílico sobre lienzo / 177 x 262 cm / 2005

F157 Xavier Patiño / *Viejo Titán o Artista moderno luchando por ser contemporáneo* / Óleo sobre lienzo / 258 x 200 / 2004

F158 Oscar Santillán / *Prácticas degeneradas (de la Escuela Colonial de Guayaquil)* / Modelado de óleo / 110 x 65 x 58 cm / 2005



F157





F159

F160

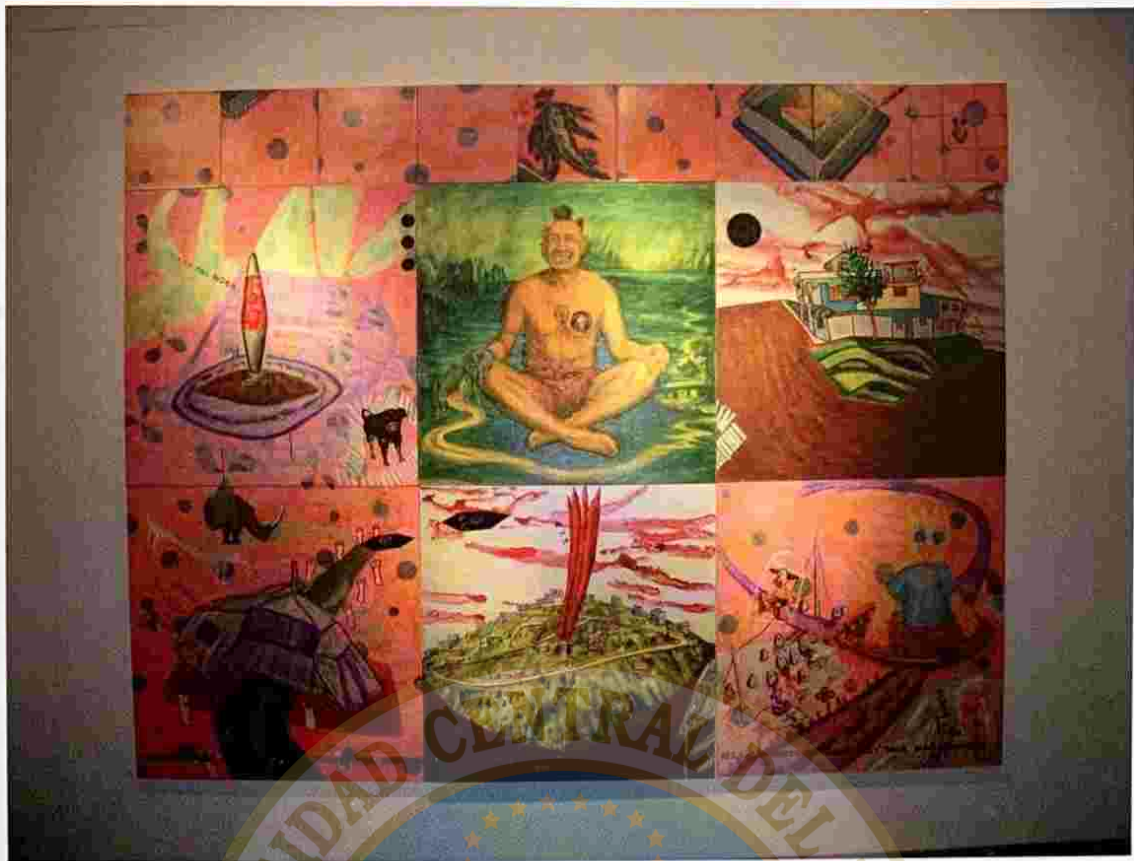


F159 Óscar Santillán / *Tres Mariellas con Macho (Homenaje a la muy fecunda Escuela de Guayaquil)* / Esculturas con jabón "Macho" / 2004

F160 Juan Carlos León / *Sicariato organizado para matar sentimentalismos y la tradición modernista* / Óleo sobre lienzo / 2005

F161 Wilson Paccha / *El selenita no toma ginseng, come dulcamara* / Acrílico sobre lienzo / 235 x 300 cm / Detalle / 2005

F162 Marco Alvarado / *Catalino* / Óleo sobre tela (160 x 135 cm) y texto sobre papel (30 x 35 cm) / 2006



F161



F162



VI Manoseo...ideológico

57 Terry Eagleton, *Ideología* – Una introducción, Paidós, Barcelona, 1997, p.16.

58 "Siempre me pregunto, cuando escucho el discurso político dominante y la alusión culturalista que encierra, de qué madera estuvo hecha la "madera de guerrero", la de aquella canción que –a pesar de los deseos de su autor— terminó creando las adhesiones más reaccionarias." X Andrade, "Contra el 'Otro Arte', desde Guayaquil", 2008, <http://riorevuelto.blogspot.com/2009/01/contra-el-otro-arte-desde-guayaquil-por.html>

La incorporación de la identidad al servicio de la ideología es de vieja data; su motivación conciente o inconciente es la de apuntalar una forma de dominación, disimulando o distorsionando la realidad social. Sin embargo –como refiere Terry Eagleton- "se puede poner la ideología en contradicción imbuyéndole una forma que subraye sus límites ocultos, presionándola contra sus propios límites y revelando sus carencias y elisiones, obligando así a *hablar* a sus necesarios silencios."⁵⁷ En este sentido algunos artistas se han preocupado por develar las formas en que imaginarios que encierran códigos de identidad compartida se manipulan con el fin de movilizar simpatías partidistas, aprovechar oportunismos electorales o solidificar estructuras de poder legitimando un orden social no siempre justo.

