LUIGI

STORNAIOLO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LATINWEB

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

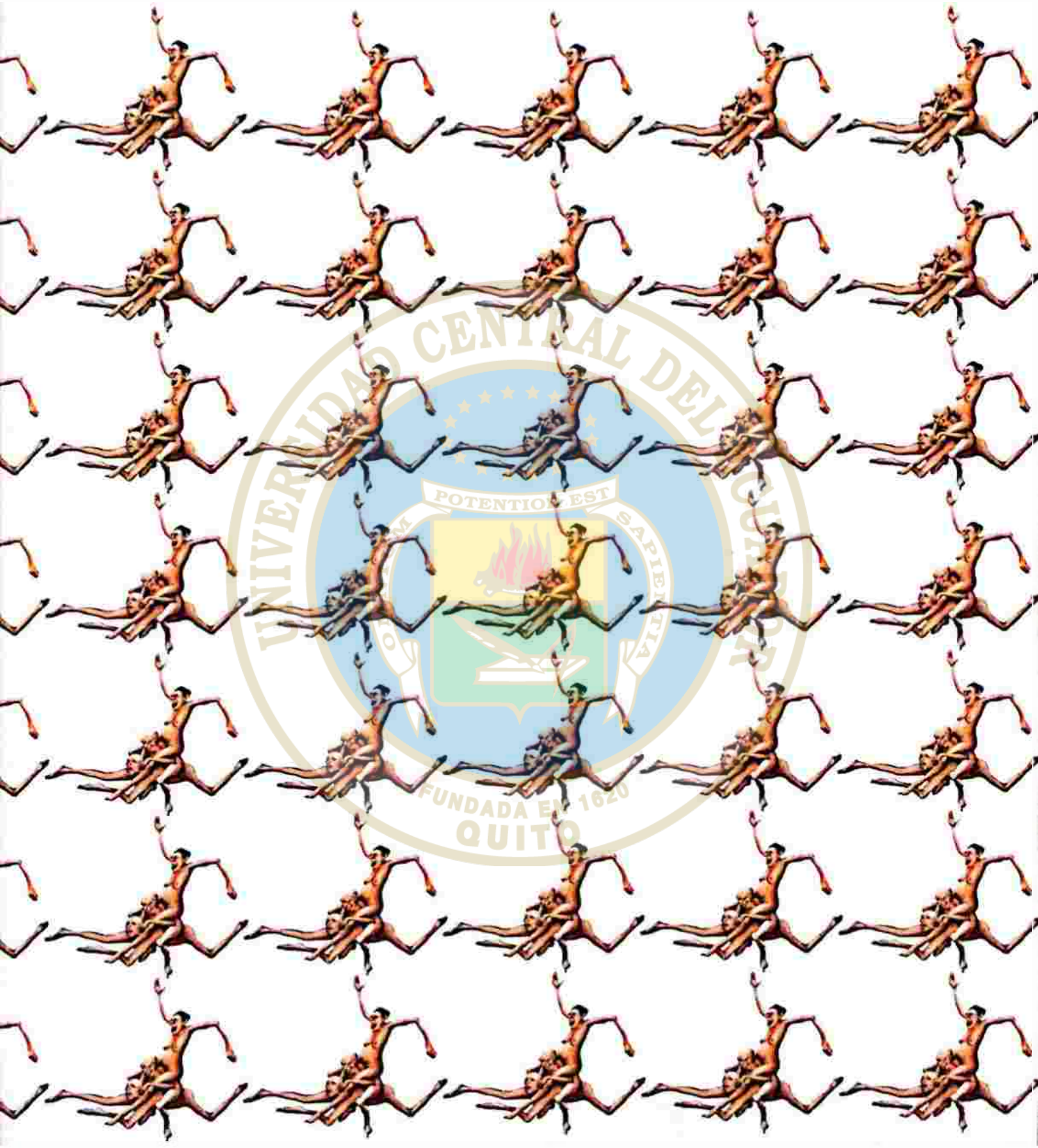
El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

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	Biblioteca Facultad de Artes			**PISO**	
				ESTANTE	02
				BANDEJA	09
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**			



LUIGI STORNAIOLO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

INVENTARIO
Compra ..... Donación X Canje .....
Proveedor ..... M. Mayo
Factura ..... Fecha 2014 Precio .....
Nº Inv. Recep ..... Fecha Inv. .....
Nº Anál. .....
Biblioteca ..... Latac

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sin título (Calvos) • Oleo sobre tela, 80 x 100 cm • 1996



LUIGI

STORNAIOLO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LATINWEB



FONSAL QUITO
Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural
Quito Cultura 2005
QUITO
GLOBAL TRANSPORT

Índice

Prólogo 11
Abdón Ubidia

Un poeta bajo toda sospecha 14
José Hernández

Pensar el gesto 16
Ana Rodríguez

Leer las imágenes 22
Ana Rodríguez

Escribir sin palabras 28
Ana Rodríguez

Luigísticamente 31
Luigi Stornaiolo y Andrés Villalba

Luigi Stornaiolo y la fuerza del arte 32
Julio Pazos Barrera

Stornaiolo 34
Rodrigo Tenorio Ambrossi

Figuración nihilista 35
Alfonso Reece

Mirar a Stornaiolo 36
Cristina Marchán

100 obras 43

Bibliografía 147

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Prólogo

Abdón Ubidia

Un caballero de triste figura, como el otro enjuto, el rostro largo, revuelto el pelo ensortijado, la barba hecha de prisa, desgarbado, la eterna chaqueta agrisada por el tiempo, la piel mediterránea, curtida por los soles diurnos y, sobre todo, nocturnos. Y desmintiendo todo ese estropeo casi emblemático, ese estilo de vida elocuente, bohemio, esa facha de hombre perdido: dos islas intensas, los ojos. No grandes, profundos; son lo más vivo de Luigi. Esos ojos oscuros, inquietos, cortantes. Por ellos entra el mundo y sale transfigurado en una mirada que le pertenece por entero.

Luigi es eso. Por sobre todo. Una mirada tenaz, sardónica, cancatural. La ironía en ella, paradójicamente, impone distancias pero también acerca. Es un zoom, en el conjunto abigarrado de seres divertidos, pletóricos, a veces grotescos, otras, impávidos... de pronto, el espectador se aproxima a un rostro y descubre que es lo más importante del cuadro: la maestría del dibujo, la precisión de los colores, la mueca inevitable, lo vuelve el protagonista de la obra. Pero mentira. Basta saltar a otra figura y detenerse en ella: encontraremos la misma aplicada construcción; encontraremos otro protagonista. Y otro y otro. Entonces, retornemos al conjunto, devolvamos nuestro lente al principio. ¿Qué vemos en el espacio entero del cuadro? Desde la tiniebla de los márgenes se corre una nube abigarrada, es un enjambre de esos seres que se apiñan en rincones caprichosos. Pero todos ellos son protagonistas. Y no cuenta si participan de una orgía o de un tormento; no les importa: ríen, a veces desnudos, siempre esperpénticos, grotescos, ríen. Es lo que mejor saben hacer. O lo único. Si copulan, comen o miran, no importa. Su risa burlesca los salva y sostiene... Ellos son su risa. Están más allá del bien y del mal. Más allá de toda desdicha y condena. Su risa los vuelve ajenos e indiferentes. Nada les importa. Es su modo de estar en el mundo. Celebran el simple hecho de existir, así con la pobre vida que les ha sido dada. Pero puede ser que allí esté la trampa. Debemos preguntarnos si se miran como el pintor los ve: feos, deformes, exagerados. Si así fuera, su risa sería masoquista. No lo es. La mirada de su creador no les concierne. Como a los peces lo que está fuera de su pecera. Ellos habitan esa mirada como en un mundo aparte. Están dentro de ella sin otra inquietud que la del goce perpetuo que el autor les impone. De ellos no conseguiremos otra cosa que su burla.

No tenemos, pues, más remedio que juzgarle a él, al pintor, a Luigi Stornaiolo, el gran demiurgo que los ha hecho así como son, interrogarlo acerca de lo que ha representado, preguntarle por el sentido final de esa representación.

Velázquez nos enseñó, con sus Meninas, y lo dice Foucault, que no siempre lo representado consta en la representación: en ese célebre cuadro está referida, minuciosamente, la escena en la que el pintor retrata a los reyes, pero los reyes no están allí y sólo nos enteramos de su presencia por un detalle aparentemente secundario: por un pequeño espejo que, muy al fondo, los refleja.

¿Dónde están los seres que Luigi representa? A todas luces, como su apariencia los delata, ni siquiera están en el mundo, concreto y real, de todos los días. Ellos son la representación de una representación. Están dentro de Luigi. Él entiende el mundo así: risible y extraño, muy merecedor de su risa.

"Sólo puedo reírme de los otros porque me río de mí mismo", le dijo al periodista Pablo Salgado en una entrevista del noventa y tantos, aludiendo a su cojera, es decir, también a la parálisis progresiva de su brazo derecho.

¿Para qué engañarnos, para qué guardar una compostura inútil, para qué eludir la tragedia personal -que todos conocemos- de un artista virtuoso que sabe que está perdiendo el uso de la mano con que pinta?

No podemos darnos el lujo de la hipocresía, si queremos llegar al fondo del asunto. El arte es el lenguaje del dolor, decía Adorno. Luigi habla ese lenguaje. Su sarcasmo, su feroz ironía, se explica así. No es la única fuente de su arte, que tiene tantas, el talento en primer lugar, pero sí la que por fin ha asumido como fundamento de sus obras mayores. Porque hay una relación directa entre arte y dolor. Tantas veces la ha descrito el célebre amigo de Adorno, Thomas Mann, en sus grandes novelas.

La transmutación del dolor en humor no es la única lectura posible del arte de Luigi. De acuerdo. Algunos dirán que no es así, con la prueba aparentemente irrefutable de que ese espíritu sardónico, propenso a la cancatura, ya estaba en él desde su época juvenil. Pero aquello no nos tranquiliza. Cada artista tiene su prehistoria personal. Nelly Witt, la fiel sombra protectora de nuestro pintor, lo dice bien: "Hay un Luigi de las creencias religiosas, la esperanza y la culpa". Sí, en la vida de nuestro pintor hay conflictos lejanos, huellas profundas heredadas de su propia formación y del tiempo que le ha tocado vivir. Heridas, angustias suyas, solitarias, pero también nuestras, sociales. Allí hemos de encontrar, acaso, la clave de su especial sensibilidad. Eso que permite que su arte sea también nuestro; es decir: que lo reconozcamos, y que nos reconozcamos en él. Lo gregario de buena parte de sus cuadros, esas "nubes" de seres que se igualan en la indiferencia y en una escandalosa alegría que los encierra en sí mismos, tiene un sentido. Pertenecen a un "mundo ancho y ajeno" que no reconoce el dolor. La prueba es que nada daña su alegría restallante. A la inversa:

quien puede verlos así, desnudos y felices, es el artista que los denuncia, que los muestra en su fealdad y grosería. Bien mirados, no son arlequines, son monstruos los que asoman en sus cuadros.

Imposibilitado de pintar con la mano derecha, Luigi aprendió a pintar con la izquierda. Un gesto heroico, sin duda. Más allá de él, está la vehemencia del artista verdadero. La pulsión de decir, de conmover, de sacar de sí lo que nadie sino él podrá mostrar; de vencer todas las imposibilidades. El arte es una empresa de salvación personal. La vida y sus tristezas se redimen en él. El artista es el sacerdote de su propio culto. Por eso trasciende y perdura. Por su dimensión mística, en el sentido más amplio de la palabra. Y si hay algo que deberemos agradecerle siempre a Luigi es eso: habernos demostrado, en una época avara y burda, en la que el mercado y el consumo y todos sus fetichismos, como certas tendencias sospechosas del arte actual, se erigen como únicas verdades, que la figura del artista está allí, indemne, inmune al paso del tiempo y todas sus novelerías. Habernos demostrado, una vez más, ahora que tanto lo necesitamos, que el artista es oficio, pasión, sabiduría, entrega total, mensaje, lenguaje único, claro y contundente.

Cada artista verdadero funda su propia poética, su marca individual, aquella que lo vuelve reconocible en sus obras. Con Luigi Stornaiolo nadie puede equivocarse. Temática humana y esperpéntica; cromática basada en los colores primarios y alguno de contraste; tendencia neofigurativa; composición abigarrada; caligrafía de trazos curvos y decididos, todas huellas claras que pertenecen a un artista que nos ha enseñado a reconocerlo así: inconfundible, perdurable en su lenguaje único.

Un lenguaje que viene de lejos: los pintores flamencos rondan por allí, sobre todo El Bosco. Pero cuánta pintura universal se suma a ellos. En especial, la moderna que renunció a la *ars finita*: los cuadros de Luigi son inacabados e inacabables: "Me falta siempre llenarlos", me dijo una vez. "¿Con qué?", le pregunté. "Con la incompetencia del espécimen humano", me respondió. Pero lo *incompleto* de sus cuadros descubre no sólo su ironía febril sino también el paciente proceso de creación de cada pintura que empieza, siempre, como abstracta y continúa llenándose de esos seres y formas tan suyos que proliferan hasta cuando se hastía de ellos y pasa a "llenar" otro cuadro cualquiera de las decenas que ha empezado y tiene pendientes.

¿Horror al vacío? ¿Adicción al color? ¿Medo al fin? ¿Conciencia de la continuidad de su obra? ¿Modernidad obligada? Cualquier cosa puede ser. Lo cierto es que la obra de Luigi no empieza ni termina sino que prosigue, implacable, como si fuese, entera, una batalla contra el tiempo.

De hecho lo es. Pero, entre tanto, va articulándose, formando un discurso muy coherente, como bien se analizará, luego, en el texto de Ana Rodríguez, hasta ahora el estudio más detallado, minucioso y serio que se haya realizado sobre la obra de nuestro artista. A esta joven teórica le debemos no sólo tal estudio, sino la investigación y la organización entera de este libro y, sobre todo, la vuelta a la conciencia plena de que la crítica del arte no ha de constituirse en un "deber ser" sino en una aproximación respetuosa, inteligente, analítica, acaso explicativa, de lo que existe, de "lo que es" y "lo que ha sido" en la obra real de los artistas.

Pero este libro, acierto indudable del Ilustre Municipio de Quito y el Fonsal, con Latinweb y su presidente, Ramiro Almeida; homenaje imprescindible a nuestro gran Luigi Stornaiolo y a su obra, se completa con un bello conjunto de textos escritos, al golpe de las emociones que su arte despierta, empezando por el fulgurante *Perfil* que escribe José Hernández y los agudos artículos de Julio Pazos, Rodrigo Tenorio y Alfonso Reece, además una página muy *luigística* trabajada por Andrés Villalba. En este notable esfuerzo debemos mencionar también a Cristina Marchán, quien realizó la cronología y seleccionó juicios elocuentes de un buen número de críticos de Stornaiolo, a Gabriela Burbano, quien cuidó de que se cumplieran correctamente todos los pasos de la edición y a Marco Garzón, responsable del diseño y la diagramación de esta obra.

Un poeta bajo toda sospecha

José Hernández

Si él hubiese sabido que la pintura era importante, si hubiese sabido que podía albergar algún atrevimiento poético... Pero Stornaiolo no lo sabe. Dice que no lo sabe. Y lo dice con la naturalidad propia de un prestidigitador.

Stornaiolo es eso, también es eso: un ilusionista que juega a esconderse. A confundir las pistas. No lo hace adrede. Digamos que entendió desde siempre que la coherencia es inhumana y prefirió, por convicción o por comodidad, o por cualquier otro motivo, navegar en sus contradicciones. Cultivarlas. ¿Actor? Algo le queda de aquellos dos años que estuvo en las tablas. Lo suyo además se inscribe en la fatalidad. Él hace parte de los que creen que los dados ruedan y no dejan resquicio alguno para los sentenciados. O quizá uno: el asombro. La fascinante comprobación de que los seres humanos están condenados a prácticas impávidas.

Hay en Stornaiolo esa tristeza densa y fría de los vencidos, el desapego ante lo irremediable, el desenfado del que acepta vivir expuesto y hundido en una soledad que es innegociable. No se queja. Nunca lo ha hecho. No sería dable ni elegante agregarle a este mundo cruel esa suerte de nimiedades.

No se queja, tampoco se insurge. ¿Para qué? ¿Ante quién? La realidad es para él hostil y absurda. Un hecho impensable penosamente insensato e imposible de verbalizar. La palabra es, lo dice a menudo, una enfermedad del pensamiento. No solo la palabra: para él la filosofía ensucia todos los criterios.

¿Stornaiolo existencialista? El apego a Cioran milita en esa dirección. Lo ha leído, sus libros ajados lo acompañan, sus frases revolotean siempre a su alrededor. Cioran podría ser una buena pista para intuir el mundo del pintor. Hay otras que en la vena filosófica o poética, lucen tan europeas como el escritor rumano. El humor, la ironía, la soma...

Por ahí transitó en su niñez y adolescencia. Su padre, viendo su talento, le pedía que hiciera caricaturas para publicar en el diario *Últimas Noticias*. Cuando devuelve esa película, recuerda que no tenía que esforzarse demasiado para que las cosas le salieran chistosas. El humor es, sin embargo, una deriva demasiado seria como para que él se permita incluirlo en su obra. No se atreve. Conceptualmente no lo hace. Y cuando se aventura por ese camino, siempre vuelve desarmado: "Quiero pintar con humor –dice–, pero me sale lo contrario: la tristeza".

Stornaiolo ama jugar con los matices. No es que él quiera ser irónico. Es que así salen sus cuadros. La caricatura no está en él. Está en la realidad, está en la sociedad. Cualquiera que lo oiga puede pensar que sus personajes no han salido de su imaginación. Stornaiolo le dirá que son las noctámbulas y los noctámbulos irredentos que ha conocido en las largas noches de bohemia quiteña que, en su caso, colindan con el estupor y el vértigo. Y si tiene algunos cuadros suyos a la mano, encima una buena colección de anécdotas.

No es gratuito el ejercicio. Hay en él un impulso irrefrenable para acercarse, para mezclarse con esos personajes que lo obsesionan, que lo arrastran sin liberarlo y lo mortifican tan naturalmente que ha aceptado convivir con ellos, hacer parte de su jerga. Personajes fantasmales, irreverentes, desencantados, frontales, grotescos, seres perdidos, desgonzados de placer, libres. ¿Pintura autobiográfica? "No –responde–, cualquier referido sobre uno mismo es un mero papelón".

Esos seres extraviados son su emblema. Y su mejor exorcismo. Ellos son la peor parte de un proyecto que evoca escarbando en viejas reminiscencias religiosas. No abandona, sin embargo, el espacio que se otorga entre los desgraciados. "El ser humano es malandro de entrada".

Esos personajes, esos malandros, están en sus pinturas desde siempre. Vuelven a él como los cuadrados volvían a Albers, las mujeres a Modigliani o los cuerpos masculinos a Caballero. "La pintura está en las telas y uno la descubre al manchadas". Otra coartada. Lo cierto es que esas formas retornan y se reciclan desde que empezó a exponer hace casi 30 años. Son desnudos que, con el tiempo, se han ido diluyendo. Hace años, unos diez años, todavía dibujaba y luego rellenaba sus imágenes con óleo. Hoy no. Hoy su color –él, que nunca se creyó un colorista– desborda, se desparrama. Sus figuras se confunden, se superponen, se entremezclan entre pinceladas cada vez más rápidas, cada vez más fuertes. Hoy aplica esa materia, cada vez más rica, cada vez más densa, con los dedos, con los codos, con la mano izquierda porque la derecha ya no da. No obedece. Lo dice sonriendo porque Stornaiolo no hace dramas. Habla de su enfermedad –una esclerosis degenerativa que lo maltrata desde hace 13 años– con una tranquilidad admirable y sin perder ese gozo, tan propio de él, tan inconsciente. Está seguro de que está muriendo pero lo dice como si anunciara una próxima exposición que pudiera ser el escenario propicio para su propio funeral.

Ese tema le sirve, no obstante, para ponerse trascendente. Le dura tan poco como los esfuerzos que a veces hace para encontrarle algún objetivo a lo que hace. "La pintura –dice acuñando aforismos tipo Cioran– debe servir para redimir la culpa". Inútil pedirle precisiones. Stornaiolo es especialista, también es especialista, en el arte de la digresión.

La pintura, la suya, y su forma de trabajar, tan ásica, quisiera referirla a algo. A ella misma, claro. A una percepción global. Pero no es extraño que luego

se retome y agregue que en ella tiene todo y no tiene nada. También la puede asimilar a un canto a la divinidad o calificarla de la "gran pavada de su vida". En definitiva –comenta con ese tono tan socarrón que es el suyo– no puedes decir nada y todo lo que digas será usado en tu contra".

La pintura no es sólo su oficio, su espacio poético. Es motivo de nostalgias que vierte muy de vez en cuando. Vuelve a su niñez. Vuelve a su abuela, a las salas de cine que visitó con ella, a las conversaciones que tanto lo marcaron. Sí, su abuela, italiana de origen, napolitana de corazón, lo marcó para siempre. Despertó en él una visión que lo emparenta con la gran pintura europea. Con Velásquez y Goya, con Bruegel y Rembrandt, con Turner. Y directamente con Dix, Beckmann, Grotz, Kirchner, los expresionistas alemanes.

Stornaiolo ha extendido esas familiaridades plásticas a artistas que están, por esos vericuetos secretos del arte, en la misma línea: De Kooning, el grupo Cobra, Appel, Chia, Lucien Freud... Es en esas fuentes que también bebió para encarar los mitos atávicos y estremecer a una sociedad a la que, hasta hace pocos años, la perseguía la fama de pacata y conventual.

Él sí tenía un arreglo de cuentas pendiente. Quería contar algo, registrar hechos, tomar partido... En esa empresa juntó el humor y el sexo. Al comienzo lo hizo por mero arrebato. Ahora, tras 28 años de una obra que decanta con esta retrospectiva, sus juicios lo conducen a otro laberinto. El humor, dice, es la prueba suprema de que el ser humano cobardemente esconde algo ¿Y el sexo? "La sexualidad es el sainete mayor".

En 28 años de pintura, en 28 años de vivir sin frenos y sin retrovisor, tenía la impresión, observando su pintura, de que no debía mirarse al espejo. La retrospectiva parece (con él nunca se sabe) haberlo reconciliado consigo mismo. "Si he hecho algo, lo he hecho sin saberlo". ¿Y qué puede ser ese algo? "Circular por la orgasmia, la narcosia y la mortuoria". Punto aparte.

En 28 años ha ido de más a menos porque cada día quiere limitarse, intervenir menos los cuadros, dejarse habitar por el vértigo. No quiere regodearse. Solo embardunar varias telas al mismo tiempo y decir más con menos trazos. Lo esencial se opone al regodeo. Sin esa pintura casi automática, Stornaiolo no sabría cómo alivianar el equipaje.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO
FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

Pensar el gesto

El movimiento y la asunción de la mirada

Ana Rodríguez

Sobre las series de Stornaiolo: el movimiento y los cortes

Uno de los gestos recurrentes de Stornaiolo es el de hacer surgir de entre el color —no sólo de aquel fondo cromático que prepara sus lienzos, sino también de los restos de color en las paletas,en donde los tonos se mezclan en una especie de azar— rostros y personajes que provienen de situaciones que emergen con una rapidez alucinatoria o que han sido congelados en una acción que se encontraban realizando. Pareciería que su pintura es capaz, muchas veces, de mostrar aquello que no es presentable normalmente a la vista porque pertenece a otro ritmo, a otro lenguaje que el visual. Como si hubiese una cierta manera de fluir de las formas, el gesto y el color que evocaran un movimiento, no sólo al mirar determinados cuadros sino al hacer un recorrido a través de su pintura. No se trata sencillamente de representar el movimiento a través de una pausa operada en él,a manera de una instantánea, como en el caso del gentío bailando en uno de sus lienzos más importantes ("Baile de amplio como de reconocido prestigio en el medio"), haciendo referencia a la acción presente en el gerundio "bailando"; sino que se trata de mostrar cómo el conjunto de su obra constituye una forma de "edición" (ensamblaje) de "cuadros" (planos) entre los intersticios de los cuales fluyen las imágenes que son el *material* del movimiento. El mismo pintor diría de su obra que funciona como un cómic, tanto por el recurso del humor como por el del montaje de cuadros seriados. Esto quiere decir que las imágenes están articuladas en series, que se relacionan entre sí por flujos de intensidad,por la repetición y la diferenciación de figuras[1] desarrolladas dentro de la obra, marcando distintas etapas y proponiendo diversos sentidos al gesto de Stornaiolo.

Al mirar la obra de Stornaiolo en función de poder establecer una visión de conjunto, se vuelve evidente que está hecha de series. Me refiero a cuadros que funcionan en secuencias, grupos de obras en las que se repite una temática y la misma preocupación formal,obras en las que se relacionan,de la misma manera, contenido y expresión. Estas series, o conjuntos dentro del conjunto, tienen a su vez relaciones entre sí —es decir entre conjuntos—, relaciones de proximidad o de distanciamiento debidas a la repetición o evolución de algunas figuras o gestos. Podría pensarse que lo más cercano a esta forma de tratar las imágenes es el cine sobre todo, cuando éste es entendido como asunto de edición de imágenes, no en función de una narratividad lineal o literaria, sino de la constitución de un lenguaje único, capaz no sólo de dar los elementos para una historia sino de marcar distintas intensidades que estén en el origen del sentido de esa edición. Si se toma en cuenta lo que concebían Einsenstein o Godard, la realización cinematográfica es la anticipación del montaje, esto quiere decir que el realizador tiene la película ya "en la cabeza" antes de filmarla y,si bien no la figuración precisa de los cuadros, al menos un ritmo y la visualidad que le corresponde. Se trata de la coincidencia de una relación proyectiva con una relación crítica, en la que un pensamiento fluye al mismo tiempo que construye series de imágenes o, podríamos llamarlas también, intensidades visuales. La idea de intensidad viene a funcionar como una diferencia cualitativa entre ciertas imágenes: hay imágenes que constituyen especies de cortes sobre el conjunto de la obra mientras que hay otras que no le hacen sino casi imperceptibles modificaciones. En este sentido, sería necesario redefinir la noción de corte tanto como la de movimiento.

El movimiento

El movimiento, según lo define Deleuze[2], no es una traslación de un punto A a un punto B, ya que el segmento AB es espacio ya recorrido y no movimiento. Si el movimiento no puede definirse como un segmento AB es porque siempre se hace "a las espaldas", es decir, que se hace en un "presente" que es inasimilable a un espacio recorrido que,como la forma del pretérito lo indica, es pasado. Sin entrar en explicaciones que corran el riesgo de simplificar la complejidad de muchas teorías, de lo que se trata aquí es de determinar en qué medida el concepto de "movimiento" nos permite entender algunos de los gestos más presentes en la obra de Stornaiolo.

El movimiento, como lo redefine Deleuze[3], está presente en la diferencia cualitativa entre los cuadros que componen la película. Opera en los intersticios entre un cuadro y otro: el movimiento o cambio se da al

[1] Una figura es una formación que se repite, que tiene siempre características similares. Por ejemplo un cuerpo desnudo de mujer que se desplaza en puntillas es una figura que atraviesa la obra de Stornaiolo desde el período de gavillas hasta los años 2000. Sin embargo, es una figura menos significativa que la de la boca abierta, con dientes blancos y brillantes. Las figuras pueden tener distintos niveles de significación.

[2] Gilles Deleuze, *L'image mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.

[3] Si bien Deleuze define el movimiento en la medida en que le permite elaborar una teoría del cine, podemos aplicar este desarrollo a toda serie de imágenes que proponen cortes y se muestran de algún modo como una edición de imágenes.

Baile de amplio como de reconocido prestigio en el medio • Óleo sobre tela, 240 x 260 cm • 1993 - 1995

poner un cuadro al lado de otro. Dependiendo de esta relación se generan intensidades distintas, por más equidistantes que se encuentren físicamente los cuadros o cortes, su encuentro se hará de modo diferenciado. Si bien el cuadro es una especie de suspensión en el tiempo, de discontinuidad, la edición de cuadros (el hecho de poner unos *junto a* otros) produce imágenes que modifican los cuadros en cuanto cambian su sentido. El movimiento es lo que sucede de un cuadro a otro, entre un cuadro y otro, *o entre cuadros*. Es en este sentido que la pintura puede ser asunto de movimiento: es una edición de cortes, de cuadros. En el caso de Stornaiolo, la importancia o intensidad de ciertos cortes es enfatizada por el formato gigante[1] (o minúsculo, adaptado a la lámina de un serrucho, ver página 123). Entre cortes mayores y "relleno"[2] (lienzos que son menos importantes pero que permiten el desarrollo de figuras), Stornaiolo da lugar al movimiento porque las variaciones que se producen en algunas figuras afectan los lienzos más importantes. Esto explicaría porqué algunos lienzos, que marcan ciertos cambios importantes, son sometidos por Stornaiolo a alteraciones y mutilaciones luego de algún tiempo de haber sido pintados, mostrando cómo el flujo de imágenes que se van produciendo altera la vigencia de algunos cortes, obligando al artista a operar nuevos trazos y gestos sobre los viejos cuadros. Una serie que podría ilustrar esta propuesta: "Santa Teresita" (ver página 109), "Espectáculos energumenescos..." (ver página 100) y "Caractericaturescos" (ver página 96).

En este mismo sentido irían las palabras de Stornaiolo cuando lamenta que "Santa Teresita" es un cuadro inacabado, y que lo vendió antes de que hubiera podido acabarlo[3]. Tal como se ve ahora, ese cuadro es una superficie limpia de figuras delineadas —similar a la primera etapa de "Espectáculos..."— que no fue afectada por las intensidades y manchas que aparecieron sobre otros lienzos. Esto no significa simplemente que todo cuadro es retrabajable y por tanto, inacabado, sino que todo cuadro adquiere sentido en función de un elemento inicial que entra en conflicto con otros elementos y con otras imágenes que lo van afectando desde el conjunto.

Las figuras

Podríamos hablar también de bloques de sensaciones para nombrar grupos o conjuntos interdependientes. Las figuras repetitivas y significativas constituyen un hilo conductor a través de las obras, aproximando algunas y alejando otras. Se trata de un proceso constantemente renovado de entrada y salida de una "zona gris", que es una zona de ambigüedad, de "indiscernibilidad", en la que las imágenes están constantemente a la espera de un sentido. De tal modo, que lo que llamamos indiscernible en un cuadro lo es con respecto a aquello que sí es discernible, es decir una relación de zonas visuales que se esclarecen y adquieren sentido en función de las figuras que nos aparecen como más evidentes. Las figuras aparecen en una estructura material, que es todo lo que no es la figura. Esas figuras podrían ser motivos centrales (y no elementos reconocibles necesariamente) que cumplen una función de tensión con respecto al resto del plano. Así, los elementos que se ponen a funcionar para dar lugar a esa tensión suelen repetirse y formar lo que aquí llamamos series. Esos elementos pueden ser juegos formales, como una cierta gama de contrastes o la repetición de algunas figuras —"Comparsa en bicicleta", "Brujas volando" o "La bicicleta de mamá", por ejemplo— La serie de figuras llamada, por ahora, "Comparsa en bicicleta" atraviesa toda la obra de Stornaiolo; la ubicamos, por primera vez, en un personaje desnudo que parece huir en bicicleta en "Indicaciones de vergüenza" o "Te seguré en bicicleta" (1985), luego se repite ya en medio de una comparsa, siempre desnudo y en bicicleta, en "Gavillas advenedizas haciendo tabla rasa IV" (ver páginas 65, 74, 77, 139, 142).

Uno de los cuadros más significativos de la última época, pintado sobre una tela negra de embalaje, muestra todo un grupo en bicicleta, citando las viejas comparsas y, al mismo tiempo, proponiendo un tratamiento completamente distinto ya que las antiguas distinciones entre los personajes (mujeres perseguidas por diablos en bicicleta, por ejemplo) no son ya el centro de interés de la figuración, pues esos personajes se han fusionado

[1] "Espectáculos...", "Baile...", "Strip tease en la Mariscal", "Traslado engredo...", entre otros.

[2] Entendemos "relleno" como traducción del francés "remplissage" que Marcel Duchamp definía como aquel residuo indispensable que un artista produce en los vacíos entre sus grandes obras.

[3] "Me hubiera gustado acabar ese lienzo. Yo sé que puede gustar pero no está acabado, si bien ningún cuadro está jamás acabado, a ese le falta todo. Es un entierro, pero el del pintor, solo tendría sentido como postumo."

pasando a ser todos parte de una misma compulsa que nunca sabrá si nace bueno en el cuadro, como si el perseguido estuviese bien delineado o frente al cuadro probablemente en el lugar del espectador lo mismo sucedería con "La bicicleta de nunca".

Como esta figura de la "Compulsa en bicicleta" podríamos encontrar algunas otras que atraviesan distintos momentos de su recorrido a lo largo del conjunto de la obra, todas con cierta mueca que se desnuda como en autillas, rostro que nos señala rostro que toma rostro que grita, etc. (ver páginas 23, 49, 65, 71, 108).

Los bloques

De alguna manera esas series de figuras atraviesan bloques que componen la obra de Stomakio. "Bloques" quiere decir aquí cada conjunto de obras de un determinado período que atienden temáticas y técnicas definidas que sostienen un discurso. El primer bloque propuesto sería el de realismo-caricatura que comprende los primeros años ochenta (1979-1986) con predominancia del retrato y la ilustración del dibujo realista y la pintura de pequeño y medio formato y a fines de los ochenta (1987-1989) con la consolidación de personajes caricaturescos en formatos grandes. Del dibujo realista, en el que intervienen elementos de universos surrealistas, plagado de detalles, se abre un pasaje hacia la caracterización de ciertos retratos que debutan casi siempre con un trabajo sobre la figura de Nelly, que podría ejemplificar este proceso (ver páginas 48, 54, 84, 86).

El segundo bloque (1989-1997), comprende varias líneas de trabajo, especialmente dos: por un lado lo que llamamos la temática de "gaullas" con un cierto tratamiento pictórico y de los cuerpos (toda la serie de "Gaullas haciendo tabla rasa..." y otras obras relacionadas), y por el otro, el inicio de la temática urbana que empieza con "Referente amarrado". Estas dos líneas se funden y dan lugar a la tercera fase de este bloque que constituye una especie de clímax en la obra de Stomakio: el aparecimiento del movimiento en sus lienzos, que se plasma de modo especial en "Baile de amplio como de reconocido prestigio en el medio" (1993).

El tercer bloque se desprende de la consolidación de la mirada móvil, aérea y cinematográfica que permite dejar fluir la pintura y empujar el límite del dibujo hasta hacerlo casi desaparecer. Este proceso da lugar a una soltura enorme y a una producción indescontrolada, estallando en el movimiento del gesto como riesgo de perder el sentido de cierto orden, nada más que el goce de pintar, hacer y deshacer las formas. Pero, asimismo, este goce logra momentos singulares y únicos como en "Tratado expreso de la cuidada de la pluma".

Siguiendo el propio decir del artista en este bloque se presenta de modo "agarre, el conflicto a nivel de la misma pintura". Justamente en este "agarre" es donde la figura humana del gesto de Stomakio toma su consistencia. Toda su obsesión será dirigida constantemente hacia la forma de pintar y al mismo tiempo de crear historias o al menos producir relaciones de sus figuras. Esas figuras que si bien no son siempre narrativas o definitivas, que se hacen y deshacen en una misma obra, que aparecen y desaparecen la mujer, a veces una y otra vez, en el retrato o la ilustración (ver). Este nos presenta de modo claro la siguiente paradoja: Stomakio pensador pesimista que presagia la decadencia del mundo no deja de hacer surgir de la pintura nuevos cuerpos que terminan por contrarrestar esa negatividad o pesimismo en la que están sumergidas nuestras formas. Esas narraciones rechazan, no sin conflicto, la "forma" pura a "todo precio" del gesto del pintor de arte abstracto y es el mismo que todas las artes, la abstracción la esencia. A veces decíamos que le faltaba a la pintura de Stomakio la figura pero no queríamos decir esto porque en ella encontramos más expresión. Hablar del hombre parece inevitable e indeseable a la vez. "Antes que nada está la pintura, pero cada vez que me pongo a pintar punto la dramática que es pintar al hombre mismo que es sufrir". Esto quiere decir que el gesto de Stomakio en tanto reconciliación pictórica es inseparable de una relación con el hombre con lo humano, aun si esta relación es conflictiva. Aun si estamos en presencia de formas abstractas o debe sentirse influenciado por Willem de Kooning no le interesa ninguna forma por sí, todas ellas son imposibles por fuera de una red de significaciones, de relaciones que prefiere abordarlas frente a frente de temáticas íntimas y sociales. La sexualidad, el cuerpo y la muerte parecen entonces volverse formas vías intensidades actuales de hacernos repensar el sentido de muchas prácticas culturales. Sobre este punto es que Stomakio nos recuerda a Francis Bacon en tanto autor de un arte que parece instalarse una violencia sin precedente pero en el que las referencias son las de la gran cultura clásica. (...) la búsqueda de una distensión que se aproxime a la apariencia, un estado que define el mismo artista de una "desesperación entusiasta" o como una voluntad que podríamos llamar entusiasta".[1] Bacon

[1] Jean Claude Lebensztejn, en Francis Bacon, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 43. Traducción de Ana Rodríguez.

es el pintor que escribe el cuerpo y la carne después de la guerra, mientras la pintura de Europa hace su cruzada modernista con Matisse o Picasso. En él, el tema de la muerte está tan presente que deja de ser un tema para volverse un soporte. Es decir, que el cuerpo se fuga para volverse plano o estructura, del mismo modo que sucede con la pintura de Stornaiolo en las emanaciones de color que luchan con las figuras: "Siempre el cuerpo que trata de escaparse por uno de sus órganos, para juntarse con el plano, con la estructura material"[7]. El juego de la pintura de Bacon,que él mismo califica de cinematográfico,implica un desarrollo temporal no narrativo continuo o discontinuo: este vehicula una serie de metamorfosis de doble sentido, del hombre al animal, del cuerpo a la sombra, del exterior al interior, del caos al orden, de la figura a la pintura"[8].

Después de intentar penetrar en la obra de Stornaiolo, percibimos que el secreto del que habíamos hablado en un momento inicial, o *el misterio* entendido como su dimensión religiosa, se logran *encarnar*. Pintar la desnudez significa quitar el velo "que levanta y arranca el vestido que pone al hombre al abrigo de su animalidad, y también de su piel que lo protege de los golpes de afuera y de su propia interioridad, de la muerte que trabaja en él sin tregua"[9]. Dejar fluir la mirada significa involucrarse con la obra, recibir la invitación, sentir en el propio cuerpo, la vulnerabilidad de la carne y la infinitud de sus imágenes. Es en este sentido que la sexualidad no es sólo un tema sino una dimensión de la animalidad que Stornaiolo cita permanente y repetitivamente, como un presagio de muerte.

La política de la mirada

Desde el punto de vista de la política de la representación, los últimos elementos abordados, el cuerpo, la sexualidad y la muerte, constituyen construcciones culturales sobre las cuales Stornaiolo opera variaciones significativas: inventa una escena de la sexualidad quiteña, afronta el desafío de pintar (y no fotografiar, filmar o ensamblar) las prácticas locales que transforma en universales[10]. Además, la ciudad caótica y orgánica concebida por Stornaiolo representa una forma de mirar lo urbano que muestra otra cara de aquella higienista que maneja cuidadosamente cierta política institucional. Se trata, en este sentido, de una propuesta que en su fluir arrasa con todo intento de fijación, haciendo visibles no los diferentes rostros de la diversidad, sino justamente su carácter cambiante, su liminalidad, su estado de fuga permanente.

La mirada que Stornaiolo construye es un problema de deseo, no simplemente porque todo problema de la imagen es un problema de la mirada y toda mirada se abre a un sujeto del deseo, sino porque esta condición está acentuada y presentada en su pintura como una forma predilecta de citar y de invitar a mirar. Decimos que Stornaiolo trabaja en un límite entre lo imaginario y lo simbólico: asume su rol de provocador (nivel simbólico) a través de contenidos propuestos, pero sin prever los efectos de su provocación (nivel imaginario) como buscando imágenes misteriosas, indecibles. En este proceso, la *mirada* se transforma en una visión descarnada.

Podríamos ilustrar este juego de la mirada a través de una pintura de Jacob Jordaens que Stornaiolo cita: "Candaulo hace espiar a su mujer por Gyges". Se trata de un cuadro flamenco de 1646 que ilustra la historia de un rey bárbaro, el Rey de Libia, que admiraba tanto la belleza de su esposa, que llevó a escondidas a Gyges, su ministro predilecto, a constatarlo con sus *propios* ojos. La reina lo advirtió pero fingió no darse cuenta. Al otro día,en secreto, mandó a llamar a Gyges y le puso ante la alternativa: matar al rey y desposarla, o recibir la muerte él mismo. Para los bárbaros, ser visto desnudo era una indignidad insoportable. Gyges, superando su cobardía mató al rey y se casó con la reina, y así la prosperidad de muchas generaciones de reyes Candaulos cesó, como la felicidad de la reina.

Cuando el Rey Candaulo invita a Gyges a mirar a la reina se forma un triángulo (rey–reina–Gyges) en el que la reina es el objeto de la mirada —del deseo—, éste a su vez abre un nuevo triángulo (Gyges–espectador–reina) en el que el espectador es el objeto de la mirada de la reina,ya que si vemos bien,la reina,que es mirada por Gyges en el primer triángulo, nos mira en el segundo triángulo, haciéndonos ocupar el lugar del mirado que nos convierte a la vez en aquel que mira. Al asumir que la mirada es cuestión de construcción de un otro, mirado y mirante intercambian posiciones, o podríamos decir también, artista y espectador, en tanto son invitados a establecer una relación intersubjetiva, a entrar y salir del conjunto, a tomar distancia, dando cuenta de un *lazo* que completa el gesto de Stornaiolo (ver página 122).

---

[7] Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación (sobre la obra de Francis Bacon)*,en *Ibid* p. 25.

[8] *Ibid* p. 25.

[9] Este reto parece haber sido incomprendido cuando el ojo feminista o multiculturalista le reclama a Stornaiolo por la reproducción de estereotipos de la representación de la mujer como objeto sexual y comercial.

Leer las imágenes

Moral patética y topos urbanos: los imaginarios en la obra de Stornaiolo

Ana Rodríguez

Stornaiolo, pintor católico en burgo lujurioso

La dimensión religiosa de la obra de Stornaiolo se plantea como una preocupación mítica, que busca "una esperanza a la decadencia del mundo". Los acercamientos de Luigi a la religión tienen su origen en experiencias vitales que lo marcarían la cercanía con su familia, sobre todo con sus padres y su abuela, y la importancia que ésta le dio a rituales como la misa y la plegaria.[1] Luego, con la admiración hacia algunos pintores clásicos europeos que ejercerían una gran influencia sobre él, como El Bosco o Bruegel el Viejo[2], quienes renovaron la lectura de ciertas escenas bíblicas por la complejidad de sus representaciones.

Esta preocupación religiosa que Luigi enuncia, siempre connotándola de mucha ambigüedad e ironía, adquiere sentido en su discurso cuando responde a una forma universal de moral: "mi obra es un canto al hombre, una exaltación a la creación divina. Se dice que el arte debe ser una exaltación a la divinidad y creo que es válido. Es delicado hablar de esto, porque es difícil hacerlo, de hecho, uno no cumple con esto"[3]. En su pesimismo, impregnado del pensamiento de Cioran, en el que el mundo está condenado a la perdición y todo gesto repite sin cesar una advertencia fatal, la moral como entendimiento del mundo en términos binarios —lo bueno y lo malo— parece ser capaz de generar imágenes poéticas susceptibles de transformar el gesto banal en gesto "creyente".

Inspiración clásica

"La parábola de los ciegos" de Bruegel el Viejo es una obra que causa interferencias en su visión del arte de varias maneras: se trata de una escena bíblica representada con un impactante patetismo. La acción de los ciegos que caen uno a uno se desarrolla en primer plano. Parecería que ni la misericordia ni la piedad pueden ponerse a funcionar frente a lo patético de la actitud de estos ciegos que han perdido una dimensión de dignidad que está relacionada con la mirada, no entendida, por supuesto, como facultad física sino como forma de relacionamiento con el otro.

En las obras de El Bosco, los rostros de tipo *naif* de santos, vírgenes, cristos y campesinos se organizan en ambientes desolados, pasajes secos y lunares, entre elementos no siempre identificables o comprensibles, dando lugar a una pintura cuyas claves de lectura no están siempre vigentes, pues provienen de una provincia holandesa de finales del siglo XV, lo que hace pensar a los especialistas que aun en aquel tiempo puede haberse tratado de una forma de codificar algún tipo de práctica secreta o, en todo caso, podía tratarse de una iconografía no comprensible para la mayoría. Esto le da a la obra de El Bosco un tono misterioso y a la vez lúdico, que invita al desciframiento de los secretos de estas imágenes. La utilización de símbolos y códigos de gran complejidad y de personajes mutantes y monstruosos, que se deslizan entre una forma y otra, se presenta como un desafío a las leyes naturales y al orden.