Las perspicaces e informadas perspectivas propuestas por X. Andrade y su proyecto Full Dólar han presentado deconstrucciones muy efectivas del accionar de estos mecanismos⁵⁸. En su caso la pluma ha sido más punzante que el pincel, habiendo producido un notable cuerpo de ensayos y parodias que desnudan las conniventes relaciones entre el poder y las cortas miras de las instituciones culturales locales⁵⁹.

59 Para muestra del tipo de gestión que se ha venido desarrollando por años en el MAAC cito a continuación pasajes de una carta enviada por la directora del Museo al Alcalde de Guayaquil, en la cual informa sobre sus planes para remover del espacio público la escultura *Gracias Teodosio* (2001) de Saidel Brito: "Como Directora Cultural Regional considero que su permanencia [la de la obra] atenta contra el concepto de regeneración urbana dentro del cual fue concebido Malecón 2000, más aún, cuando se ha generado un documento público donde se señala tácitamente la intención de esta y otras obras que con el mismo concepto, actualmente son promocionadas por el crítico de arte y periodista de *Diario El Universo*, Rodolfo Kronfle [...] es imprescindible una acción conjunta en defensa de aquello que consideramos como un rescate de nuestros valores, punto común de instituciones como Banco Central del Ecuador y las anteriormente mencionadas. El documento en mención (adjunto) señala al Director del Instituto Tecnológico y de Artes del Ecuador (ITAE), Xavier Patiño, como parte de esta campaña, pues además de tener una obra con las mismas características que Brito, ha impulsado dentro de dicho Instituto la participación del alumnado en torno a dichas críticas." Carta de Mariella García, Directora Cultural Regional, a Jaime Nebot, Alcalde de Guayaquil. Oficio DCRG-471-2006, julio/2006. Diversas gestiones impidieron posteriormente la censura de la obra que representa una cámara de vigilancia a escala monumental.

60 El antropólogo Hugo Benavides ha señalado la forma en que "la recuperación de la identidad india, expresada en elementos culturales como sus lenguas originarias, indumentaria y cosmología", ha intentado ser usufructuada por varios de los gobiernos recientes, "desde el uso del kichwa en discursos por parte de Osvaldo Hurtado y Jaime Roldós, hasta la creación de una Secretaría Indígena en el gobierno de Abdalá Bucaram, y el más reciente uso de camisas confeccionadas por indígenas amazónicos por parte del presidente Rafael Correa." O. Hugo Benavides, "El movimiento indígena y el Estado Nación: reconstruir nuestro pasado precolombino", Revista Retrovisor, Número 4, Año 2, agosto-octubre 2009, p.40. Vale recordar además las invocaciones de la filosofía aymará en el discurso de posesión de Jamil Mahuad.

61 Cadena televisiva, 2009

62 José Luis Brea, *Retóricas De La Resistencia*, <http://esferapublica.org/nfblog/?p=5653>

63 "Como en la actualidad la idea de identidad coherente está algo desfasada, cabe añadir que esta unidad, en la formación de la solidaridad política y del sentimiento de camaradería, es tan indispensable para el éxito de los movimientos de oposición como parte del bagaje de los grupos dominantes[...] Podríamos decir en términos bahktinianos que para que una ideología gobernante sea 'monológica' -se dirija a sus súbditos con una certeza autoritaria- debe ser simultáneamente 'dialógica'; pues incluso un discurso autoritario va dirigido a otro y vive únicamente en la respuesta del otro." Eagleton, Op. Cit, p.71-72.

Obras como el video *Karaoke (Ñuca juyaigu Guayaquil)* (2008) de Graciela Guerrero también hurgan en esta problemática: sobre un conjunto de vistas urbanas que destacan las características ornamentales de la obra municipal reciente en Guayaquil (cuyo cabildo se orienta hacia la derecha en el compás político) desfila la letra de la canción *Guayaquil de mis amores* traducida al quechua, un idioma desconectado de las raíces históricas de la costa pero cuyo reconocimiento como lengua oficial del país fue promovido por un sector de la izquierda adjunto al régimen. La obra genera una divertida confrontación de tendencias ideológicas cuyos discursos se repletan de simbolismos que nunca antes fueron explotados para fines políticos, y que lo que pretenden es forjar una identidad ya imantada y sectaria. En este desvarío lingüístico se tensan -en términos tanto de diversidad cultural como de tendencias ideológicas- las múltiples identidades que atraviesan el país y cuya pugna caracteriza el devenir político de los tiempos recientes: contra toda predicción la izquierda en el Ecuador ha resucitado el mito revolucionario mientras la derecha salta por las picas de Flandes politizando y priorizando el discurso de la seguridad y el orden dentro de un entramado de complejas condiciones sociales.