Entre sus personajes reconocemos verdugos, mártires y penitentes, así como autoridades, gobernantes o médicos, que vuelven inverosímil el espacio de representación, y que *muestran* una escena oculta dentro de la escena visible. Esto es lo que Stornaiolo comparte con pintores como El Bosco: el hecho de proponer una *pintura con secretos*, es decir, contenidos dentro del cuadro que no son inteligibles pero que cuentan con algún tipo de señal que indica que hay algo que desocultar, lo que permitiría hacer fluir la narración.

La composición de algunas obras del tipo de "El Jardín de las Delicias", recuerda obras de Stornaiolo como "Gavillas advenedizas haciendo tabla

[1] Stornaiolo se formó en el Colegio Cardenal Spellman de la ciudad de Quito, establecimiento de valores regido por curas salesianos, que marcaría su vida escolar con prácticas católicas.

[2] Estas son las dos primeras influencias que se le reconocen, y en 1988, cuando Hernán Rodríguez Castelo sugiere una relación con el "mundo dislocado" que proponen estos dos pintores. Diario Expreso, 28 de agosto de 1988.

[3] Entrevista con María Fernanda Cobo. Revista Cosas, septiembre de 1994.

Autorretrato • Óleo sobre tela, 183 x 234 cm • 90's



rasa", sobre todo en la manera de presentar a las "gavillas", grupos humanos conformados de muchos cuerpos desnudos, unos siendo perseguidos, algunos en escenas carnavalescas, otros siendo observados o punidos, y unos pocos, como desprendidos del resto de la masa, volando en el cielo central (ver páginas 71, 74, 81).

"El regreso del hijo pródigo" es, seguramente, una obra que marcó a Stornaiolo y de la que quiso dejar una versión con un estilo muy propio, de trazo realista y estilo caricaturesco que, aunque estilísticamente distante de El Bosco, retoma de forma precisa en la segunda versión los mismos elementos y personajes en la composición de la escena reproduciendo la granja como escenario (ver páginas 54, 55).

En "Cristo cargando la cruz" reconocemos, más que en ninguna otra obra, la marca de El Bosco que Stornaiolo retomaría: se trata de un juego de miradas que establece la relación entre los rostros, en una acumulación de personajes de medio cuerpo.

Como hemos visto con El Bosco o Bruegel el Viejo, las referencias de la pintura clásica en la obra de Stornaiolo constituyen casi siempre formas de optar teóricamente por un juego de miradas, tal es el caso de Velásquez, por excelencia, Veermer o Holbein. La influencia de Rembrandt o Rubens constituye una ventana a la kermesse medieval de los cuerpos-masa, celulíticos, móviles y sufrientes. De pintores como Goya o De Kooning trabajará el gesto expresivo o monumental. De la cultura popular, retomará como juego lingüístico las expresiones escuchadas en la radio y perfectamente almacenadas en su memoria infalible (incapaz de olvidar la letra de melodías románticas que le hacen sonreír mientras las canta), el humor en lo cotidiano, la efectividad del cómic.

La ciudad y la crítica urbana

Podríamos decir que, en un principio, el paisaje es siempre referencial en la obra de Stornaiolo: nos permite saber *en dónde nos encontramos*, o más bien *de qué modo* nos encontramos con respecto a los elementos del cuadro con los cuales nos relacionamos. El tratamiento de los paisajes naturales, de inspiración renacentista, varía con respecto al de las ciudades y ambientes más móviles, como las explosiones o planos de color que funcionan cual un movimiento del contexto de los personajes o figuras, que parecen surgir del color, como si fueran pausas operadas sobre una materia en mutación. Los paisajes compuestos por bosques, prados, arbustos y pequeños lagos, que evocan algunas atmósferas de cuadros renacentistas y que sirven de escenario para las series de "gavillas advenedizas", provocan radicales contrastes: lo apacible del entorno tiende a acentuar lo dinámico de los personajes (ver páginas 75, 95).

La ciudad es la segunda propuesta iconográfica de Stornaiolo: la arquitectura urbana y los personajes que se redefinen en este contexto. Las gavillas ya no deambulan entre prados, lagunas y bosques, sino que se desbordan de edificios y automóviles, y adquieren una movilidad y una velocidad que antes no presentaban. Inicialmente, el paisaje urbano que representa es el que se relaciona con su vida: una vista de la avenida Amazonas desde la Cordero, precisamente donde se encontraba la casa de la familia Stornaiolo, "una de las mejores esquinas de la ciudad" como comenta su padre, en donde Luigi pasó su infancia y vio transformarse el barrio residencial de La Mariscal en "zona" de restaurantes, comercios, bares y movimiento nocturno. Desde allí, en donde creció al lado de su abuela Anna en honor a quien la casa exhibía su distintivo de "Villa Anna" que todavía conserva, aunque ya disfuncional a cualquier proyecto familiar, Luigi propuso los gestos iniciales de su reflexión sobre la ciudad y sus personajes. Desde este emplazamiento pintaría "Referente amazónico", cuadro transicional con el que inicia la serie de temática urbana en el que aparecen ya la mayoría de los elementos que le interesará trabajar más tarde (ver páginas 77, 93).

La ciudad que propone en un principio corresponde a un tipo de arquitectura moderna y a la vez híbrida, o de transición*, que evoca aún ciertos rasgos de la arquitectura colonial en los marcos exteriores de piedra tallada, los arcos de los ventanales o los techos de teja, pero que anuncia por lo empinado de la perspectiva, construcciones más altas y modernas, así como avenidas transitadas y abarrotadas de gente. La descripción visual de las formas arquitectónicas tiene mucha importancia

* Me refiero sobre todo a las perspectivas de Quito que se pueden ver en "Referente amazónico" (1989) y en "Espectáculos energumenescos de gente ebria en noche plenilunada", (primera versión de 1991).

inicialmente, como si fuese a servir de escenario para una serie de cuadros en los que ya no se verán más las locaciones con tanta precisión. Poco a poco, la ciudad se transforma en sus personajes, es decir, el elemento arquitectónico pasa a un segundo plano para dejar fluir la ciudad a través de los habitantes que la pueblan de sus gestos y movimientos. Recupera la antigua propuesta de Alberti, en el Renacimiento.

Si bien la perspectiva brunelleschiana ponía de manifiesto la necesidad de exactitud y coherencia del escenario de la pintura,con independencia de lo que ésta represente; en cambio, para Alberti, la perspectiva proponía una coherencia narrativa, es decir, de la "historia" representada en la pintura, compuesta por"cuerpos", por personajes que actúan[3]. Se trataba entonces de "una coherencia espacial *como temporal*, porque el espacio contiene la acción de las figuras y por tanto su movimiento"[4]. Los dos elementos con los que Alberti sostiene su postura, nos permiten ver en qué medida Stornaiolo se acerca a la tradición clásica renacentista, por un lado, y cómo se aleja de ella por otro lado. El primer elemento corresponde a una teoría de la representación del movimiento en las historias contadas, ya que este surge de la equivalencia entre movimientos representados del cuerpo y movimientos del alma, o pasiones: "Después moverá la historia el alma... Pero estos movimientos del alma se conocen por estos movimientos del cuerpo"[5]. En este sentido podemos decir que la interpelación que hacen los personajes, a través de las poses que tienen dentro de la escena, nos permite afirmar que este movimiento pasional, que Calabrese califica como un proceso de identificación pedagógico–emocional, entre los personajes y el espectador, podría sobrevivir en la iconografía de Stornaiolo como su marca iluminista. Sin embargo, en un segundo momento, Alberti censura a los pintores que cometen "errores" al alterar lo que se considera "leyes" de la pintura: la proporción, la composición, etc. Así, advierte que no se debe agolpar figuras ni prescindir de éstas... o que "la exageración o afectación de los gestos restan dignidad a los personajes"[6]. Es sobre este punto que Stornaiolo se distingue y propone un gesto contemporáneo con respecto a la propuesta romántica o modernista que mantendrá vivo el espíritu albertiano. Se trata de una concepción plástica que si bien aborda un tema universal, el de la moral, lo hace desde un dispositivo irónico, lúdico, distanciado.

La distancia se refiere aquí a la capacidad de producir mediaciones simbólicas que permiten mirar las figuras propuestas en la pintura a partir de un intercambio de posiciones entre el espectador y el pintor. Es decir: hace falta que haya ciertos elementos en el cuadro que *marquen* el lugar de *un otro*, y que desencadenen un proceso crítico de reconocimiento. Es como si el artista nos asignara *un lugar desde donde mirar*, convirtiéndonos en voyeurs "a pesar de nosotros mismos" para mostrarnos la ambivalencia de nuestra propia mirada[7]. Los gestos que permiten el distanciamiento son la caricaturización, la ironía, "el esperpento"[8], el juego. Stornaiolo parece manejar conscientemente estos recursos. "Tengo un fuerte sentimiento irónico, sardónico dentro de mí. Es un recurso que me sirve y fluye espontáneamente, súbitamente,como el humor"[9].

De modo simultáneo, surgen otros elementos que entran en disputa con aquellos que marcan distancia: la escena sarcástica o sádica y la historia sensacionalista, por ser componentes de un imaginario de lo *adherido*, es decir del goce. El gesto *adherido* o gozoso es siempre "ensimismado", es un yo que no permite abrir un lugar para un otro: es la no-distancia, la imposibilidad de *retroceder para mirar*. Es en este tránsito entre lo simbólico y lo imaginario, sobre esa especie de puente que distancia y a la vez acerca (o se adhiere) que se desarrollan las obras de Stornaiolo, sus ambientes y sus temas. En medio de este conflicto se despliega el tema de lo urbano, como un espacio de lo polisémico ya que los sentidos de estas imágenes parten de un contexto de significación en el que lo social es entendido como una

---

[3] Omar Calabrese, *Como se lee una obra de arte*, Cátedra, España, 1994, pág 6 9.

[4] [5] Ibid., pág. 69.

[6] "Ser perverso ... ojalá sea con intención que uno lo es, o a veces simplemente es que uno aparece de pronto perverso ante los otros." (Luigi Stornaiolo, agosto de 2005).

[7] Tomo la noción de esperpento de la lectura que realiza Hernán Rodríguez Castelo. "Todo lo que de pobre tiene la caricatura, tiene de rico el esperpento", Revista Diners, septiembre de 1989 y Diario El Telegrafo, 12 de agosto de 1991.

[8] Entrevista con María Fernanda Cobo, Revista *Cosas*, septiembre de 1994.

forma de articulación de ciertas prácticas "modernas" entre las cuales Stornaiolo resalta la emergencia de ciertas subjetividades marginales, como las prostitutas o los pushers[2], y de ciertas imágenes mediáticas como la crónica roja, la corrupción o el caos vehicular.

"Referente amazónico" muestra esos significados en la diversidad de personajes que presenta. El cuadro está organizado alrededor de la perspectiva de una avenida que podría ser la Av. Amazonas por su amplitud y la escala de sus edificios, pero que sin embargo tiene un estilo arquitectónico que parece más bien el de una calle del Centro Histórico de Quito. Hay un primer plano de personajes que se desbordan de balcones y edificios modernos que parecen estar "en construcción", sostenidos por barandas rectas y columnas que podrían ser parte de una estructura metálica. En las veredas, se levantan interminables postes de luz y rótulos de neón. Entre la masa de actuantes, se pueden distinguir sujetos del paisaje urbano una vendedora ambulante, un policía, hombres y mujeres vestidos y caracterizados, otros desnudos y sin rostros definidos que parecen versiones de brujas y gavillas de antiguos paisajes. Se trata de un cuadro que presenta pequeños *echantillons* de lo que vendrá, ya que acumula o suma figuras de la iconografía urbana que se irán fusionando hasta dar lugar a cuadros como "Caracteres de miseria en el V piso", en donde estructuras arquitectónicas y prácticas sexuales se funden: se trata de espacios cerrados y a la vez abiertos ya que podemos ver, a través de sus ventanas, parejas copulando o escenas decadentes. Así, "Referente amazónico" no solo indica una "referencialidad" geográfica o topográfica de la avenida Amazonas, sino que da cuenta de una topología más compleja: se trata de un referente dentro del conjunto de su pintura[3] (ver páginas 77, 111).

En "Espectáculos energumenescos de gente ebria en noche plenilunada", se puede ver a través de las tres etapas de elaboración de la obra cómo los personajes y la acción van dejando atrás la primera versión del cuadro en la que se ve una perspectiva muy cuidada de una calle y sus construcciones, con un primer plano del cuerpo de un hombre que yace sobre el pavimento, contemplado por una mujer casi desnuda y en tacones y por otros personajes decadentes. Esta avenida gris se va saturando poco a poco con explosiones matéricas: un nuevo primer plano es montado sobre el anterior, la perspectiva urbana es objeto de un incendio que cubre una buena parte de sus edificaciones y personajes; es un estallido de color que rompe con la prolijidad que habían tenido el dibujo y la línea, en un tercer momento, aparece una batalla entre dos personajes que surgen de las llamas, que compite con el primer plano del hombre que yace. Pareciera que la disputa y el conflicto entre ellos, metáfora del conflicto entre pintura y figura, que oculta casi definitivamente la perspectiva arquitectónica, triunfara sobre las formas más ordenadas y estructuradas de la ciudad (ver páginas 100, 101, 29).

Esta pugna ilustra de qué modo las búsquedas pictóricas de Stornaiolo trabajan al mismo tiempo preocupaciones formales muy propias de un quehacer modernista, y temáticas urbanas posicionadas de forma crítica que encausan el sentido de su pintura en un discurso contemporáneo[4]. Esta crítica de lo social que inventa un nuevo imaginario de lo urbano, la comparte con Marcelo Aguirre, contemporáneo y amigo suyo, con quien conforma una dupla de enorme visibilidad que se consolida como el referente más importante para las generaciones de artistas emergentes en los años noventa en el Ecuador.

---

[2] Pusher: vendedor de drogas.

[3] Si "Referente amazónico" se ubica en el 1994 o antes, Stornaiolo también pinta otro cuadro de tipo "antológico": "Sin título (Comparsa en el bosque)" que hace confluir de modo sintético los personajes más importantes de la primera época, es decir que cierra el período de caricaturización y el de gavillas.

[4] Es en este sentido que va la lectura de la obra de Stornaiolo en la muestra "Poéticas del borde", MAAC, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, 2004.

Escribir sin palabras

La palabra, la provocación irónica y el silencio

Ana Rodríguez

Escribo para no pasar al acto

– Emile Cioran –

Podríamos trasladar la afirmación de Cioran a Stornaiolo: *pinto para no pasar al acto*. Al pintar, Stornaiolo crea marcas que constituyen una escritura, pintar puede ser una forma de escribir, de hacer huellas. *Escritura* no quiere decir, aquí, una simple herramienta de registro de significantes en un soporte permanente, sino que refiere a una forma de distanciamiento y de diferimiento de un sujeto con respecto a una impronta que él mismo realiza y de las vías de sentido que la marca abre con respecto a una subjetividad. Hay un lenguaje que se inventa o se agudiza en función del sentido de la escritura, muchas veces se trata de la palabra, o de lenguajes visuales o corporales que articulan elementos parecidos a los que articula la palabra (frases, oraciones, gramáticas), o a veces, la idea misma de lenguaje es desafiada proponiendo lenguajes agramaticales, que intentan desencadenar un silencio o un gesto elocuente que no se inscriba en un registro codificado o permanente. En este sentido, hay varios gestos de Stornaiolo sobre los que se hace necesario detenernos.

Un glosario hubiera sido necesario para explicar la cantidad de términos que quedan flotando en el aire, como inatrapables. Luego de releer los títulos de las obras y de repensar las conversaciones con Luigi, y de rememorar la insistencia obsesiva con la que ha marcado a algunos de ellos. Sin embargo, este fue imposible de terminar en tanto que la definición de términos resulta un trabajo imposible para Luigi. Su preocupación por las palabras y la relación lúdica que establece con ellas producen juegos lingüísticos que se renuevan sin cesar en cada conversación. El derroche de epítetos y la utilización de neologismos logran casi siempre hacernos sonreír la primera vez que nos encontramos frente a uno de sus títulos. Poco a poco al adentrarnos en la obra, vamos entendiendo que se trata de fragmentos de un universo muy elaborado en el que cada pieza construye un momento de significación, importante dentro del conjunto, por lo que ponerles título a los cuadros es una tarea en la que Stornaiolo asume total responsabilidad. Esto no quiere decir que lo hace conseriedad, puesto que la ironía y el humor, aun el más negro, son el sentido más buscado en su trabajo. Por más lúdicos que sean los títulos, ninguno de ellos es improvisado, ni siquiera aquellas obras que no tienen título podríamos pensarlas como si estuviesen todavía sin este control y a la espera de uno, pues no tienen título porque no necesitan de este acompañamiento para lograr encaminar su sentido según las intenciones del autor que casi siempre buscan suscitar reacciones.

El uso de neologismos como "caracterícaturescos", o la transformación de sustantivos en adjetivos y epítetos como en "espectáculos energumenescos" y "noche plenilunada", o la utilización de términos especializados o en desuso como "parapetana" o "capitula", muestran la preocupación por el secreto (hay algo que descubrir), por el juego (un interlocutor es interpelado, el lenguaje es una materia en formación), por los límites de la palabra, ya que a pesar de la búsqueda de precisión ésta aparece siempre como insuficiente.

Efectivamente, el distanciamiento de Stornaiolo con respecto a su obra se da en el momento en que es capaz de ser irónico con su propio trabajo y con su propio gesto. "Esa es obra del tiempo en que se creía que se era pintor. Imagínese qué arrogancia. Ahora se sabe que se pinta no más para matar el tiempo". La risa o el doble sentido abren un espacio entre la imagen y el espectador y ese espacio es para un otro.

Sin embargo, esa ironía nunca cesa, en Stornaiolo; se vuelve histérica o sintomática, es decir, que da cuenta de una ausencia o una falta que subsume todo lo presente. De la risa al sarcasmo el recorrido apunta a mostrar que estas pequeñas marcas aún en su invisibilidad aparente no pierden el sentido de ser de una enorme coherencia dentro de un conjunto de imágenes que abre el pensamiento de Stornaiolo.

La distancia nunca toma la forma de una explicación articulada del sentido de su gesto. Críticos, periodistas y artistas concuerdan en decir que es imposible "hablar" con Luigi. Incluso en larguísimas "conversaciones" con él. Hasta su familia desiste al tratar de articular y organizar las ideas que dan

Ver el texto "Lugísticamente" en este libro

Espectáculos energumenescos de gente ebria en noche plenilunada (tercera versión) • Óleo sobre tela, 210 x 118 cm. • 1995



lugar a su obra. Parece que nos movemos siempre, sin excepciones, en un tiempo de la digresión. Esta hace resonancia de otros gestos que ya hemos visto en Stornaiolo: discontinuidad, movimiento, flujo, fuga.

La ironía es muchas veces ambivalente, pero en ocasiones deja ver claramente su estructura borrando toda ambigüedad. "¿Usted qué haría con una bandera? Saldría a enarbolarla, como el héroe niño. ¿Y qué más? Me haría una capa." La segunda respuesta borra con sarcasmo la ironía de la primera.

Si hablar es una forma de fijar, entonces Lugi no habla. Al repetir los lugares comunes deja aparecer un deberser, pero inmediatamente, los acompaña con su posición particular que los invalida: "Creo que la bandera debe ser amada, si es que existe el amor. Aunque yo nunca jure la bandera." Este juego de dobles, del pensamiento binario —bien y mal—, de dípticos que enseñan de un lado el diablo amenazante y de otro la escena orgiástica, muestra a veces su rostro y su intención: "Se puede ser religioso e irreverente. De eso se trata, de ser un extremo y su opuesto. Cuando se llora es cuando más se ríe".

Hablar a través de digresiones equivale a abrir un espacio de silencio, una voluntad de no decir, ya que en ellas, la palabra se fuga a través de la misma palabra. Sucede algo parecido cuando Stornaiolo muestra un elemento y su contrario, anulando su significado, o cuando anula al sujeto que habla con el neutro o el impersonal ("lo", "uno", "se".) Sin cesar, repite la fuga que permite que el sentido de su obra fluya, al menos, en cuanto evita la fijación que podría implicar la explicación concienzuda del artista, y más bien aportando con un desvarío que acentúa el carácter rústico de sus variaciones. Así su actitud frente a la palabra repite su advertencia trágica con respecto al mundo y complementa su proyecto pictórico con un proyecto performático que logra renovar las problemáticas de la paradoja del "desesperado entusiasta", al que le debemos la invitación a recorrer un universo y un proceso de escritura incomparables.