El video refleja -paradójica pero eficazmente a partir del humor- la colisión de los discursos que nos atraviesan, expresada en manipulaciones simbólicas al servicio de ideologías que disputan su instauración hegemónica. De la incongruencia semántica del trabajo de Guerrero se derivan estas y otras asociaciones⁶⁰.

En una de sus cadenas sabatinas el presidente Rafael Correa se refirió a la rehabilitación del ferrocarril en el Ecuador como un paso importante en la consolidación de los constructos identitarios que debe forjar una nación, habló en aquella ocasión "de lo que en sociología se llama ilusión movilizadora"⁶¹, lo cual resulta sumamente curioso porque por lo general las instancias del poder no revelan frontalmente ante sus "audiencias" los mecanismos que emplean para estos propósitos; como señala José Luis Brea "el ejercicio del poder es, sobre todo, una práctica. Para cuyo desarrollo la producción del relato que la facilita es tanto más eficiente cuanto más *disimula* que ella se ejerce."⁶²

El quichua causa división en PAIS

Que el quichua se incluya en la Constituyente como segundo idioma oficial es otro de los temas que vuelve a dividir posiciones entre el buró y el bloque de PAIS, a tres días de que concluya la Asamblea.

El ex presidente de la Asamblea, Alberto Acosta (PAIS), pidió la reconsideración del texto sobre el carácter y elementos constitutivos del Estado que ya fue aprobado -donde solo se incluye al castellano como idioma oficial- y eso generó reuniones entre oficialistas y Pachakutik.

Ayer se comenzó a recoger firmas de respaldo y, según Gilberto Guamangani (PK), hasta las 15.00 tenían 67 voluntades.

Una vez aprobado como idioma oficial, las informaciones y comunicaciones del Estado deberán adoptar los dos idiomas; y en una ley secundaria se debe regular la obligatoriedad de que se enseñe en escuelas y colegios, dijo Mónica Chuji. Pág. 4



MONTECRISTI, Manabí. Indígenas llegaron a la Asamblea para insistir que el quichua sea reconocido como idioma oficial.

F164 Recorte de prensa/ Diario El Universo 31 de octubre mayo de 2008

64 En esta línea refiero una reflexión de Cuauhtémoc Medina: "Por supuesto, para muchos de los que nos dejamos involucrar en la tarea desidentificadora (y en ocasiones, gozosamente anti-patriótica) del arte contemporáneo, la tarea ha consistido en susstraernos en lo posible de toda esa industria de la ideología. Sigo creyendo que si alguna apuesta hay allí, es encontrar un espacio donde a uno no le puedan reprochar pensar sin hacer concesiones, pues está el gozo de ser irresponsables por medio de la emisión y captura de una visualidad incorregible [...]. No es ese un espacio de claridad: es la asunción de un territorio de furia y goce que, por la ironía, la crítica y la violencia simbólica, al menos aspira a no contribuir a la falsedad". Cuauhtémoc Medina, "Fantasmas pasteurizados", publicado en http://salonkritik.net/08-09/2009/08/fantasmas_pasteurizados_1_cuauh.php

Esta anécdota evidencia la necesidad que se tiene por elaborar imágenes aglutinantes en que nos veamos reflejados para provocar una ilusión social masiva y una identidad unitaria⁶³. El problema reside en el reiterado manoseo que se hace de aquellos símbolos, como se pudiera interpretar premonitoriamente en el video *Conversaciones con 1912 (De Izquierda a Derecha)* (2006) de Ilich Castillo: en el video el tren alterna su dirección de izquierda a derecha como si señalase su instrumental evocación según la reinante orientación política, prefigurando la apropiación del imaginario alfarista y la revolución liberal como plataforma simbólica del actual proceso que vive el país bautizado como Revolución Ciudadana.

El conjunto de estos trabajos encierra un espíritu desacralizante para con cualquier aspecto esencialista de las construcciones identitarias, una irreverencia característica de las prácticas artísticas actuales⁶⁴. Hoy en día la ideología no revela sus verdaderos móviles y por ello el arte con respecto a esta puede llegar a ser un espacio de desenmascaramiento, un dispositivo simbólico que procure desmontar las artimañas que subyacen en la escenificación de los relatos sobre los cuales se apoltrona el poder.

La producción referida en este capítulo claramente refleja nociones de identidad deslocalizadas y dinámicas, en permanente estado de reconfiguración, contrarias a cualquier esencialismo o sentido unívoco, o a su vez reprochan cualquier intento de manipulación a partir de estas.

Resulta interesante contrastar los abordajes que hemos revisado como el estadio más reciente de un largo recorrido en el arte ecuatoriano, que ha ido desde la afirmación de identidades nacionales hasta el surgimiento de un fantasma de sospecha y cuestionamiento de las mismas. Quisiera remitirme tan solo a dos de los momentos que actúan como puntos de inflexión relevantes en la historia del arte del Ecuador, el primero el llamado Ancestralismo que nace a fines de los años cincuenta: aquel movimiento se planteaba como un intento por sintetizar formas modernistas con evocaciones a las culturas primarias que habitaron este suelo, un aporte suficientemente original –no derivativo– cuya semilla se encuentre en nuestro territorio, alimentando mitologías nacionalistas que articulen venias a las raíces y aspectos románticos de la historia y tradiciones del pasado del país. Una conversación reciente con el maestro Enrique Tábara, quien fue a mi juicio el más lúcido y prolífico cultor de aquella línea, confirmó sin embargo mi sospecha sobre los orígenes de esta tendencia: el hecho de añadir a la estética informalista aquel elemento de diferencia obedecía a una decisión estratégica –de índole principalmente formalista– por afirmarse con un estilo original, requisito indispensable para obtener reconocimiento en el entramado artístico europeo en el que se desenvolvía en aquel entonces. Aquella era la intención subyacente más allá de la discursividad poética sobre la búsqueda de lo propio y auténtico que construía el aparato crítico en torno a la evocación identitaria que contenía este fenómeno. En otras palabras, y sin desmerecer esta etapa que siempre he considerado el episodio más contundente del modernismo ecuatoriano, el impulso detrás de la génesis de este estilo es mucho más prosaico de lo que tendemos a pensar: es decir que detrás del respeto y admiración que sin duda existía hacia los logros de estas culturas yacía un móvil pragmático y una razón calculadora para explotar sus convenciones for-

males (interpretaciones evocativas en el caso de Tábara), que capitalizaba al mismo tiempo tanto la diferencia exotista de estos elementos hacia la mirada extranjera, como el henchido orgullo nacional que insuflaba el ambiente cultural del momento para quien miraba desde adentro del país. A partir de esta reflexión se relativiza entonces la inocencia y transparencia de aquella invocación identitaria⁶⁵.

65 En la conversación con el maestro Tábara sobre el origen de su temática ancestralista arribamos inicialmente a una explicación sucinta y lírica: "Yo sentía en mis genes que era un ser precolombino, tenía que decir algo de mi raza, ¿me explico?". Sin embargo hurgamos un poco más en el asunto, a continuación parte del intercambio:

Enrique Tábara: Lo precolombino nace primero porque yo rompía con el informalismo [en el año 1958, mientras residía en Europa], le metí una geometría y no podíamos caer en las geometrías de los cubistas, de los constructivistas, etc.

Rodolfo Kronfle: A mí me interesa saber si el surgimiento de ese sentido, para efectos de la distancia que iba a tomar [con el informalismo] se daba también —porque obviamente el arte es también una competencia, es una carrera y todos están viendo como impresionar...

ET: Claro...

RK: ¿Hasta qué punto aquello se manifestaba como pretextos formales o hasta qué punto eran invocaciones de —o una querencia por— un sentido de identidad personal para que se refleje en el trabajo? ¿o son ambas cosas?

ET: Claro, empecé con que yo hice algo la primera vez y mi marchante [René Metrás] me dijo que me iba a traer un coleccionista norteamericano, era un Morgan que me visitó en mi estudio, el tipo me quedó mirando y me dijo: "tú eres un indio precolombino, y tu pintura es precolombina", eso sí que me fregó porque me puso ya una etiqueta [sonriendo], pero me dije: "puede que no esté tan equivocado este gringo"; me pidió que le tocara el rondador, le toqué una pieza y el tipo salió contento, me compró un par de cuadros, pero me dejó un poquito en la mente ya eso, yo me sentí bien con lo que me dijo, que soy un indio, que soy hijo de peruanos, que ahí [en los cuadros] está la sangre".

Transcripción de la entrevista de Rodolfo Kronfle a Enrique Tábara, 29/05/2009.

Si nos centramos en cambio en ciertas obras de los 80's y 90's, precursoras del espíritu interrogador que hemos desarrollado en estas líneas, podríamos tal vez interpretar la producción más reciente como una respuesta que complementa un "proyecto" inacabado, ya que antes carecía de sentidos programáticos, nortes definidos y andamiaje crítico estructurado. Pero de ahí a pensar que a causa de cierto desgaste de códigos visuales que se reiteran la tarea de desestructurar temas en torno a la identidad ha concluido, o que todo lo que tenía que decirse ya está dicho, hay un largo trecho.

Se habla hoy en día de una cultura de la postidentidad ya que se tiene conciencia clara de los continuos procesos de descentramiento de todo referente simbólico. Es fascinante ver lo que sucede a nuestro alrededor, particularmente en detalles de apariencia intrascendente: hoy en día en el Ecuador el consumo se procura orientar a través de campañas con eslóganes como "Primero Ecuador" y "Consuma lo nuestro", embalsando en sentimiento identitario un modelo en que más importa el beneficio macroeconómico que la verdadera raíz cultural de los "productos"; dentro de este entorno la banda de rock ecuatoriana Arkabuz incorpora a su imagen un estilo neo-punk pero usando zapatos Kit, los más baratos de la industria nacional, reposicionando las connotaciones de lo popular/marginal, no se sabe hasta qué punto ironizando como tendencia la reconversión de un imaginario "cholo" como algo cool. Algo parecido sucede en algunas de las obras citadas, algo que bien podría describirse como un empoderamiento del arte contemporáneo de los márgenes, donde a mi criterio se ha abolido o vuelto irrelevante el complejo de periferia.