Luigísticamente

Luigi Stornaiolo y Andrés Villalba

Las gavillas hacen fulgir la tabla rasa del descarado advenimiento humano del profundo fracaso de existir a expensas del indicador de apunte ajeno el bacanal desquiciado desenfrenado mecánico donde cada quién escoge su verdugo y se corre parejo con lo incurable está la intriga de la miseria humana cuando se folla con la muerte en el quinto piso y resulta espeluznante que para ser auténticos haya que desechar cualquier talento que creemos tener porque el ser equivale a no ser y la humanidad va de bajada pregonando en relancín sin frenos goma bajo chocado sin ver por el retrovisor el mundo cae en un frenesí desquiciado no hay seriedad hace algazara y desolla la dicha para caer en una decrepitud galopante homenajes calaveríticos al amor emociones intensas por desnutridas caractericaturescamente habitablabando llámese referente amazónico cuando se multiplican como oro el vómito y la saliva en la ciudeza circundante que no admite desvaríos cuando arde el metal del futuro el destino es un perro ebrio que ladra la violencia se agudizada en el diablo del color el desgarramiento sublime el encubrimiento exhaustivo no reembolsable la agonía de saber que parpadea la primera luz del alba el sabor a concha podrida y a tripa calcinada el revoltijo ordinario de escogencias enfermadas y regímenes tarifarios donde somos como el espejo de un payaso que refleja el excremento acumulado de años años añísimos onismo que retuerce los semáforos para recrudecer bajísimas obsesiones morder el vértigo y caer en el salto al más allá utópico donde en los precipicios desbordan calambres técnicas de copulación tunuantes en la verbena y los perros con sarna escupen su espuma los huesos de la noche nos sirven de muletas noche peluda de animales muertos hombre sin cualidades azul maquinaria de lo no humano de lo que reverbera como pájaro en la lluvia y enciende la acidez del ayer y el cualquieraje severo lo no sido que establece el hueco en la trama del oleo y perpetua los tres puntos suspendidos en la fábula y corroe corrompe corre carroñea satariza la cada después del puñetazo nos desvanecemos en la flor sexual de la nada y nos crecen pelos en la memoria porque todo proyecto es una forma encubierta de esclavitud y el hecho de que la vida no tenga sentido sería la única razón para vivir o sea un antialambre de tensiones estridentes donde solo sufriendo se es feliz y es castrado el fulgor del instante la mirada es desdentada la expresión hecha hipérbole la distorsión gestual la arquitectura torcida el frenesí espantoso la luna ausente la tristeza del sudor de los enfermos la voz de los sin voz el sexo sudando de nostalgia las salinas del recuerdo los traslados engreídos las botellas vacías la custodia permanente del prójimo que sirve sólo para vigilar los polvos los que jalan los que cagan los cuervos viriles que embocan pesadumbre de amor cuando se va el avión la cruel ironía del banco cerrado la fatua comparsa fugaz los hijos de puta pródigos que regresan como sombras precisas rompiendo los dientes de la alegría para que quede la lengua seca y el colorido terrorífico de la vida el esperpento de las lesbianas conchas de su madre la triste algarabía la histeria colectiva que hace heces de los días el sainete atroz el aquelarre la alharaca el griterío festivo donde el vorazginoso gurumino ejecuta el pianoforte y en los baños de bailes amplios como de reconocido prestigio el discurso tornase masturbatorio y bochornoso Sucre abre los ojos y cae en cuenta que la vida es tan solo una ilusión que salpica latigos de fuego en el pincel del cerebro la neblina cercena el pensamiento y exalta la deformación del hombre la única mente libre es aquella que se repliega en su vacuidad y la única virtud es el vicio ¿a cada instante nos perdemos en un trastorno de escaleras que descienden o nos encontramos ascendiendo escaleras de trastornoen el instante? el tiempo es un chicle el tiempo y el destino son los otros el mundo es ancho y ajeno y llueve como si nunca hubiese de escampar y fuese el rostro de la lluvia el rostro de la vida la incongruencia es tan perversa metamorfósica colotípica de visiones insólitas que el puño cerrado del pudor es en una tempestad del silencio y la belleza del miedo crece como una flor y todo es tan fino acalambrado nervioso dientes deformadosen sonrisa para el después sonrisas torcidas y vulgares que escupen dientes los labios comen narices y desborda la grasa me baño con el brochazo estridente de libertad que justifica el paisaje desolador sublimecomo vedor grotescamentetriste de lucidez desasosegante el fango en la sien la angustia del esqueleto humano y el tuétano del ser se hunden pavorosamente para que cante el cuco y el hombre no viva sino con flagelos sarcásticos para que el hombre sea desnudado y dibujado y azotado sometido con la lengua entre las piernas en la vida que tiene una tela en blanco como única recompensa la vida es un gusano que se arrastra sobre el lienzo la vida es un hermoso trapeador una cárcel con las puertas abiertas una sombra que se ejerce un reverdecimiento de vértigos un sol amargo que perfora con humo negro los huesos y no merece la vida el que no come arroz ¿porque que es la vida en esta noche plenilunada de taxis réprobos sino un espectáculo energumenescode gente ebria? y uno no es lo que quiere sino lo que puede ser y ni lo que puede ser sino lo que dejan ser y eso si es que dejan ya que la carencia del ser entrega todo lo que tiene a quien no debe cuando ya no se tiene nada

*Este texto fue realizado por Andrés Villalba con frases tomadas de Luigi Stornaiolo, algunas más de Ciorán, Andrés Calamaro, Leopoldo María Panero y otras, también "lugísticas" de la propia autoría de Villalba.

Luigi Stornaiolo y la fuerza del arte

Julio Pazos Barrera

La pintura bidimensional de Stornaiolo provoca en el espectador agresivas respuestas. Por cierto, su forma de ser interviene en nuestros más ocultos traumas y secretos descontentos. Porque quien fuere el observador este no permanecerá tranquilo delante de las obras. Explicarlas resulta un desvarío. Su ámbito es la emoción y la emoción no se expresa con palabras. Como se ve, la obra de Stornaiolo es todo lo opuesto al conceptualismo y al minimalismo.

En el horizonte de singulares pintores ecuatorianos, Stornaiolo despliega sus obras con la fuerza de las grandes columnas de humo y ceniza que lanzan los volcanes. Sus pinturas nos causan espanto y humor, dos emociones que se entrecruzan en los estrechos corredores de nuestras vidas.

Un eslabón en la historia del arte

De *Les demoselles d'Avignon*, el cuadro en el que se deconstruyó la figura humana, la obra de Stornaiolo tiene los rojos y amarillos de los cuerpos, muestra la acumulación de figuras en toda la superficie de la tela y la fealdad. Pero Stornaiolo no deconstruyó, pasó del realismo de lo bello al realismo de lo feo en un proceso de esperpentismo.

Parece que se trata de una vieja historia. Es así: la pupila se abre y recepta todas la formas. El artista las conduce a sus telas con el añadido de ciertas modificaciones surgidas de su intuición. Stornaiolo vio acaso la *Crucifixión* de Mathias Grunewald; observó, con seguridad, el *Baco enfermo* de Caravaggio (aunque en Stornaiolo el amarillo, el rojo pueden significar placer, gula, etc.); estudió las *Pinturas negras* y los *Caprichos* de Goya, auscultó las caricaturas de Honoré Daumier, miró los expresionistas alemanes y quizá la obra de Kokoschka. Estos antecedentes, estas vagas presencias, sugieren las obras más conocidas de Stornaiolo.

Pero no siempre el artista expresó la fealdad. Hubo un tiempo en que su cabeza albergó el realismo de lo bello. Han quedado algunas pinturas de ese realismo, en el sentido clásico, en especial unos retratos de Nelly Witt: pincelada libre, casi impresionista, dibujo preciso, pose libre y poco común; colores en gamas de azul, suaves verdes y amarillos. Por esos días Stornaiolo estudiaba el canon clásico. Los cuadros de ese período amalgaman formas y colores que evocan serena actitud, no ante la vida sino dentro del arte. Además, como todo artista, Stornaiolo tuvo su utopía, su edén, sus ángeles dormidos debajo de las flores de los sambos. En general, el realismo de lo bello fluye del espíritu apolíneo. Esa faceta, similar a las horas de claro día, nació de la admiración que le provocaron pinturas como *La Virgen de las rocas* de Da Vinci o la *Vista de Delft*, de Jan Veermeer.

Flores de fuego

En la obra más conocida de Stornaiolo es posible que los observadores reconozcan la representación anecdótica del arte neoclásico del siglo XVIII y que en el Ecuador se prolongó hasta entrado el siglo XX, como en el caso de las pinturas mitológicas de Egas Mas. También, alguien habrá que identifique el expresionismo denunciador de los pintores del treinta del realismo de Diógenes Paredes. La apreciación de estas dos líneas figurativas tiene sus justificaciones históricas a la hora de ubicarlas en el desarrollo del arte ecuatoriano. La posibilidad de encontrar las dos líneas mencionadas en la obra de Stornaiolo no sería del todo incierta. En ella algo hay de anécdota y de denuncia, pero los cuadros de Stornaiolo plantean algo más. El hiperbólico despliegue de color, la acumulación barroca de elementos, la intransigente aproximación planos, la descomunal desproporción son ese algo más.

La primera reacción que causan los cuadros de Stornaiolo es la experiencia de lo grotesco. Es una mezcla de burla y rareza, especialmente en los ojos de las cabezas que miran al espectador. Un matiz de estupidez surge del conjunto de los rostros, efecto que se identifica con el gesto de la figura central del cuadro de los borrachos que pintó Diego Velásquez.

La compulsiva insistencia de rojos y amarillos caliente de tal modo las formas que las convierte en mundos autónomos iluminados con resplandores infernales. La temperatura sube cuando miradas y gestos comunican picardía, lascivia y oscuros estados traumáticos. En esta anómalas circunstancias las obras ya no son meras representaciones de pecadillos y faltas mortales, son opciones alternas, realidades elocuentes y patéticas, posibles en los innumerables escondrijos que en el heterogéneo mundo los seres humanos construyen y ocultan.

En cierta ocasión acudimos al taller del pintor. Buscábamos uno de sus cuadros para que integrara la exposición *Eros en el arte ecuatoriano*, organizada por el área cultural del Banco Central. De hecho el interés que motivó la visita tenía que ver con el tema entrevisto en varias obras del pintor. En efecto, encontramos el cuadro apropiado. Se trata de un enorme lienzo que representaba edificios levantados a los lados de una calle que conduce en el primer plano de la composición. En los balcones sobresalidos de los departamentos las parejas copulaban impúdicamente. En la calle y muy cerca del espectador monstruosos rostros insistían en alguna incómoda participación. El predominio de sensualidad o el comportamiento similar de los seres humanos en todas y cada una de las alcobas podían ser los sentidos del cuadro. Pero la visita nos descubrió

otro aspecto del trabajo de Stornaiolo: la tendencia a realizar grandes formatos. Mover los enormes óleos para facilitar la observación fue empresa difícil. Una vez al alcance de nuestra percepción, los seres representados se introdujeron en nuestro espacio con una peligrosa prepotencia. De algún modo la monumentalidad de este arte se conecta con el arte de Kingman. La carnalidad de las formas y calidez de sus gamas difieren de la monumentalidad de Guayasamín.

Variaciones

Sin dejar del todo el realismo de lo feo, Stornaiolo suele en los actuales días, aplicar grandes manchas de color en los espacios que dejan rostros y formas humanas. Es una especie de regodeo del pigmento y la brocha. Se difumina la evocación del espacio. Es la recuperación de las gamas del color, en especial el azul. Blancos agrisados, verdosos, rosados se enfrentan y se arriman. Lo inacabado sugiere al espectador la dimensión del arte como resultado de la actividad sicológica y puramente intelectual. La humanidad del artista deja paso a la continua y libre reproducción del arte. Las manchas de verdadera sangre dejan de serlo y se convierten en tonos adecuados o impertinentes. El arte siempre entraña una paradoja: tanta vida confiada a unos pigmentos que se secan en silencio. El realismo de lo feo en la obra de Stornaiolo provoca rumores y gritos en el recinto inacabado y pasajero del otro, del observador que indiferente percibe las formas y los colores del mundo del arte y del mundo en sí.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
PRIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Stornaiolo

Rodrigo Tenorio Ambrossi

Al comienzo eran la imagen y el misterio. Imágenes estáticas, solitarias, volcadas sobre sí mismas, sin la compañía benéfica de la palabra. Fue cuando el hombre observó el mundo incomprensible, abismal, casi terrorífico, para interrogarlo vez primera como condición de sobrevivencia. Cuando pretendió dejar de ser terreno inhóspito. Cuando quiso conocer los sentidos del día y de la noche, del dormir y del soñar, cuando se propuso descifrar las claves de la mirada deseante recién inaugurada al borde de su piel. Las palabras aminsan las representaciones de lo incomprensible. Las imágenes no se encuentran ni fuera ni dentro del sujeto. Se construyen para ocupar el lugar de lo incierto, de aquello que nunca podrá ni siquiera pasar por la palabra. Ahí está Luigi, tratando de decir que solo hay un sujeto que se asoma ante lo que sumirada escapaz de descubrir más allá de lo aparencial. Cuando esa mirada se convierte en grafía de colores, la obra coloca a todos en otra escena. Quizás la escena que el psicoanálisis denomina lo inconsciente.

En verdad, un universo fantasmagórico y casi terrorífico forma parte del sujeto, el mundo de sus pulsiones, impulsiones, deseos que se visten de honrados y hasta santos pero que, en sí mismos, nunca pierden su carácter abrumador. Torrentes libidinales que emergen desde el primer instante como fuerzas que empujan la vida hacia objetos capaces de brindar placer, meta fundamental de cada acto, de cada palabra, de cada sueño. Los sueños, escenario mágico para los tropeles de imágenes que esconden deseos, oscuros deseos, deseos que se realizan en cuerpos ajenos, desconocidos o abominables.

Lo ominoso con sus idílicas reminiscencias de una niñez beatífica en la que se compra el mundo al precio de un pedazo de chocolate hecho con la suma de todas las posibles ternuras que, no se sabe cómo, aparecen luego convertidas en violencia, abandonos, pérdidas que abren orificios en el supuesto orden de los otros. Engaño de la equidad pacífica de un mundo supuestamente plano en el que las cosas suceden, acontecen, dentro de órdenes lógicos que nada alteran, que no cuestionan ningún desorden, que no ven el otro lado de la escena. Luigi alza la piel de lo regulado para deslumbrarse con hallazgos incomprensibles, burlescos o escalofriantes.

Mundo de Luigi cuyas representaciones dejan de lado la fenomenología de la percepción para revelar los secretos de los sujetos, un universo otro, quizás escalofriante, que le aguarda a cada sujeto a la vuelta de todas sus seguridades y certezas. Los suyos son los cuerpos del deseo que la sociedad enmascara. Para socializarse, el deseo necesita pasar por procesos de encubrimiento que Stornaiolo, sabiéndolo, los desbarata. Por eso juega con la desnudez como si se tratase de un sistema de escrituras complejas, jeroglíficas a ratos. No se burla de los cuerpos, de las formas y menos aun de los rictus que dejan en los rostros las interrogaciones de los espectadores. Se burla de las certezas, de esos viejos convencimientos que han servido para construir mundos ordenados, civilizados, bondadosos e hipócritas, al mismo tiempo.

Antes de estas palabras, estuvieron las imágenes, las de Luigi, desnudadoras de lo real del deseo y de las pulsiones cuyo poder nunca cesa de producir atracciones, rechazos, placeres y sufrimientos. Cada cuadro no deja de asustar pues no son fáciles los acercamientos furtivos a las puertas de las que penden los letreros que prohiben el paso a otras verdades, esas que se demuestran reluctentes en la desnudez de la mirada, en la carcajada mandibulesca que rompe la continuidad de los significantes establecidos. Luigi pretende decir que aún todo está por establecer cuando en el sujeto irrumpe el poder de las pulsiones. Entonces, no se sabe qué se ha colocado en el lienzo, o un largo y carnavalesco insulto, una broma kundereana o un sistema de representaciones que sirven para que cada quien ría o llore de sí mismo.

La existencia individual se sostiene en una levedad que fácilmente se convertiría en experiencia insostenible si no apelase al otro que permite que lo innombrable de la condición subjetiva sea capaz de producir sentidos. Es probable que los días fuesen un poco más absurdos si alguien, como Luigi Stornaiolo, no poseyese el poder creador de hacer que aparezcan, a ratos orgiásticamente, la vida y la muerte, lo aporoso y lo duro, la magnificencia de lo amoroso emparentado con la vulgar simplicidad de aquello que las buenas costumbres dicen que debe ocultarse, por decoro.

El otro no es Dios. Tampoco la santa cultura que explica y justifica los quehaceres, pero que es negra cuando se trata de entender el más allá, el paso inevitable al otro lado de todas las miradas, de cada una de las carcajadas con las que se habla con el dolor para ocultar la presencia de la muerte. El otro es el anónimo que goza, el que se despoja de su piel hasta que aparezca en cada copa de champagne la ruta al goce que termina siendo la misma vereda que conduce al dolor y a la desaparición. El revés de una orgía siempre iniciándose no es la muerte sino el suspenso, la incertidumbre, el miedo al miedo que hacen el tema fundamental de cada otro. De ese otro que el pintor coloca fuera de su cuadro y que somos todos y cada uno de nosotros.

Figuración nihilista

Alfonso Reece

Cuando este país aún era desconocido para Occidente, el hombre ecuatoriano ya hacía arte plástico. Lo que nos ha llegado de esas creaciones es casi sólo escultura, la pintura que sin duda tuvo otras manifestaciones, está reducida a la decoración de vasijas y otros objetos. De acuerdo a la interpretación que hacen los arqueólogos, estas obras estarían fundamentalmente creadas para cultos religiosos e incluso cuando tenían otros propósitos estaban profundamente impregnadas de mitología.

En el caso del arte colonial, tan potente y determinante, no solo que fue religioso, sino que en su mayor parte fue francamente edificante. Es decir que estaba concebido y creado para impulsar una determinada conducta, una cierta ética, que los directores espirituales de la sociedad consideraban virtuosa. Se quería dar ejemplo, eran una pintura y una escultura destinadas a hacer que la gente sea buena, piadosa, católica e incluso santa.

La llegada de la República significó una cierta apertura de la temática y de las intenciones de los artistas. Durante el siglo XIX no faltaron intenciones de convertir al arte en una forma de catequesis republicana, conservadora o liberal, pero no fueron corrientes fuertes ni cuajadas. Sería con el advenimiento del siglo XX que se afianzaría una nueva visión edificante del arte en sus distintas versiones y con enfoque "social", que en la mayor parte de casos derivó hacia una visión socialista sin más ni más.

Ha sido pues una constante del arte ecuatoriano el intentar ser didáctico y formativo, desde la prehistoria hasta bien pasada la primera mitad del siglo anterior. Hacia los años setenta edesiona una nueva tendencia figurativa entre los artistas jóvenes que constituye, ya lo veremos, uno de los momentos estelares del arte ecuatoriano. Ellos se sienten libres, por fin, de esa obligación de predicar que embargó a los creadores anteriores desde La Tolita hasta la Capilla del Hombre.

Fruto escogido y genial de esa nueva figuraciones Luigi Stornaiolo. Esta tendencia ha sido de lo más serio y profesional que ha habido en la pintura ecuatoriana en el último medio siglo. Son creadores que privilegian la técnica, el dibujo riguroso, el cuidado de la forma y el manejo del color. Stornaiolo ha sido siempre, incluso en su evolución posterior hacia los empastes y el desdibujo, un maestro en estos aspectos, cuyo consejo siempre fue buscado y apreciado por sus colegas.

Pero, volviendo al análisis del contenido de la obra artística, quisiéramos decir que la creación de Stornaiolo es revolucionaria, pero el término está tan desprestigiado que preferimos apartarlo. Es un caso aislado, y hasta cierto punto único, de una pintura desligada de todo compromiso religioso, político e ideológico. Nos atrevemos a decir que es nihilista, porque está radicado en un rechazo total a toda creencia o autoridad. Es una visión que nos muestra un mundo cuya base es la nada y el sinsentido.

Así, en ese mundo que representa el arte de Luigi han sido arrancadas de cuajo toda la ternura, la belleza y la bondad. La visión esperpéntica, sin compasión, es caricaturesca, por el tipo de dibujo, incluso el artista admite su relación con el cómic. Pero no puede decirse que se trata de caricaturas, porque es una interpretación radicalmente amarga, negra, en la que el humor que inicialmente pudieran despertar, da paso inmediato al desencanto, al terror y la repugnancia.

Una pintura de esta índole sólo puede practicarse si se cuenta con talento y maestría extraordinarios. Sólo podemos admitir un mundo tan degradado si el artista es capaz de retratarlo con tal calidad y fuerza, que de alguna manera nos hace tolerar su visión desencantada y corrosiva, entregándonos así un arte de superiores logros. Entonces ese universo lleno de seres deformes y perversos, viene a resultar objetivamente más bello que tantas millones de pinturas cuyos contenidos pueden ser más lindos, tolerables y apacibles, pero en los que justamente falta lo que hace grande a Stornaiolo arte.

FUNDADA EN 1620 QUITO
FACULTAD DE ARTES SIB - UCE

Mirar a Stornaiolo

Cristina Marchán

Nació en Quito, Ecuador, el 9 de junio de 1956.

En los años 80 ingresa a la Universidad Central para cursar la carrera de Arquitectura, pero no la termina. Realiza estudios autodidactas en dibujo y pintura.

En 1981 reside en la Mitad del Mundo. En estos años realiza su primer viaje a Europa, con su esposa Nelly y su hija Silvia de un año y medio. Viajan por Italia y Holanda visitando los museos. Este viaje es importante para el descubrimiento de los colores y de las mezclas, profundiza su relación con pintores como Rembrandt, Velásquez, Van Dyck.

En 1990 viaja con su familia a Australia. Ahí nace su segunda hija, Ángela. En este período tiene un importante encuentro con el pintor chileno Ávila y es una época de muchas ventas. Expone en Doncaster Gallery.

En el año 97, a raíz de su enfermedad que le impide mover bien su lado derecho, viaja a Bahía de Caráquez por un par de meses, pero es en esta época en que empieza a leer a Cioran y a tener una vida más bohemia que termina en su separación de Nelly en 1999.

Desde el 2003 se encuentra en un período de mucha productividad creativa.

Exposiciones individuales:

1980 Galería Club de Arte. Quito. Ecuador.

1981 Galería Sosa Larrea. Quito. Ecuador.

1986 Instituto Italo Ecuatoriano. Quito. Ecuador.

1987 Galería Larrazábal. Cuenca. Ecuador.

1988 Galería Antiques. Quito. Ecuador.

1989 Galería Ricardo Florsheim. Guayaquil. Ecuador.

1991 Doncaster Gallery. Melbourne, Australia.

1992 Galería L'Art. Quito. Ecuador.

1993 Museo de Arte Moderno. Cuenca. Ecuador.

La Manzana Verde. Guayaquil. Ecuador.

La Galería. Quito. Ecuador.

1994 Galería de la OEA. Buenos Aires, Argentina.

1995 Galería La Manzana Verde. Guayaquil. Ecuador.

1996 The Gallery. Miami. USA.

La Galería. Quito. Ecuador

1997 Centro Cultural Ecuatoriano-Mexicano. Quito. Ecuador.

Galería Larrazábal. Cuenca. Ecuador.

1998 Centro de Estudios Brasileros. Quito, Ecuador.

Galería David Pérez Mac Collum. Guayaquil, Ecuador.

Bankers Club. Guayaquil, Ecuador.

1999 Centro Cultural Mayo 68. Quito, Ecuador.

La Galería. Quito, Ecuador.

2000 El Pobre Diablo."La muerte de Sucre". Quito. Ecuador.

La Galería. Quito, Ecuador.

2001 Galería Pérez Mac Collum. Guayaquil, Ecuador.

2002 Galería Madeleine Hollaender. Guayaquil, Ecuador.

La Casa Morada. Quito, Ecuador.

2004 Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, Ecuador.

Museo Municipal. Guayaquil, Ecuador.

Exposiciones Colectivas:

1979 Salón Mariano Aguilera. Quito, Ecuador.

Galería Altamira. Quito, Ecuador.

1980 Casa de la Cultura Ecuatoriana. VI Salón Nacional de Artes Plásticas. Quito, Ecuador.

1983 La Muestra, Galería del Colegio de Arquitectos. Quito, Ecuador.

1984 Galería Marcus y Arte. Quito, Ecuador.

Semana Cultural Ecuatoriana. Lima, Perú.

1985 Galería San Pascual. Quito, Ecuador.

1986 XII Salón Nacional de acuarela, témpera, dibujo y grabado. Quito, Ecuador. Tercer premio.

V Concurso Nacional de Caricatura. Quito, Ecuador. Primer premio.

Semana Cultural del Ecuador. Lima, Perú.

Pre - Bienal de Pintura. Cuenca, Ecuador.

1988 II FLAAC. Brasilia, Brasil.

1989 La Galería. Quito, Ecuador.

Salón Nacional Mariano Aguilera. Quito, Ecuador. 1er Premio.

XXXI Salón de Octubre. Guayaquil, Ecuador.

Galería Arcana. Quito, Ecuador.

1990 Espacios Abiertos. Fundación Kingman. Quito, Ecuador.

Galería de Vuyst Endara. "Desnudo". Quito, Ecuador.

Lanzamiento de carpeta de grabado. Quito, Ecuador.

OKeefe Center of Arts. Toronto, Canada.

1991 Flinders Art Award.Victoria, Australia.

1992 Museo Juan Rulfo. Semana Cultural del Ecuador en México. México DF, México.

Museé International du Carnaval Et du Masque. Amberes. Bélgica.

Galería Madeleine Hollaender. Guayaquil, Ecuador.

Sketch Gallery. Quito, Ecuador.

Contract Gallery. Bruselas, Bélgica.

Hillwood Museum. Qucentenary. Recollections. Resistances and Reconstructions. New York. USA.

1993 La Galería. "Arte Sobre Papel". Quito, Ecuador.

Galería Luigi Marrozzini. San Juan Puerto Rico.

Hillwodd Museum. Nueva York. Estados Unidos.

1994 Art Miami 1994. Miami, USA.

Art Forum. "Instalaciones". Quito. Ecuador.

Galería Corriente Alterna. Lima, Perú.

Feria Internacional del Arte -FIA 94. Caracas, Venezuela.

Galería Expresiones. Guayaquil, Ecuador.

XXXVIII Salón de Julio. Guayaquil. Ecuador. Mención de Honor.

Salón Panamericano del Arte. Guadalajara. México.

1995 Feria Internacional del Arte -FIA 95. Caracas, Venezuela.

Galería Arawak. Santo Domingo. República Dominicana.

Galería Iberoamericana. Caracas, Venezuela.

La Galería. "Arte erótico". Quito. Ecuador.

Posada de las Artes Kingman. "Arte de la Guerra". Quito. Ecuador.

Cuerpos Pintados. Santiago, Chile.

1996 The Gallery. Miami, USA.

Galería Madeleine Hollaender. "Grabado erótico". Guayaquil. Ecuador.

Museo Sivori. Buenos Aires. Argentina.

Centro de Arte. UTE. Quito. Ecuador.

1997 Museo de Arte Contemporáneo. "Muestra de pintura contemporánea de Ecuador". Santiago. Chile.

1998 Museo Municipal. "El objeto escultórico en el Ecuador 1939-1998". Guayaquil. Ecuador.

Centro Cultural Mexicano. "Homenaje". Quito. Ecuador.

Museo de Arte Moderno. Cuenca. Ecuador.

Galería David Pérez Mac Collum. Guayaquil. Ecuador.

1999 Instituto Italo Latinoamericano de Cultura IILA. Roma. Italia.

2002 Galería Fondo de Arte Contemporáneo. Quito. Ecuador.

Bienales Internacionales:

1987 I Bienal Internacional de Pintura. Cuenca, Ecuador.

XIX Bienal Internacional de Sao Paulo. Sao Paulo. Brasil.

1988 III Bienal. Trujillo, Perú.

1989 I Bienal. Cuenca, Ecuador.

1994 XXI Bienal. Sao Paulo, Brasil.

1995 XLVI Bienal. Venecia, Italia.

"Se puede objetar el excesivo barroquismo de varias piezas de la exposición, el poco trato pictórico de zonas en ciertos casos o los fuertes espatulazos en algunos contornos fondeales que guardan unidad alguna con las acabadas figuras de los duendes esperpénticos del foco o centro (...) Nos parecen necesarios mayores pulimento y exigencia en el propósito".

Haddaty Juan:
"El neoclasicismo sardónico de Luigi Stornaiolo"
Guayaquil, 26 de septiembre de 1989

"Intensidad en que restallan la risa pecaminosa del burgues el humor del bajo mundo, la carcajada del averno: intensidad que retoma y renueva lo caricaturesco hasta llevarlo al plano de lo artístico. Precisamente aquello que emparenta a Stornaiolo con Bruegel el Viejo, y con ciertos lienzos de El Bosco. Solo que en Stornaiolo la pintura moderna ha decantado sus aventuras y osmas, y sobretodo ha absorbido deese grande y contemporáneo arte de la caricatura. Lo que trae esta obra a plena modernidad es su asimilación y transmutación de códigos provenientes de caricaturas y cómics, de revistas como "Mad", incluso del pop, vale decir todo ese espíritu dispuesto a trastornar y echar abajo la solemnidad, la pacatería y la impostura. La exitosa aventura de estas obras resulta una re-elaboración de esos códigos y es así como ese pintor ha podido lanzarse con originalidad y libertad a sus propios delirios".

"La tensión de la pintura de Stornaiolo radica así en un juego entre lo figurativo y lo abstracto, lo estudiado y lo espontáneamente gestual".

Naranjo Alexis:
"Stornaiolo: el impacto de una pintura"
El Comercio, Quito, 30 de mayo de 1993

"Una auténtica e intuitiva capacidad de percepción expresada en el carácter irónico de la caricatura y un gran dominio del dibujo figurativo, le han llevado a Luigi Stornaiolo a producir una obra pictórica de crudo realismo que, al estilo de El Bosco, tiene una fuerte carga crítica y psicológica".

"... es una fusión "fantástica" absolutamente posible en esta era postmoderna, de dos tendencias pictóricas tradicionalmente opuestas, pero que en la obra de Stornaiolo se juntan para comunicar con toda la fuerza psicológica de ambas tendencias la crítica a las aberraciones de la condición humana".

"... a través de la deformación figurativa pretende provocar y exaltar al espectador la fuerza expresiva de estas representaciones ha sido potencializada en la obra de los últimos años a través de la integración de un trazo gestual, espontáneo y violento que deja traslucir la experiencia liberadora del acto de pintar y que se contrapone a la intensidad figurativa "hiperrealista" de brochazo preciso y controlado".

Pérez Trinidad:
"Imágenes de Post-modernidad"
El Hoy, Quito, 27 de mayo de 1993

La muestra tiene la importancia de "recordarnos las mutaciones y rupturas la necesidad de una constante interrogación que la plástica ecuatoriana ha olvidado, a pesar de vivir en el centro de la crisis".

"... es un acto marginal, un instante de despiadada crítica sobre sus propias opciones, un espacio para formularse nuevas preguntas, un intento por reconstruir sus memorias y encontrar nuevas motivaciones, por denunciar formas de violencia que el arte ecuatoriano actual evade".

Ponce, Javier:
"Cuatro pintores se interrogan"
El Hoy, Quito, 24 de febrero de 1994

"Dibujante perfeccionista Stornaiolo ha hecho pie en una ejecución casi precisista de los elementos figurativos, para dar salto desenfadado a una deformación esperpéntica de la figura humana. En la paradoja de un perfeccionismo para la deformidad, de un acabado de gran belleza para la fealdad, está una de las claves de su expresión artística".

"El juego es dialéctico, y la síntesis es la superación del simple realismo por un desnudamiento que cala en lo más hondo y oscuro de lo real".

"... Tensión que se establece entre los elementos meticulosamente dibujados, linealmente dibujados, y una materia cromática que tiende a vivir en el espacio del cuadro con libertad gestual desmedida, desmelenada".

"Sus dislocaciones en composición, proporciones, cromática y cuanto los grandes maestros llevaron a alta perfección —y nuestro joven artista admira—, dejan siempre a la vista un seguro y lucido oficio en el corazón mismo de la dislocación".

Rodríguez Castelo, Hernán:
"Las paradojas de Stornaiolo"
El Hoy, Quito, 21 de junio de 1995

"Ahora encontramos que sus característicos grupos de hominidos (...) se van reiterando ante la invasión masiva del soporte de espatulazos y brochadas aparentemente gestuales, con mucho vigor matérico y colorístico. Lo notamos mas intimista en el concepto y más suelto en el oficio. La obviedad intensa, detallada de la figura, va perdiendo fuerza cuando la grafía contorneante del período anterior tiende a desaparecer".

Hadatty Saltos, Juan:
"Nuevo movimiento de Stornaiolo"
El Telégrafo, Guayaquil, 28 de noviembre de 1995

"Ahora ha desaparecido la idea de la ciudad y el fondo se ha convertido en un lenguaje dado por colores violentos, fondo sumamente abstracto sus personajes gravitan como seres que tratan de reconocer la magnitud de expresión de sus cuerpos. Ese cuerpo es ahora su propiouniverso, su propia ciudad, donde se refleja el silencio y la tempestad, el sueño y la realidad".

Gortaire, Diego:
"Luigi Stornaiolo: El universo del cuerpo"
Revista Artes, La Hora, Quito, 1 de febrero de 1998

"Ubicado categóricamente dentro de la neo figuración, Stornaiolo (...) viene de allí de esa libertad creadora, temática y crítica, que ha hecho de él un emblema solitario, cáustico, entretenido y contestatario. Los medios de los que se vale son un dibujo poderoso y desajustado, planos cromáticos contrastados y amenazantes".

"En estos cuadros compuestos por su mano izquierda, ya lo hemos dicho, Luigi Stornaiolo no ha abandonado sus registros antiguos. Ha desaparecido el grueso delineado y más bien el autor ha dibujado con el color directamente en la tela".

Velasco Mackenzie, Jorge:
"Stornaiolo"
El Expreso, Guayaquil, Ecuador, 16 de junio de 2002

"Apeló a revelar la naturaleza real del ser y sus más bajos instintos, sin ninguna intención grandilocuente de denuncia, sino más bien minando lúdicamente la falsa imagen de decoro que levanta el ser humano, a quien mostró padeciendo de una patética existencia.

Como pintor siempre se le reconoció sobrada proficiencia, y su característico lenguaje —fusión de un expresionismo abstracto de gran gestualidad con una figuración de corte objetivo, que exacerba los defectos físicos de sus personajes— lo distinguió con un estilo muy personal, en el que logró reconfigurar con acertos muy propios toda una herencia pictórica que se puede remontar a centurias atrás, desde El Bosco y Bruegel el Viejo, pasando por Grosz, hasta De Kooning".

Kronfle Chambers, Rodolfo:
"Luigi Stornaiolo" Catálogo Exposición Luigi Stornaiolo
Museo Municipal de Guayaquil, Ecuador, 2004

"De todos ellos, el más conocido entre nosotros es Luigi Stornaiolo, ya que él fue invitado a la última versión de la Bienal de Trujillo representando a la pintura de su país. El suyo constituye un caso único en América Latina. Porque con un destacado dominio formal con un complejo trabajo de color, es capaz de recrear un mundo esperpéntico que puede deber su punto de partida a El Bosco, pero con una expresión embuida de un espíritu inconfundiblemente latinoamericano".

Lama, Luis:
"Nuestros Vecinos, seis ecuatorianos en Corriente Alterna"
Caretas, Lima, Perú, 14 de abril de 1994


100
OBRAS
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Visión insólita • Lápiz sobre cartulina, 31 × 37 cm • 1979

Burrito • Lápiz sobre papel, 70 × 80 cm • 1979

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Calavera • Lápiz sobre papel, 20 x 30 cm • 1979



Sin título • Lápiz sobre papel 22 x 27 cm • 80' |

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Celotupia • Oleo sobre mader a. 100 x 70 cm • 1981

Esculpi pincel • Oleo sobre madera. 80 x 120 cm • 1982

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

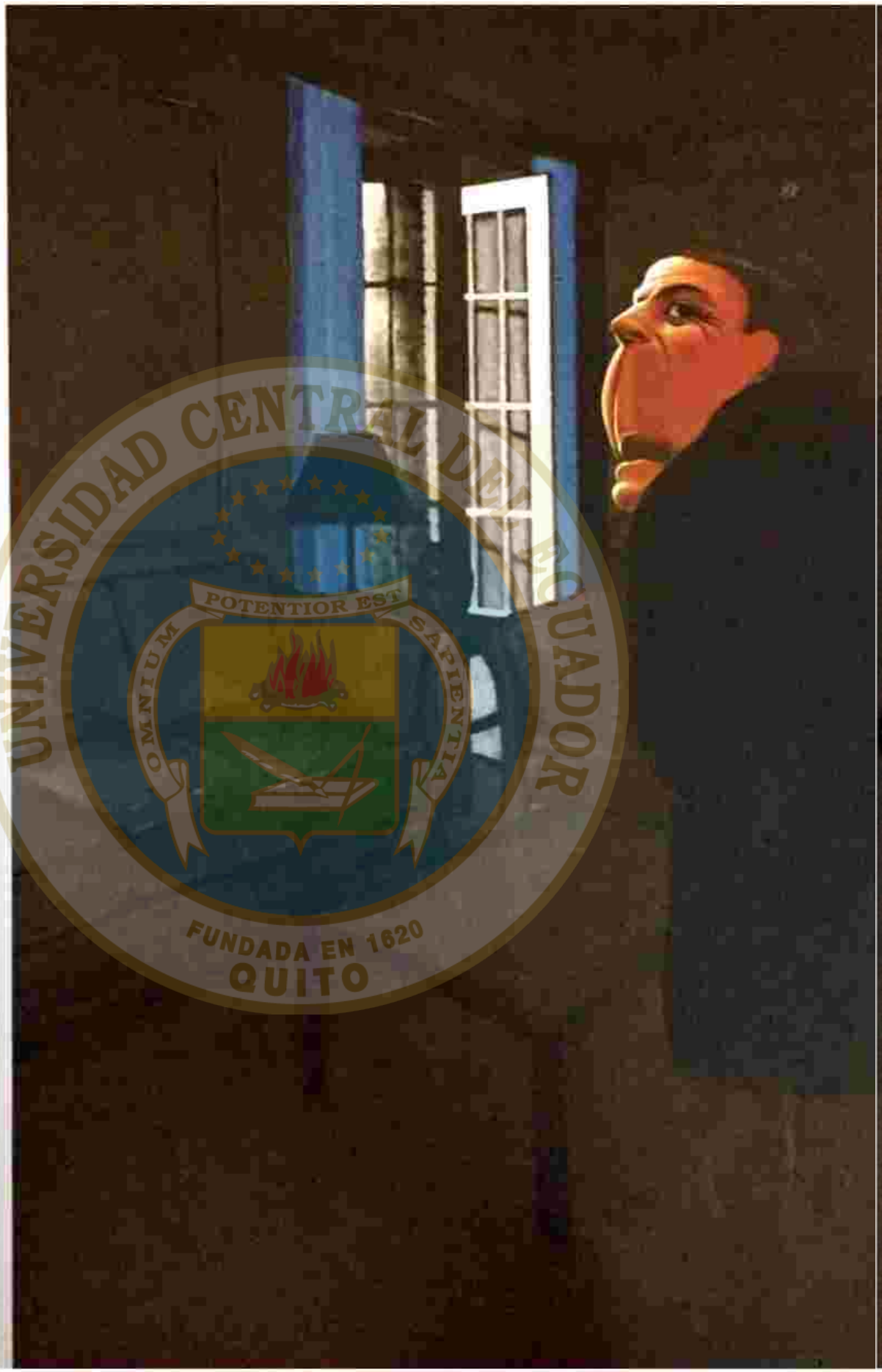


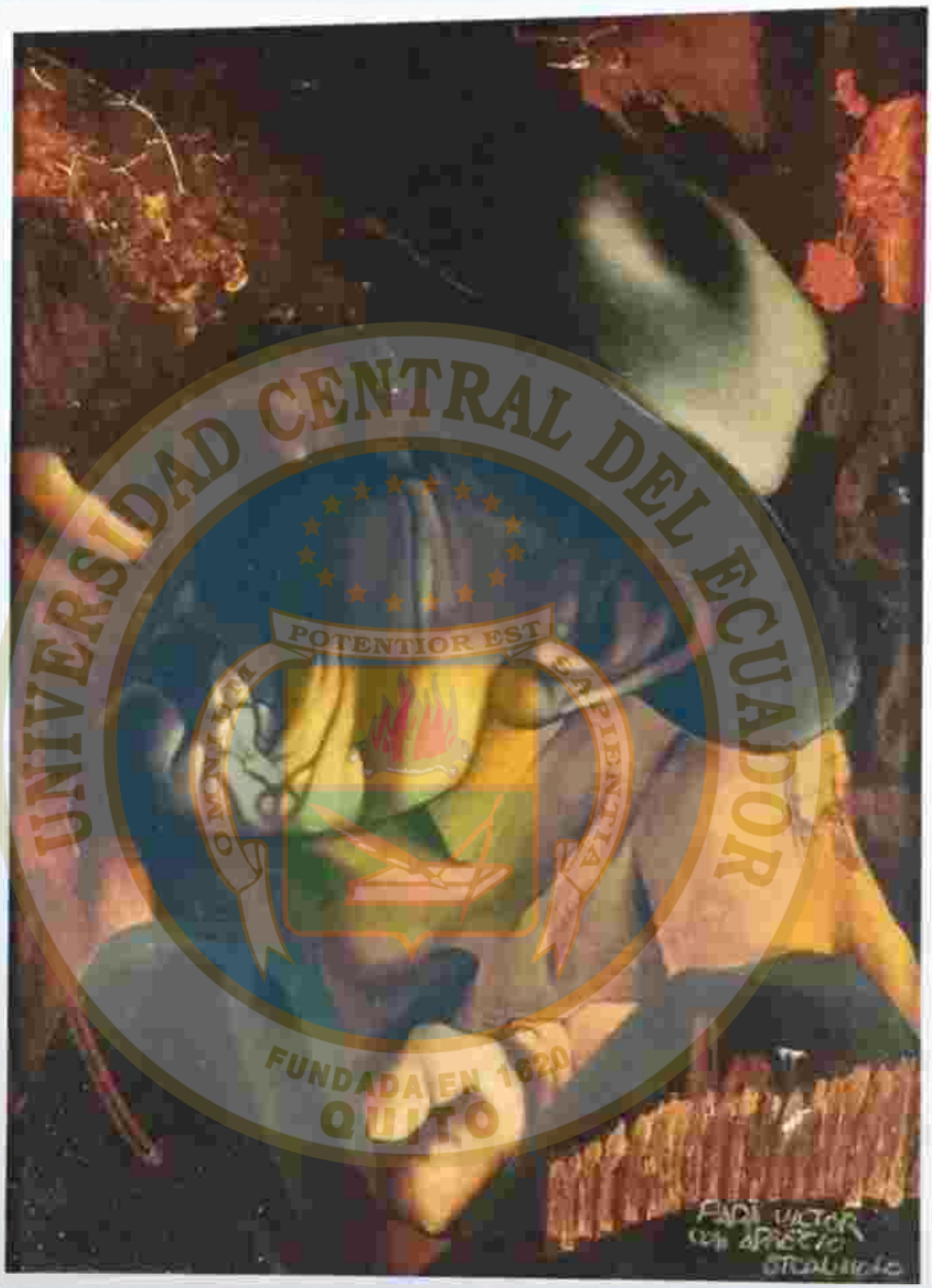


Retrato florentino • Acrílico sobre tela, 53 x 41 cm • 1982 - 1983

Julio Iglesias • Óleo sobre madera, 80 x 120 cm • 1983

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

José María • Óleo sobre madera, 30 x 40 cm • 1983



Apocalipsis del VII al XI • Oleó sobre tela. 70 x 90 cm • 1983

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



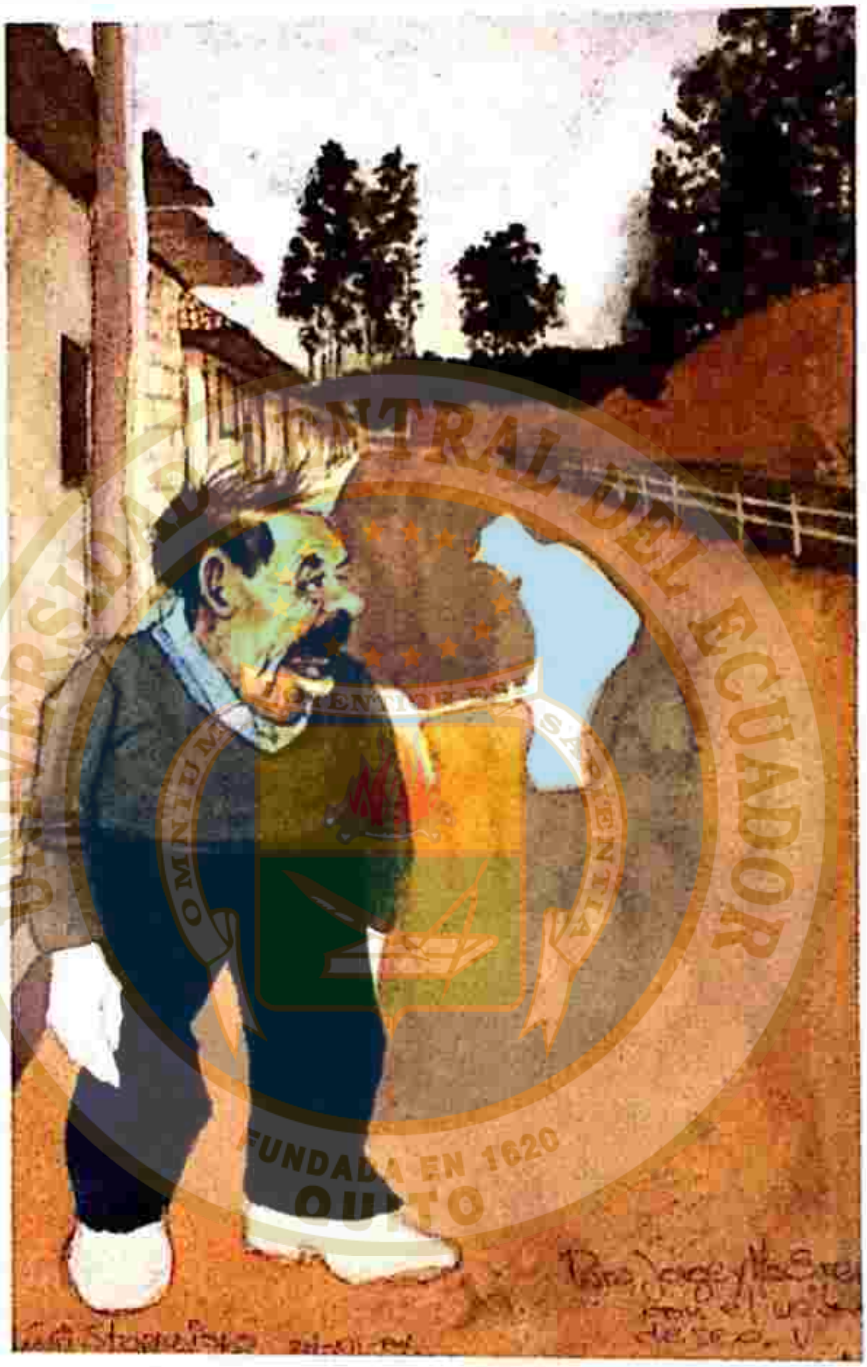
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO



Regreso del Hijo Prodigo I • Óleo sobre madera 80 x 120 cm • 1983

Regreso del Hijo Prodigo II • Óleo sobre tela 70 x 50 cm • 1984

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

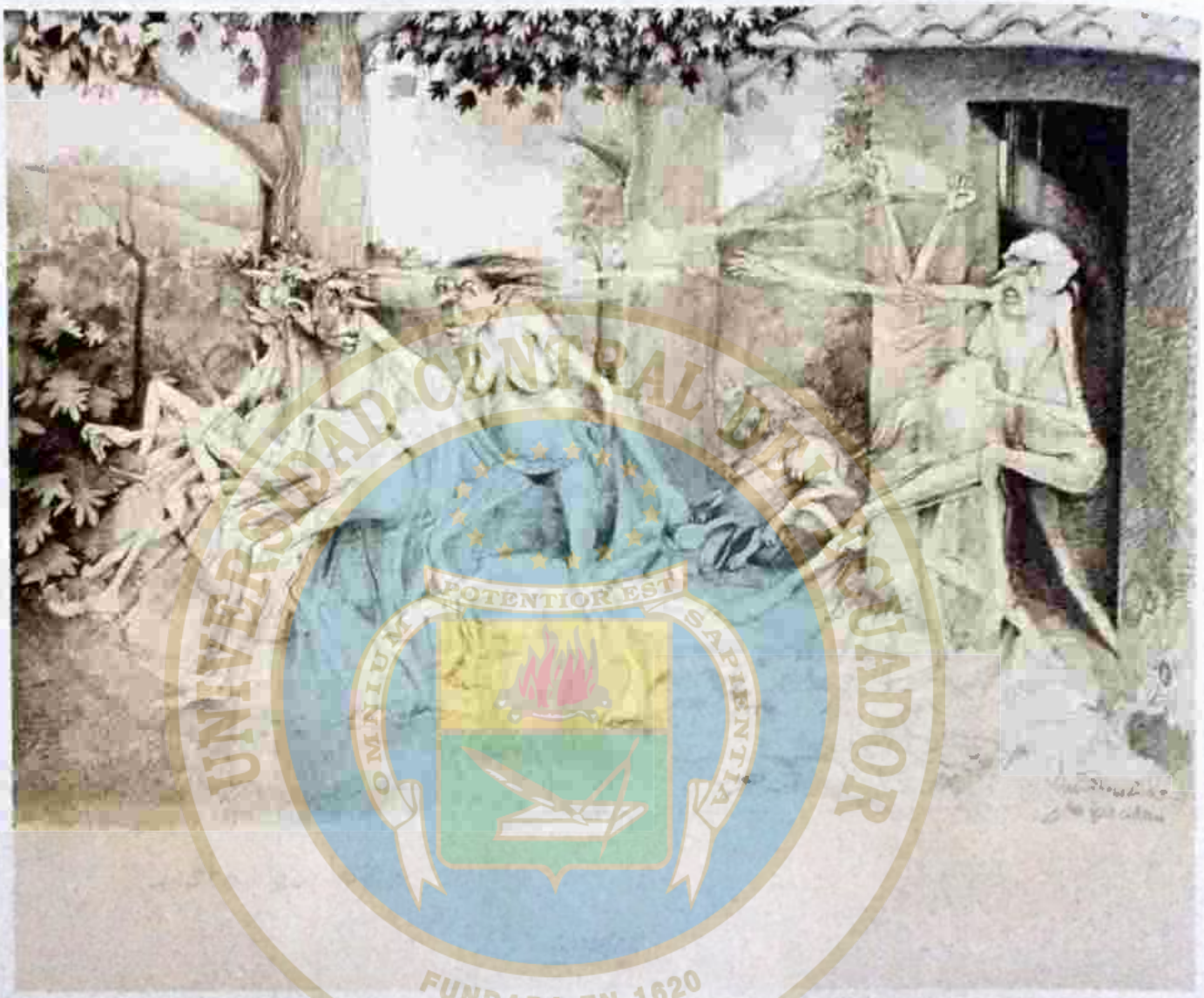


Sin título • Acuarela sobre cartulina, 19 x 29 cm • 1984



Don Cosme • Óleo sobre aglomerado, 70 x 50 cm • 1985

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Esta es la intriga • Carboncillo sobre papel 40 x 30 cm • 1985

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Aluminio a mano • Cinco copias tiraj. 49 x 36 cm • 1980



Hueveo • Lápiz sobre papel. 59 x 57 cm • 1986



La reflexión de la realidad • Óleo sobre tela. 50 x 35 cm. • 1986



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Un enajenamiento brutal • Grabado, 22 x 27 cm • 1986



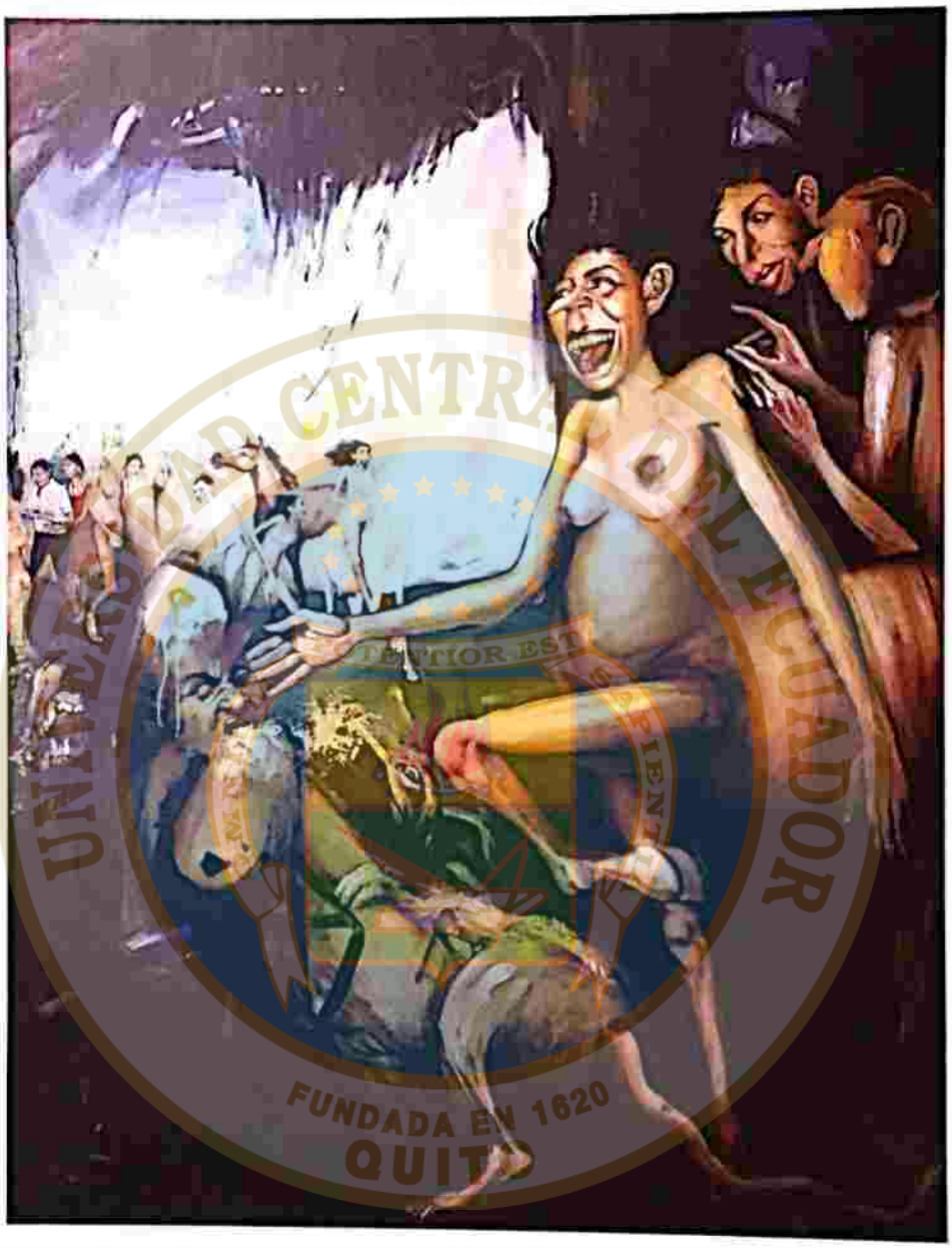
Determinismo sináptico • Lápiz sobre papel, 20 × 40 cm • 1986



Hombres y gatos • Óleo sobre tela 40 x 55 cm • 1987



Te seguiré en bicicleta • Óleo sobre tela, 31 × 36.5 cm • 1987



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Mujer caballo • Óleo sobre tela. 140 x 180 cm • 1987



No merece la vida el que no come arroz • Óleo sobre tela, 195 x 160 cm • 1987

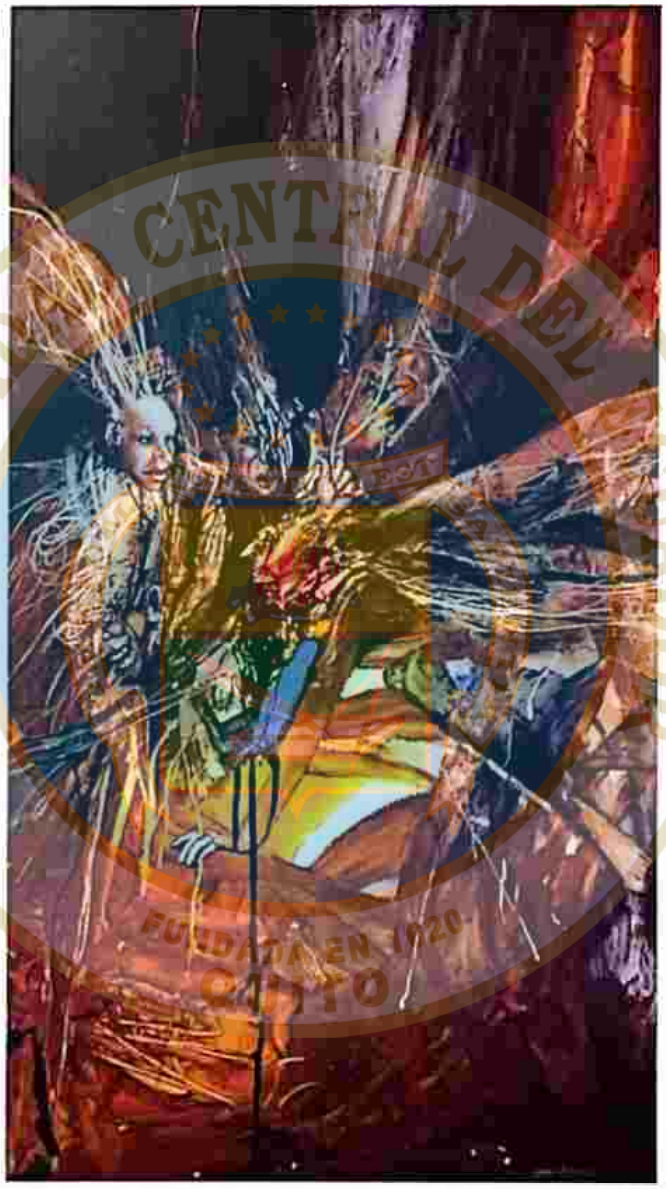


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sin título (Tabla) • Óleo sobre madera 80 x 50 cm • 1987 - 1994



La casta Susana • Óleo sobre madera, 35 x 50 cm • 1988



Sin título • Óleo sobre tela, 50 x 70 cm • 1988



Gavillas advenedizas haciendo tabla rasa I • Óleo sobre madera, 115 x 108 cm • 1988



Sin título • Óleo sobre tela, 84 x 138 cm • 1988



Viñeta capiciúa (también: **Tentaciones en San Antonio**) • Prueba de estado. 21 x 30 cm • 1989



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Gavillas advenedizas haciendo tabla rasa IV • Óleo sobre tela. 100 x 70 cm • 1989

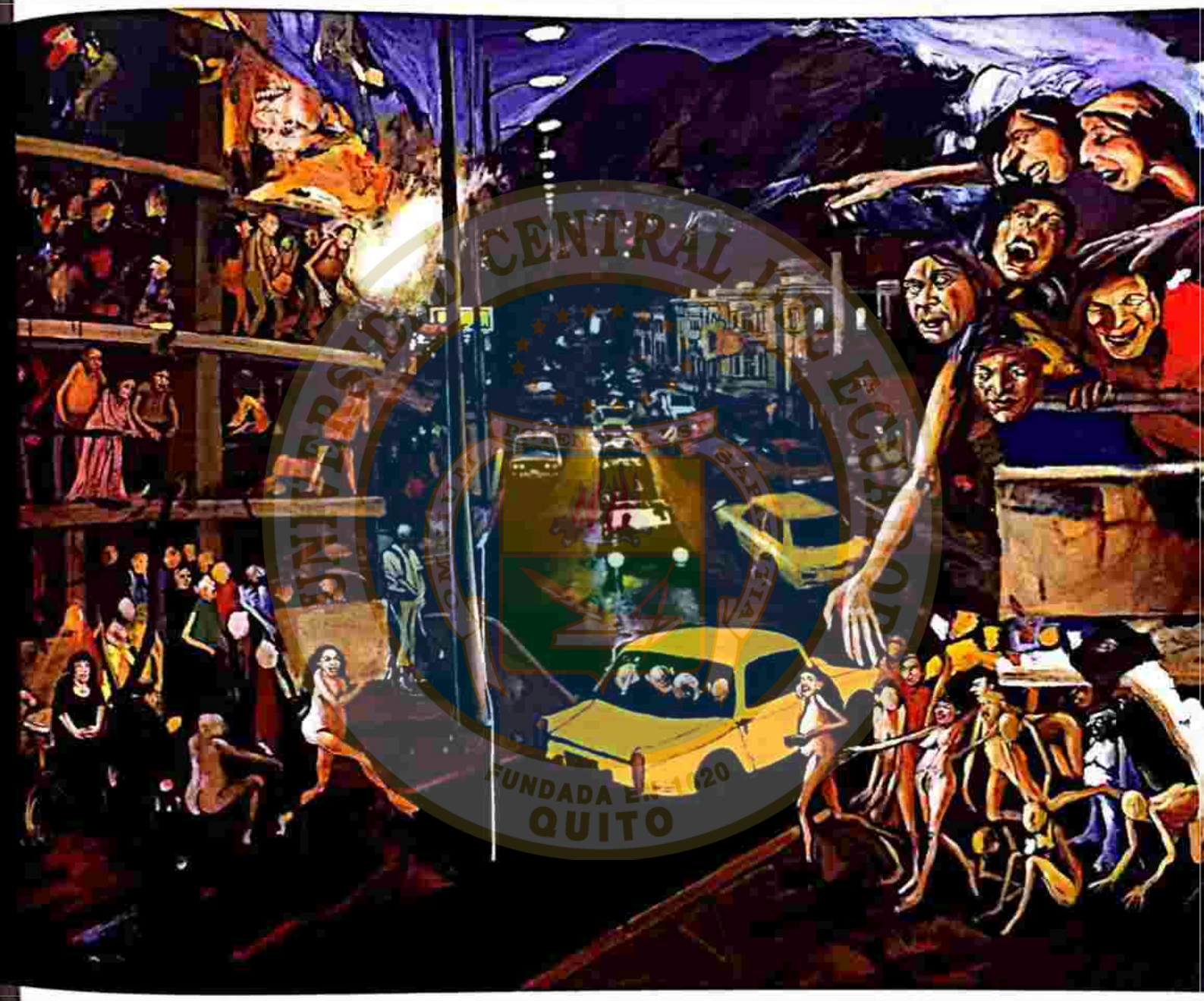


Sin título (Comparsa en el bosque) • Oleo sobre tela. 210 x 156 cm • 1989

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM MENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Sin título • Óleo sobre tela. 30 x 50 cm • 1989



Referente amazónico • Óleo sobre tela, 160 × 200 cm • 1989



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

El Jardín del Edén • Óleo sobre madera. 100 x 120 cm • 1989



Gavillas advenedizas haciendo tabla rasa II • Óleo sobre tela, 196 x 168.5 cm • 1989



Sin título • Óleo sobre tela, 100 x 69 cm • 1989



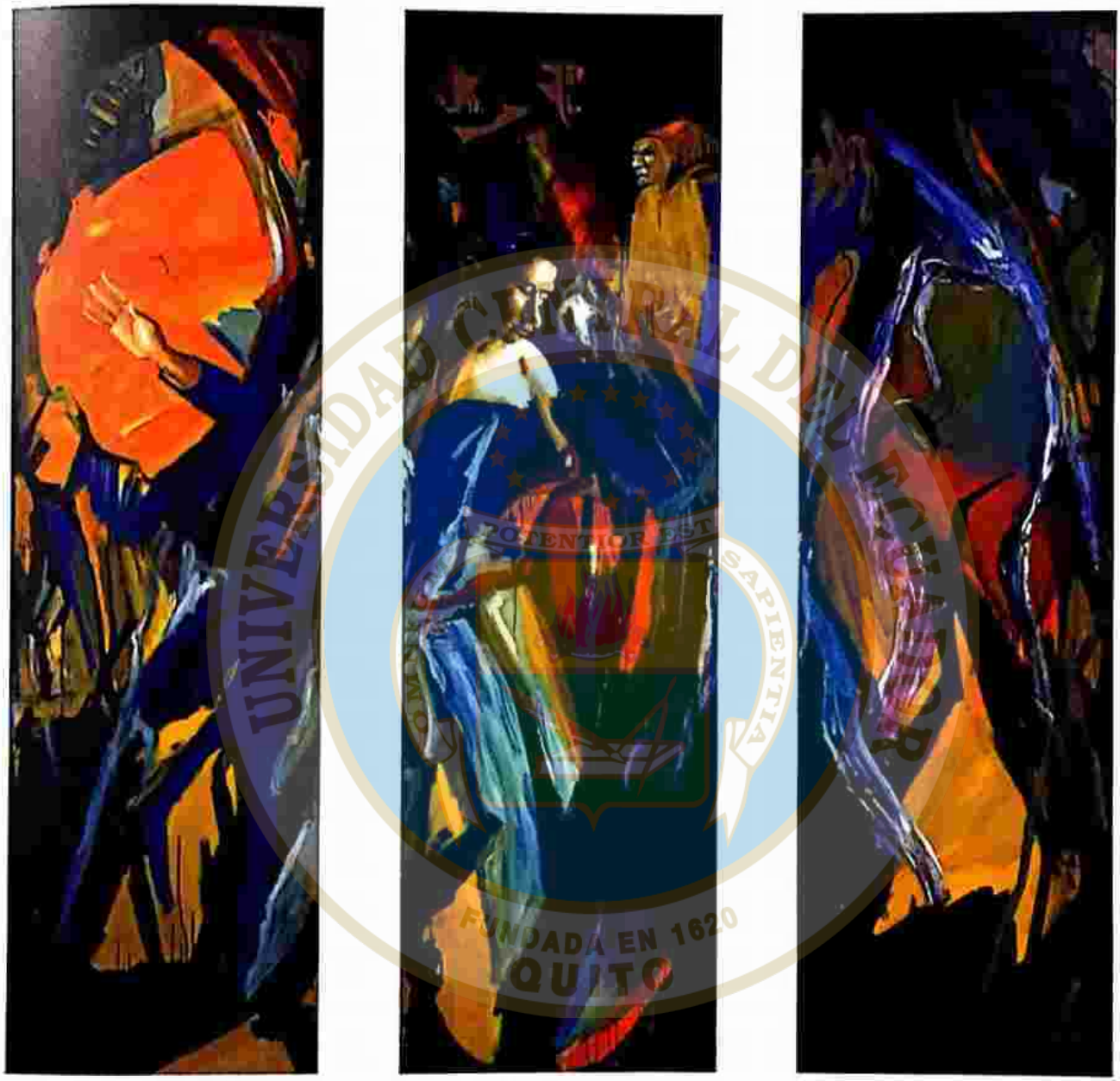
Sin título (Gavillas) • Óleo sobre tela. 61 x 73 cm • 1989

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SUPERIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sin título • Óleo sobre cartulina, 80 x 50 cm. • 80 s