Si como vemos las nociones de identidad se manifiestan por un lado en cambio permanente, renovándose en nuevas manifestaciones según el clima cultural dentro de un espacio social a todas luces heterogéneo, y por otro sigue siendo objeto de manipulación desde el poder –principalmente desde el Estado que es por antonomasia su encarnación emblemática- que procura una homogenización saturada de este

espacio, resulta lógico pensar que desde el arte se continuarán generando nuevas respuestas acordes a la coyuntura, el contexto histórico y las derivas estéticas del momento que prefiguran la relación arte e identidad como un denso e inagotable *work in progress*.



F165 Vicente Gaibor / *Ritos Urbanos* / Fotografía / 2009

Siguiente página: Damian Vásquez / *Runa Hairstyle* / 2009

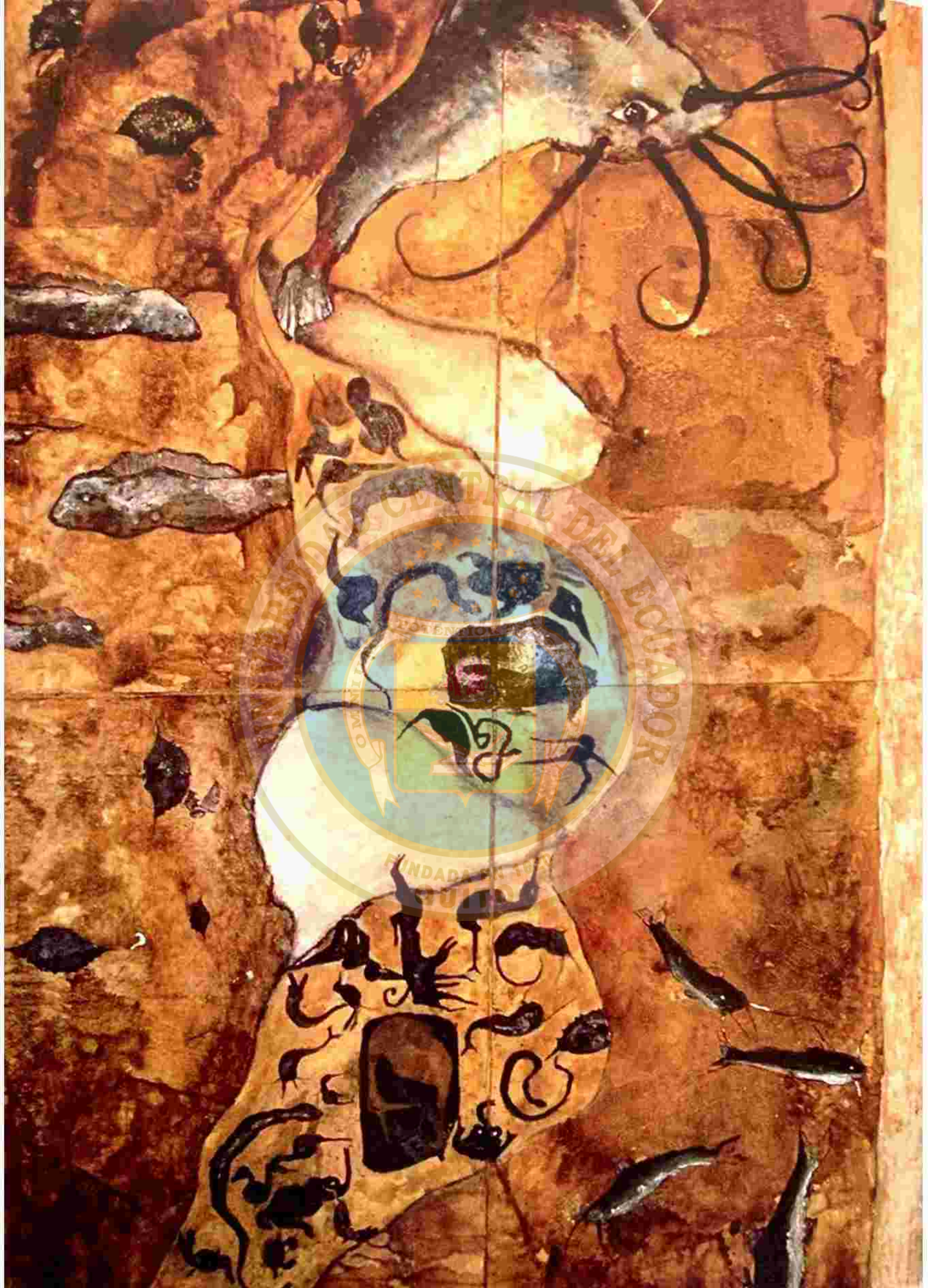
Oswaldo Terreros/ *Tripa mishky 2* / 2009





TRIPPA MISHKY

**RICA, NUTRITIVA
DELICIOSA Y SALUDABLE**



66 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 2005, p. 54. Vale aclarar a qué se refiere Rancière con la era del consenso: "El consenso no significa únicamente un modo de gobierno que privilegia la concertación para obtener el mayor acuerdo. Tampoco significa únicamente el acuerdo implícito o explícito entre los grandes partidos que ocupan alternativamente el poder [...] El consenso significa la comunidad del 'sentir'. Significa, más concretamente, que incluso los datos a partir de los cuales se deciden acuerdos y desacuerdos se consideran objetivos e incuestionables [...] El consenso que tiende hoy día a regular la vida de nuestros Estados consiste en la desaparición de esta división de los datos sensibles. Su postulado consiste en relacionar la clase política con la suma de los grupos que constituyen la población y reducir cualquier conflicto a un problema objetable y negociable por las partes implicadas. Es en primer lugar un modo de visibilidad que suprime a los sujetos sobrantes de la política [...] Ya conocemos las principales consecuencias de esta limpieza: no solamente la capacidad del mayor número es negada en beneficio del único gobierno de los expertos, sino que también la división de la comunidad, que ya no puede simbolizarse políticamente, tiende a adoptar otras formas [...] Esta configuración consensual, con sus zonas de sombra, es la que solicita, de diferentes maneras, la intervención del arte [...] el consenso [...] es una forma activa de despolitización, de redescritión de la comunidad y de sus problemas, que impone a menudo sus límites a las voluntades militantes de los artistas [...] El consenso busca una sociedad saturada, limpia de los sujetos sobrantes del conflicto político." Rancière, *Op. cit.* pp. 58-60.

Coda

Las obras recogidas en este volumen revelan la manera cómo los artistas emplean diversas aproximaciones hacia la historia para ser usada como plataforma reflexiva, herramienta discursiva, poética, crítica o referencial al interior de sus prácticas, imbuidos de un impulso revisionista y creador de disensos que se manifiesta por la necesidad de dar respuesta a problemas políticos, sociales y culturales que los rodean.

En su manera de rediseñar las imágenes que construyen el mundo compartido es evidente que los artistas buscan repositionar nuestras perspectivas hacia este, pero queda la duda de qué tan efectivo puede llegar a ser el afán de transformarlo que se percibe en algunas obras. Es inevitable reparar en la incertidumbre que encierra el potencial crítico de estos trabajos: el permanente coqueteo entre lo legible y lo ilegible configuran una ambigüedad que nos debe hacer tomar conciencia de sus límites, y llevarnos a sopesar el verdadero alcance de sus efectos.

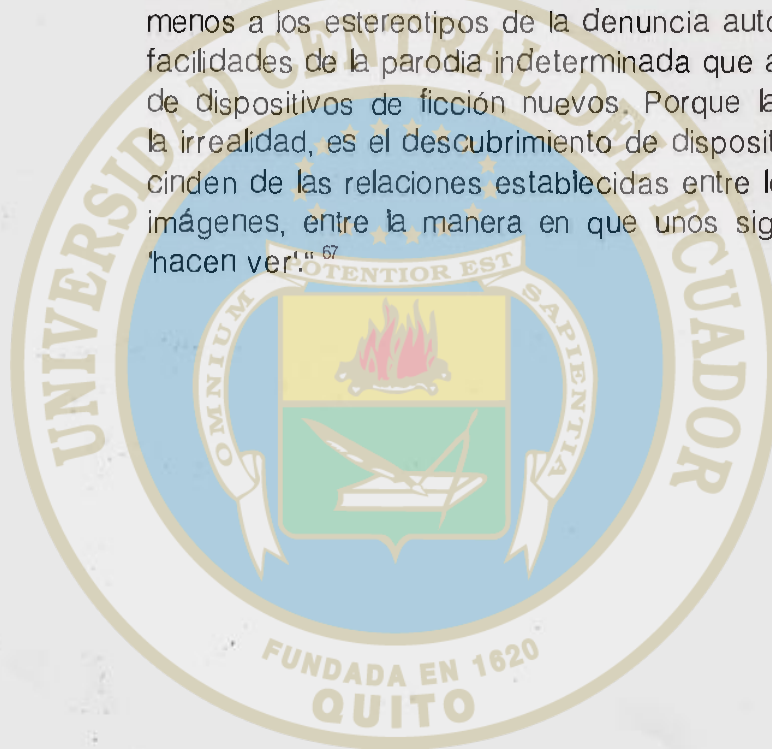
Quisiera citar un pensamiento sobre esta irresolución provisto por Jacques Rancière, quien ha observado que:

*La paradoja de nuestro presente es que tal vez ese arte políticamente incierto sea promovido a una mayor influencia en razón del déficit mismo de la política propiamente dicha. Todo sucede como si el constreñimiento del espacio público y la desaparición de la inventiva política en la era del consenso dieran a las mini-manifestaciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y de huellas, dispositivos de participaciones, provocaciones in situ y demás una función de política sustitutiva. Saber si estas "sustituciones" pueden funcionar como elementos de recomposición de espacios políticos o corren el riesgo de permanecer como sustitutos paródicos, es seguramente una de las cuestiones del presente*⁶⁶.