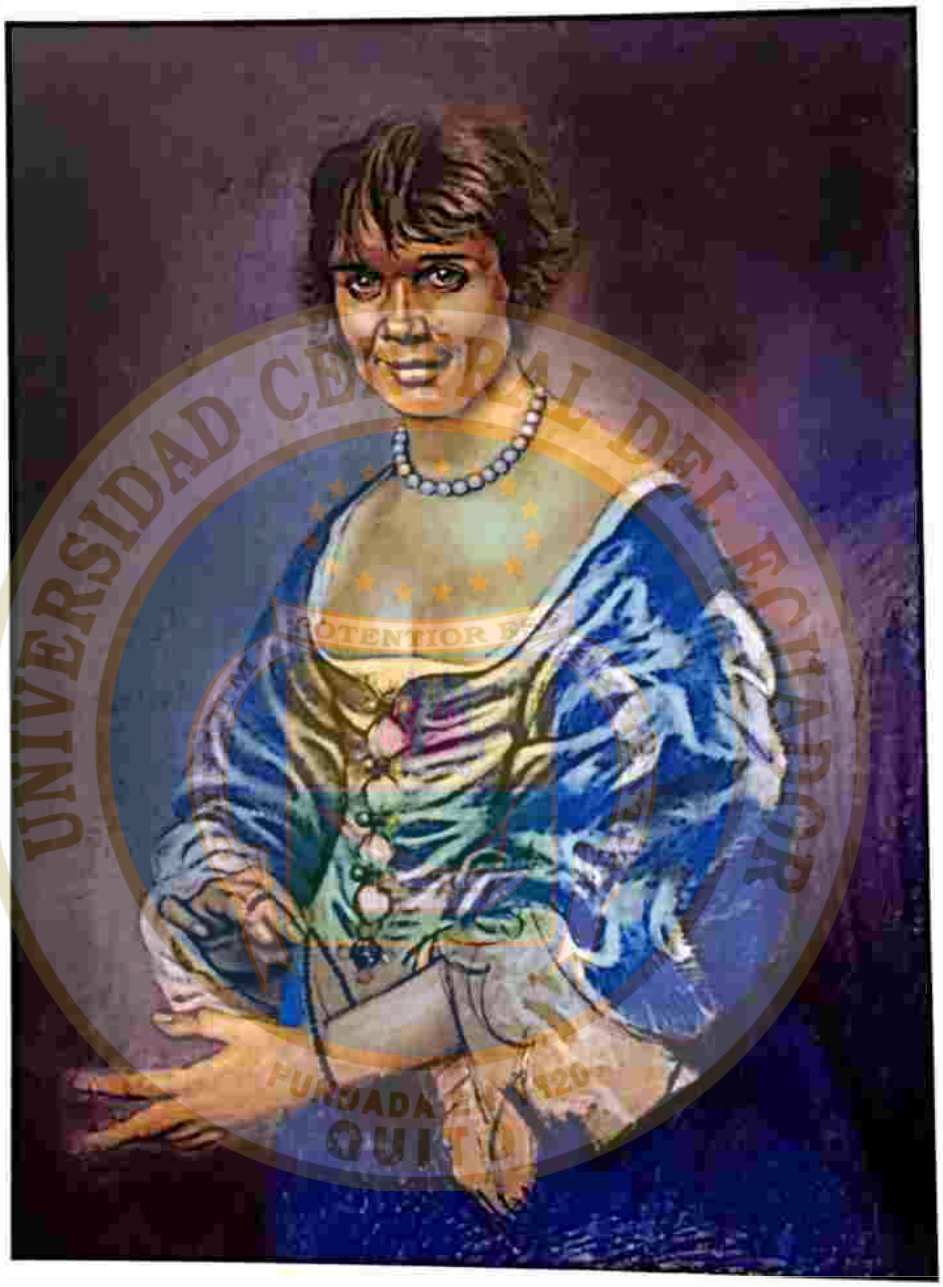
Sin título • Óleo sobre tela (tres paneles), 138 x 83 cm • 80's



Retrato Nelly (Menina) • Tiza sobre cartulina, 67 x 93 cm • 80's



Retrato de Goya • Óleo sobre madera, 65 x 90 cm • 80s



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Retrato Nelly (Rembrandt) • Tizà sobre cartulina. 67 x 96 cm • 80´s



La gula (Autorretrato) • Óleo sobre aglomerado. 41 x 56 cm • 80´s



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sin título (Imitación Rembrandt) • Óleo sobre tela, 59 x 49 cm • 80's



Sin título (Imitación Rembrandt) • Óleo sobre tela, 52 x 45 cm • 80's

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POSSENTIAR PRAESENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sin título (Retratos) • Óleo sobre tela, 77 x 55 cm • 1990



Sin título • Óleo sobre tela,185 x 190 cm • 1991



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sin título • Óleo sobre tela, 48 x 68 cm • 1991



Villa Anna • Óleo sobre tela. 150 x 150 cm • 1991



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sin título • Óleo sobre tela, 250 x 200 cm • 1992

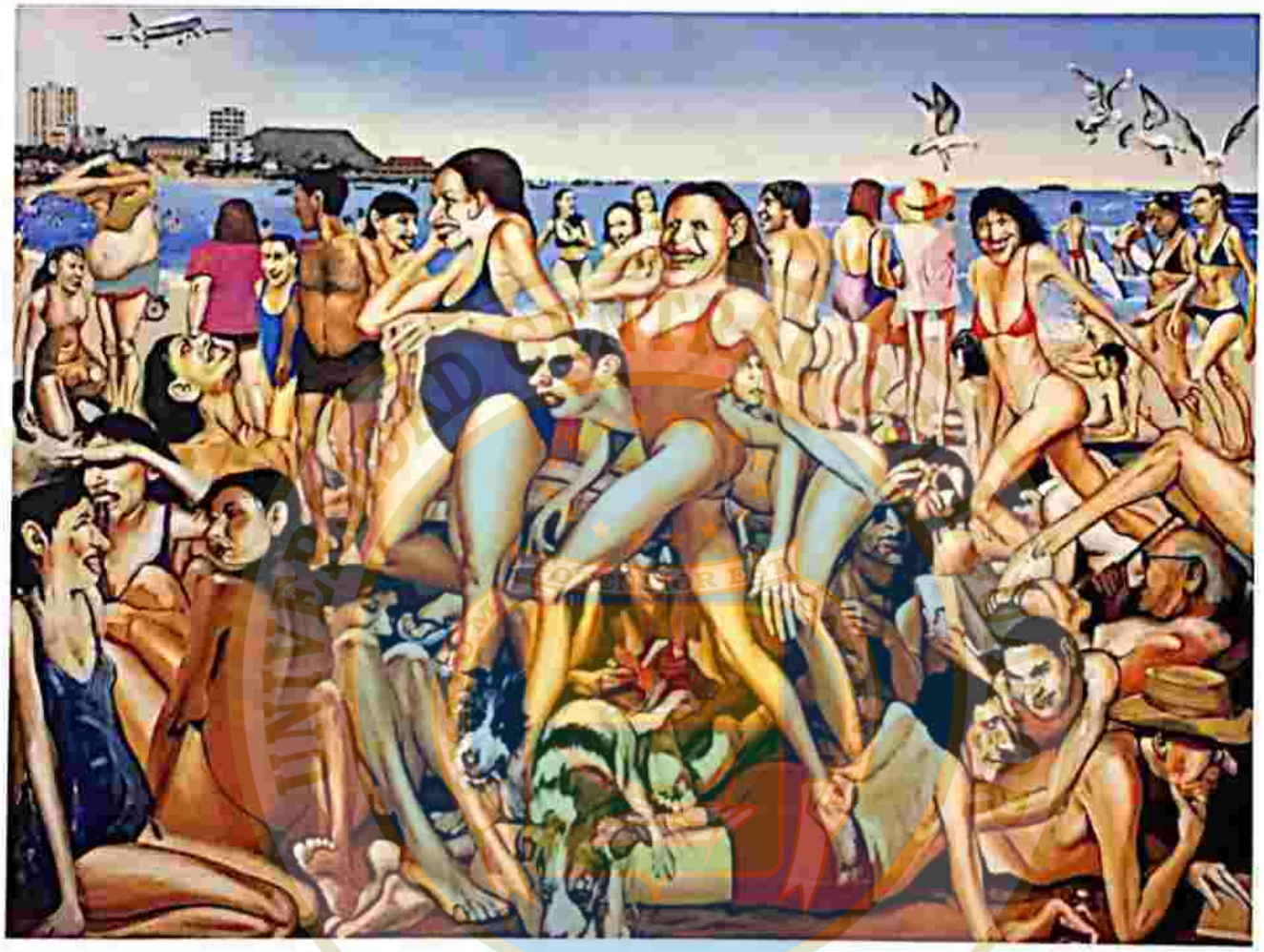


Fogata flatulenta • Óleo sobre tela, 55 x 55 cm • 1992



UNIVERSIDAD CENTRAL
OMNIUM MATER ET SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Caractericaturescos • Óleo sobre tela, 146 x 114 cm • 1992



Salinas • Óleo sobre tela. 300 x 150 • 1992



Camarón que se duerme • Óleo sobre tela. 188 x 150 cm • 1992



Sin título • Óleo sobre tela. 51 x 70 cm • 1992-1993



Espectáculos energumenescos de gente ebria en noche plenilunada (primera versión) • Óleo sobre tela, 210 x 118 cm • 1992



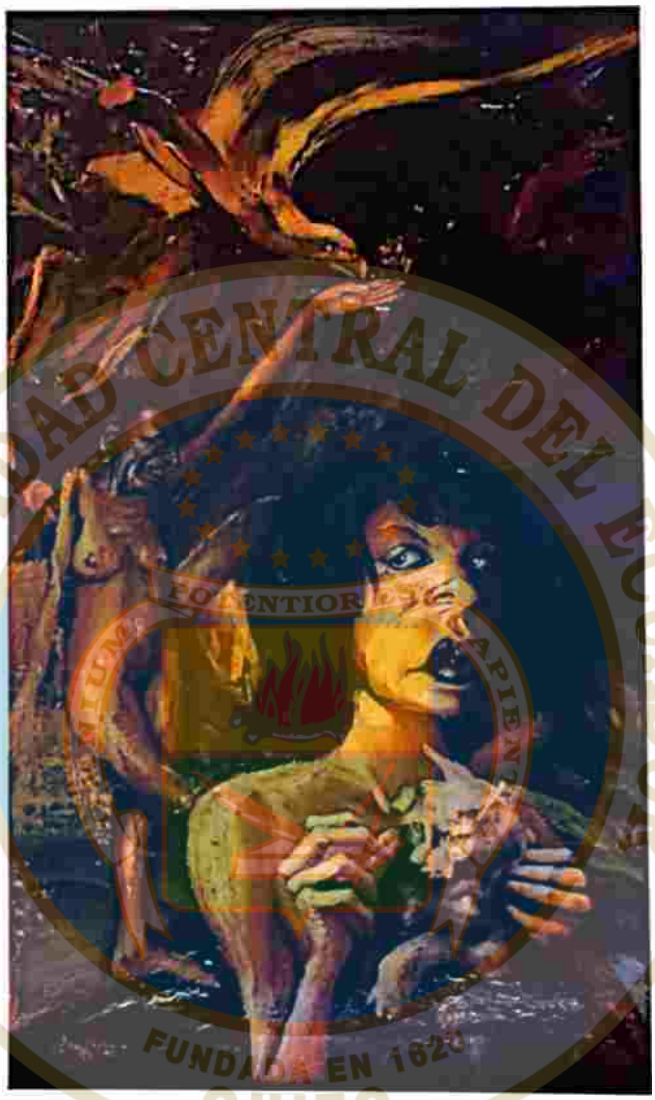
Espectáculos energumenescos de gente ebria en noche plenilunada (segunda versión) • Óleo sobre tela, 210 x 118 cm • 1993-1995



Sin título • Óleo sobre tela. 170 x 200 cm • 1993



Sin título (Gavillas) • Oleo sobre tela 100 x 80 cm • 1993



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1622
QUITO

Ba canal • Óleo sobre tela, 30 x 52 cm • 1993



Traslado ingreido de la custodia • Óleo sobre tela, 290 x 190 cm • 1993



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La grande bufatta • Óleo sobre tela, 249 x 140 cm • 1993



Incongruencias del tipo perverso • Óleo sobre tela. 237 x 198 cm • 1993



Embócale mi amor que se fue el avión (también: Striptease en la Mariscal) • Óleo sobre tela (dos paneles). 232 x 178 cm • 1994



Velorio en Santa Teresita • Oleo sobre tela, 200 x 240 cm • 1993



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Detalle (Bochorno comadre Chaleca) • Óleo sobre tela • 1994



Caracteres de miseria en el quinto piso • Óleo sobre tela, 120 x 85 cm • 1993

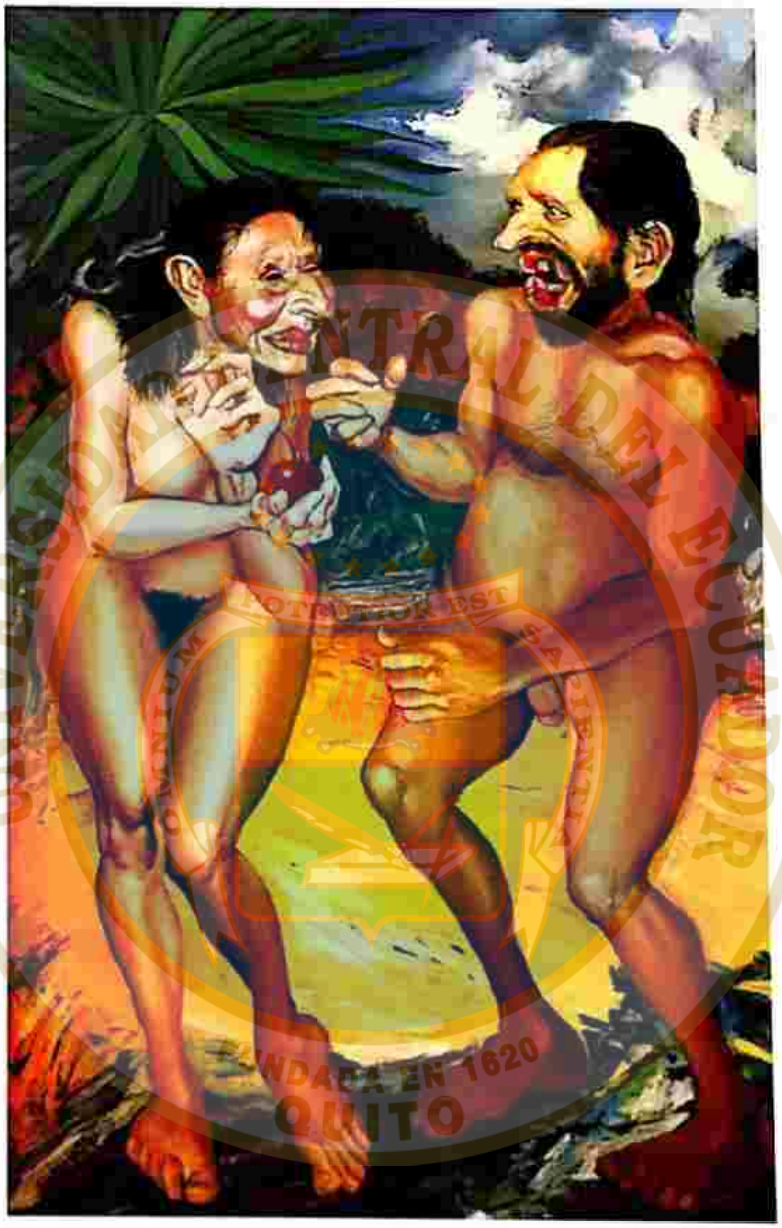
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Sin título (Lata) • Óleo sobre metal, diámetro 47 cm • 1994



La otra grada • Óleo sobre tela. 215 x 140 cm • 1995



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

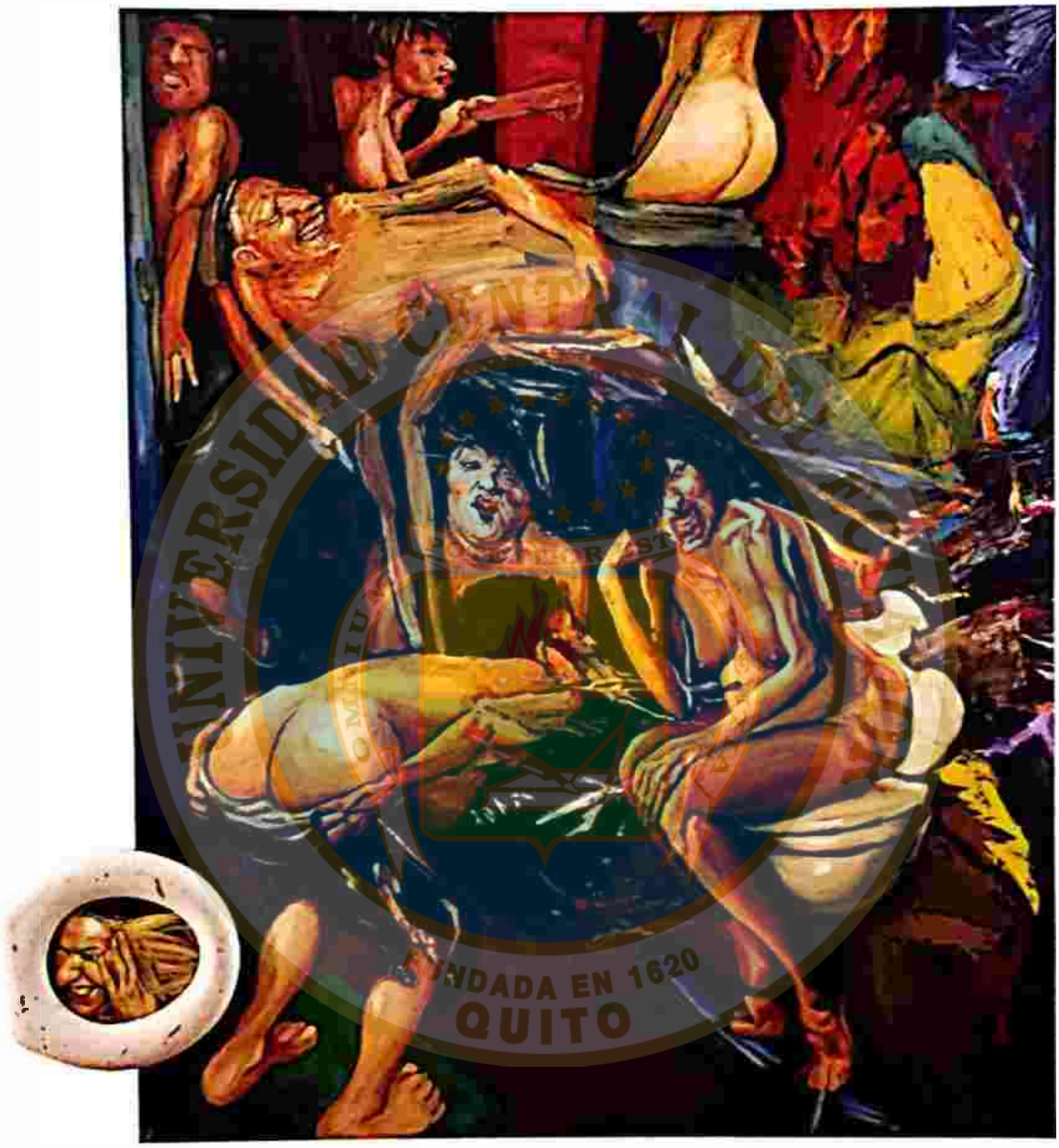
Adán y Eva • Óleo sobre tela, 100 x 120 cm • 1995



Adán y Eva • Oleo sobre tela. 57 x 85 cm • 1996

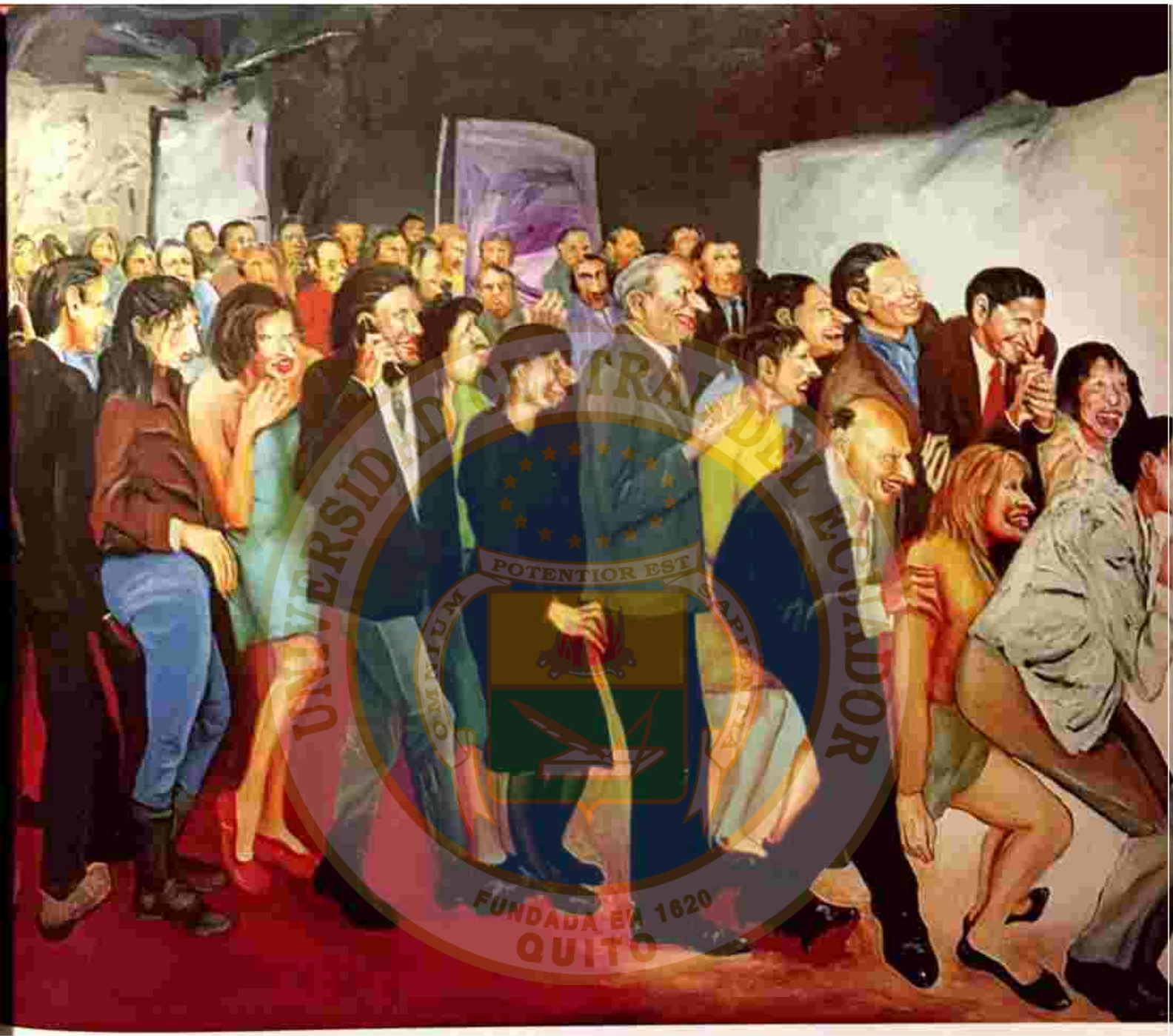


El año de la rata • Óleo sobre tela. 149 x 197 cm • 1996



Unos que cagan • Óleo sobre tela, 300 x 150 cm • 1996





Cajero automático • Óleo sobre tela, 570 x 280 cm • 1994

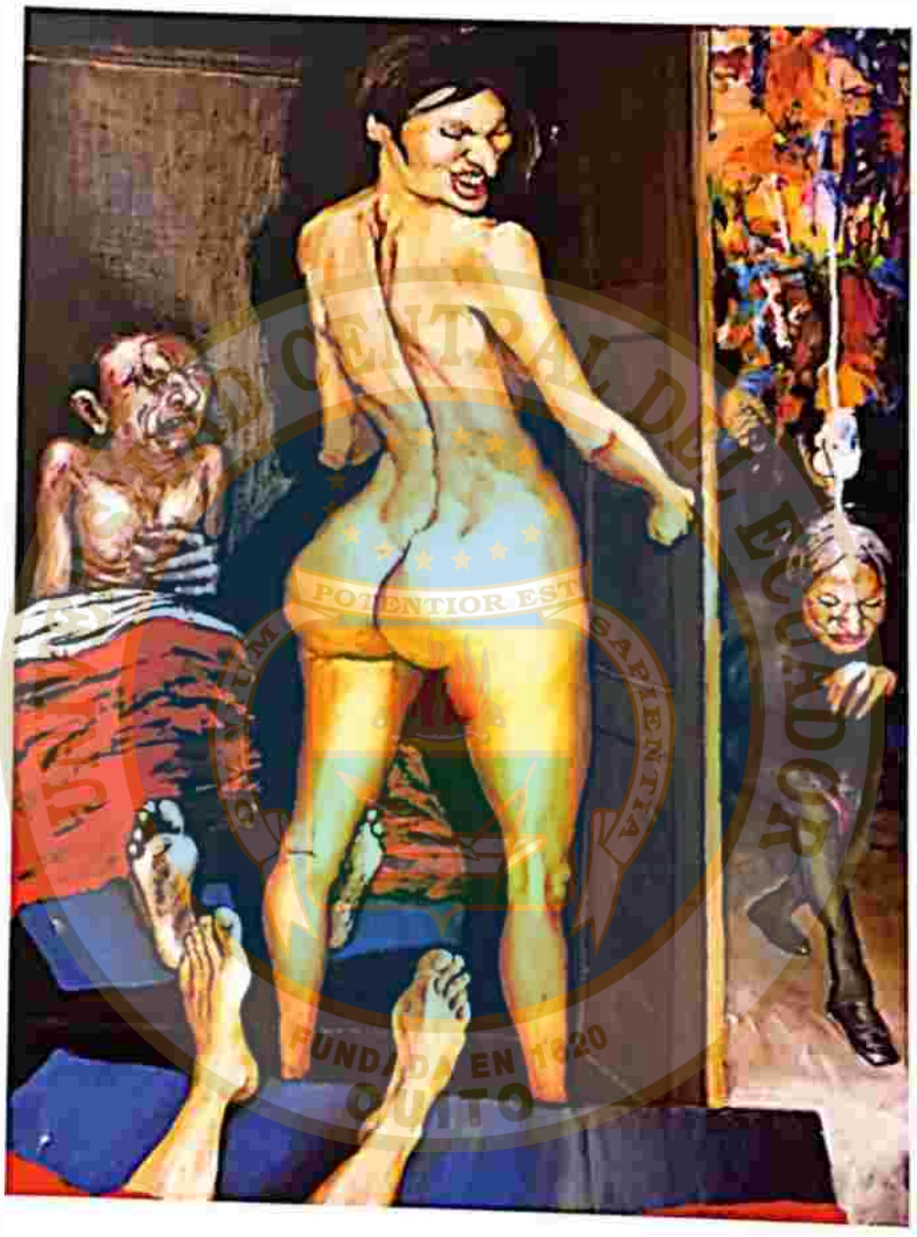


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Es tan solo una ilusión no son más que muñecas • Óleo sobre tela. 160 x 130 cm • 1996