Página anterior: Jimmy Mendoza / *La Reina Bagre* / Óleo sobre paneles / 2001

67 *Ibid.*, p.77.

La cita al cuento de Borges que sirve como epígrafe al primer capítulo –una visión de los hechos como punto de partida para la invención y el razonamiento– puede ser felizmente proyectada en la alternativa que propone Rancière para la actividad del arte: “El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan y otros ‘hacen ver’.”⁶⁷



Siguiente página: Saidel Brito / **Gracias Teodosio** /2000



Índice de artistas

POR ORDEN ALFABÉTICO

Andrade, Patricio
90, 123

Andrade, X.
34, 185

Aguirre, Marcelo
114-115, 116

Alvarado, Marco
135, 178, 183

Alvear, Miguel
90, 91, 122, 123, 130, 138,
140, 141, 174, 175, 176

Artes No Decorativas, S.A.
38,40, 124, 125

Arrobo, Anthony
133, 135

Artefactoía
133

Avilés, Pepe
130, 165

Bohórquez, Ricardo
152, 153

Brito, Saidel
18-19,50,51,52-53,54,
55, 116, 117, 124, 125,
178, 179, 185, 197

Busquets, Armando
178, 179

Cabrera, Gabriela
75, 76-77

Calderón, Saskia
162, 163

Cardaso, Pablo
44,45,46,47,48-49

Castillo, Illich
30, 31, 32, 33, 124, 125,
146, 187

Chonillo, Daniel
143

Chérrez, Gabriela
166

Chiribaga, Lucía
165

Caello, Ricarda
Guardas, 51

Colectivo Lalimpia
42-43,45,59,60,69, 78, 142,
146, 147

Córdova, Juana
84, 85, 86, 87, 166

Falconí, Fernando
56, 57, 124, 125, 138, 139

Falconí, Fernando (Falco)
158, 159

Fernández, Ana
120, 121, 126, 130, 131, 136-
137, 138

Gaibor, Vicente
191

Gavilanes, Pedro
152, 156

Guerrero, Graciela
75, 76-77,82,83, 118,
132, 133, 138, 139, 146,
184, 185, 186

Hurtado, Pamela
166

Jaén, Jorge
138, 144, 146

Jaramillo, Jenny
166

Jeffs, Allan
103, 104, 105

Jijón, María Rosa
166

León, Juan Carlos
34, 35, 36, 37, 78, 79,
92, 93, 143, 146, 148,
149, 150-151, 160,
161, 178, 182

León, Paulina 133, 134	Ponce, María Teresa 58, 59, 60, 61, 166, 167	Skvrisky Aguilera, Karina 168,169, 170, 171
Marangoni, Larissa 102, 103, 166	Ponce, Patricio 138, 167, 175	Tábara, Enrique 188, 189
Méndez, Janeth 166	Restrepo, Marcos 51	Terreros, Oswaldo 193
Mendoza, Jimmy 146, 194	Ribadeneira, Manuela 38,39,40,62,63,64-65, 66, 67, 68, 78, 79, 111, 112, 113, 124	Toral, Juan Pablo 98
Noboa, Roberto 80,81	Riofrío, María Fernanda 51	Troya, Rafael 59
Ochoa, Tomás 88-89, 106-107, 108, 109, 110, 111	Rodríguez, Félix 100, 101	Ugsha, Juan Francisco 55
Paccha, Wilson 138, 145, 178, 182, 183	Rubira, Stéfano 22-23,94,95,96-97, 146, 149	Vásquez, Damián 192
Palomeque, Patricio 70,71,72, 130, 131	Salazar, Paco 51, 164, 165	Velarde, Jorge 73, 130, 131, 138, 152, 154-155, 157, 176, 178
Patiño, Xavier 135, 166, 178, 179, 180, 185	Santillán, Óscar Portada, 20, 24, 26, 27, 28, 29, 80, 81, 146, 178, 181, 182	Viteri, Osvaldo 51
Peña, María Lorena 72, 73, 74	Segovia, Miguel 130	
Peñafiel Loaizo, Estefanía 40,41,98,99, 109, 118, 119, 172, 173		



Dr. Juan de Dios Mar-
tinez Mora
25/02/1947-
29/02/1947

Dr. José M. Velasco Riano
25/02/1947-
29/02/1947

Dr. Aurelio Almaguera
Navarro
05/12/1948-
15/02/1949

Dr. Carlos
Amador
01/02/1949-
28/02/1949

Dr. Carlos Julio Arme-
nara Tola
07/06/1947-
31/08/1948

Dr. Guila Plaza-Lasso
05/09/1948-
31/08/1952

Dr. Camilo Porco
Enriquez
01/06/1954-
31/08/1960

Dr. Carlos Ju-
liana Mo-
07/11/1956-
15/07/1956

Dr. Otto Amador
Gómez
16/11/1950-
14/02/1958

Ab. Jaime Robles
Aguiar
10/08/1979-
24/05/1981

Dr. Gerardo Hurtado
Lizaso
24/05/1981-
10/05/1984

Ing. León Fedres
Cabrera Rivadeneira
10/05/1984-
10/05/1988

Dr. Rodrigo
Cevallos
10/05/1988-
10/05/1990

Arg. Silvio Durán Balleín
10/05/1990-
17/06/1991

Ab. Abdalá Bucaram
Cortez
10/05/1991-
06/02/1997

Dr. Rosalía Arteaga
05/02/1997-
12/02/1997

Dr. Fabián Alarcón
Rivera
12/02/1997-
10/05/1998

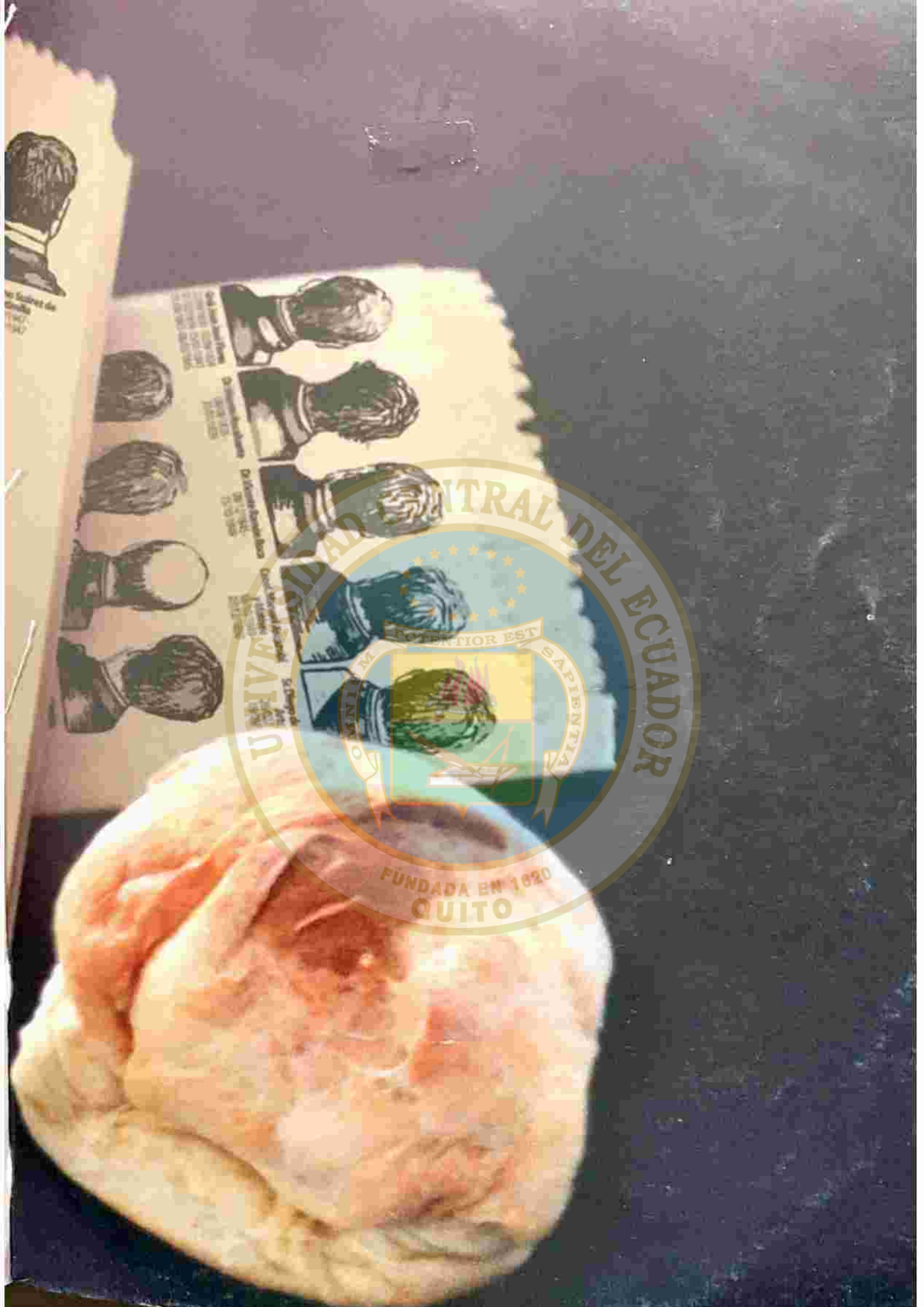
Dr. Jairo Mahud Wirt
10/05/1998-
22/01/2000

Dr. Gustavo Niboa
Benjano
22/01/2000-
15/01/2001

Cnel. Lucio Gutiérrez
Ribeiro
15/01/2001-
20/04/2005

Dr. Alfredo Palaco
Gonzalez
20/04/2005-
15/01/2007

Eco. Rafael Correa
15/01/2007





no revuelto
ediciones