Coje • Óleo sobre tela. 200 x 150 cm • 1996



Mirones • Óleo sobre tela, 30 × 60 cm • 1997



El oído (Cinco formas de seducción) • Oleo sobre metal (serrucho), 12 x 59 cm • 1997

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENS EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Retrato Silvia • Óleo sobre tela. 30 x 40 cm • 1997



Entornado • Oleo sobre tela 90 x 120 cm • 1997



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Tetona • Óleo sobre tela. 56 x 55 cm • 1997



Baño de mujeres (Seseribó) • Oleo sobre tela 40 x 80 cm • 1997



Baño de hombres (Seseribó) • Oleo sobre tela 40 x 80 cm • 1997



Sin título • Óleo sobre tela, 80 x 122 cm • 1997



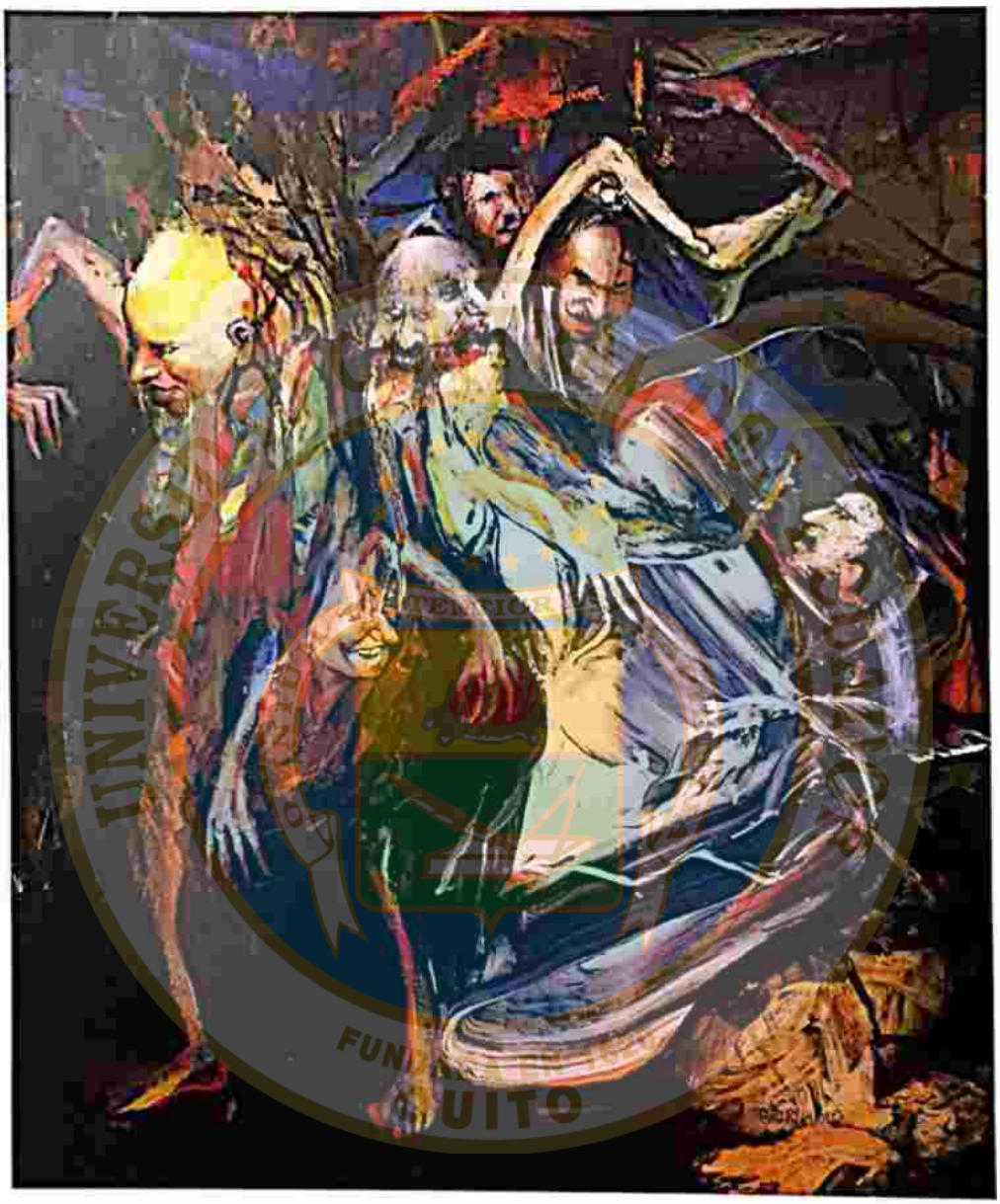
Adán y Eva • Óleo sobre tela 50 x 60 cm • 1998



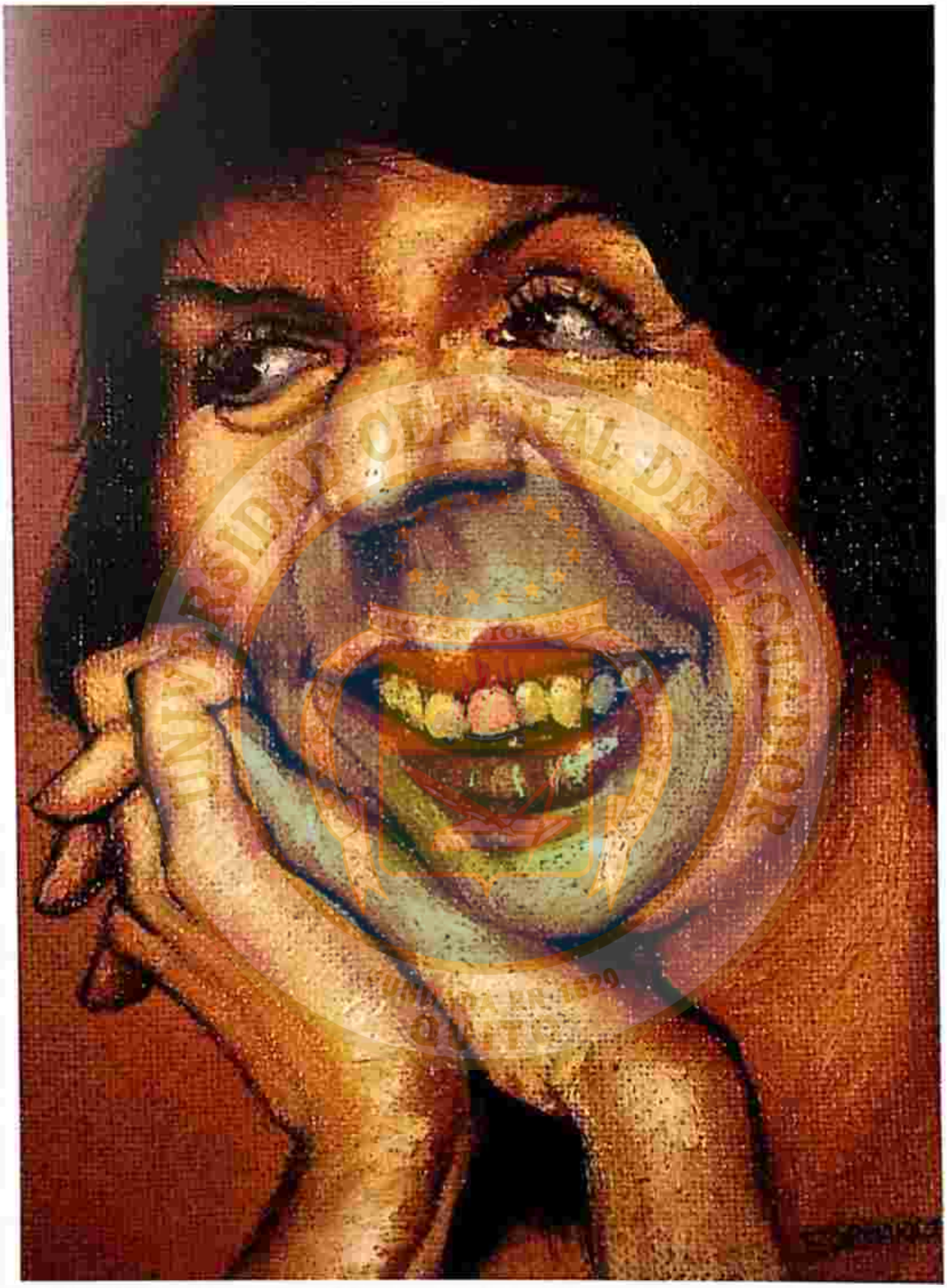
Mujer y piano • Óleo sobre tela, 50 x 60 cm • 1999



Sin título • Oleo sobre madera, 22 x 32 cm • 1999



Sin título (Calvos) • Óleo sobre tela, 50 x 60 cm • 90's



Sin título • Óleo sobre tela, 30 x 35 cm • 90s



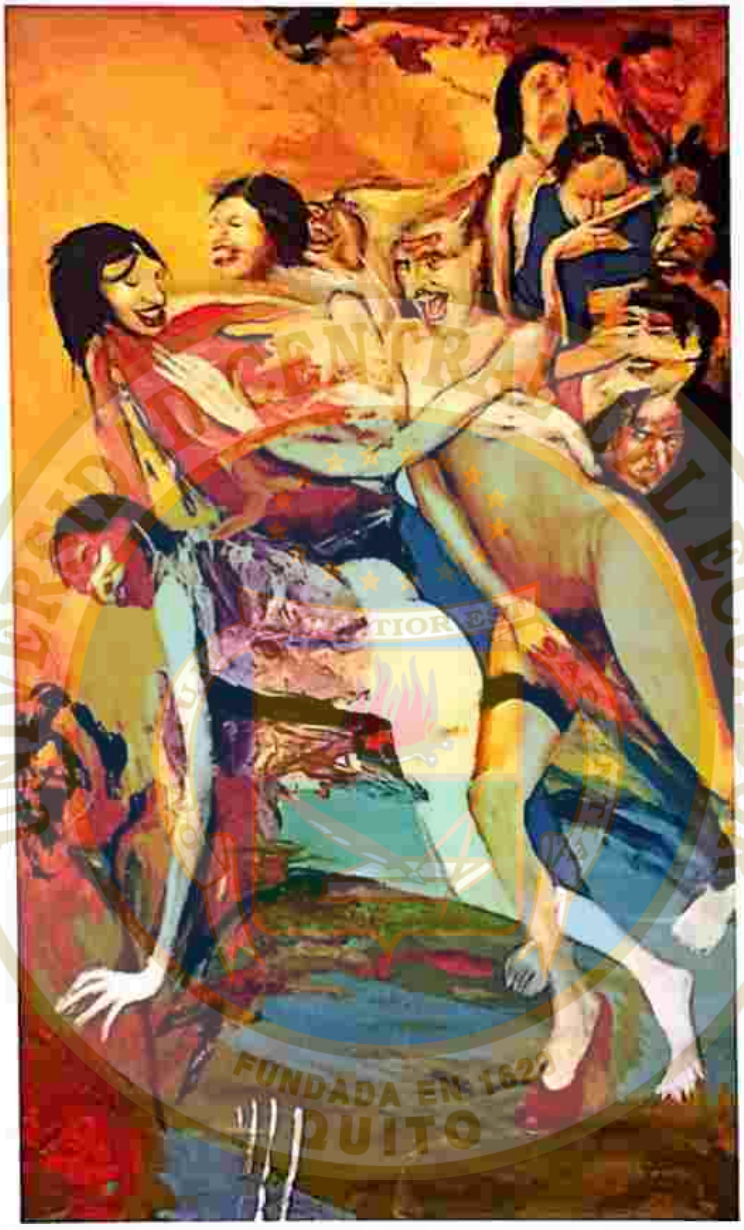
Se me van lesbianas concha de su... (también: Coctel) • Óleo sobre tela (dos paneles), 292 × 188 cm • 90's



Sin título • Óleo sobre tela. 93 x 46 cm • 90's



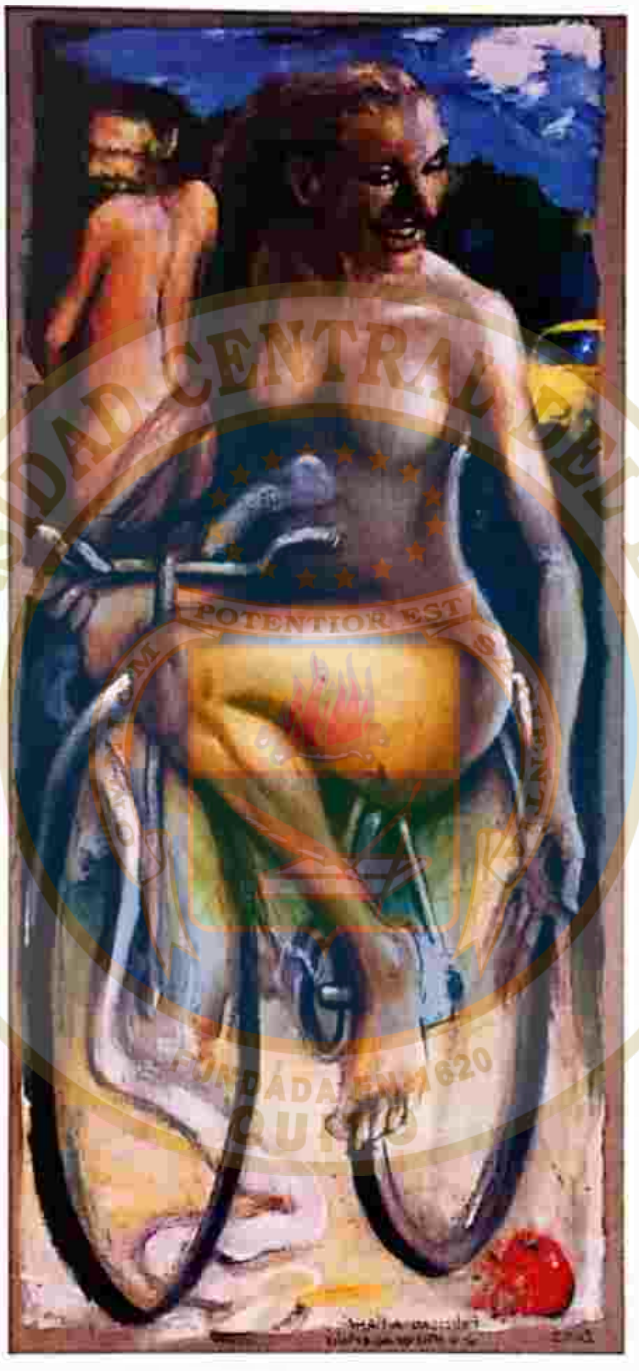
Sucre • Óleo sobre tela, 130 x 160 cm • 2000



Sin título • Óleo sobre tela 130 x 215 cm • 2000



Sin título (Tabla de pastel) • Óleo sobre madera, diámetro 19 cm • 2000



La bicicleta de mamá • Acrílico sobre lino, 46 x 98 cm • 2002

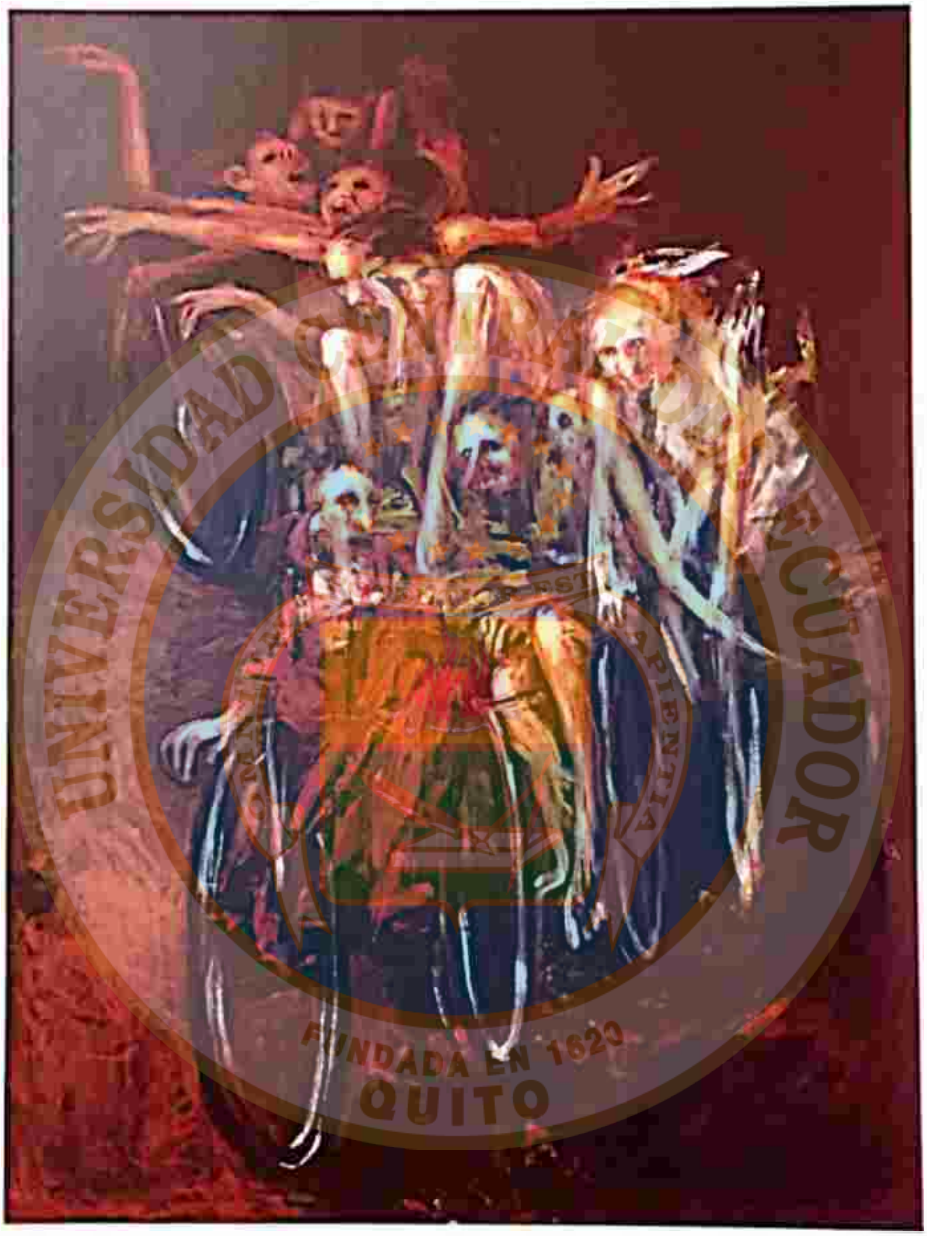


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Retrato Ángela • Acrílico sobre tela. 40 x 50 cm • 2003



Sin título (Don Quijote y Sancho Panza) • Óleo sobre tela, 60 x 90 cm • 2004



UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Comparsa en bicicleta • Acrílico sobre tela, 180 x 200 cm • 2004



La piscina • Acrílico sobre tela. 160 x 200 cm • 2004



Cuatro lados • Acrílico sobre tela, 190 x 120 cm • 2005



Bajando sin freno de mano y sin retrovisor • Acrílico sobre tela, 215 x 125 cm • 2005

Bibliografía

Aguirre, Milagros:
"Benal / Stornaiolo, Caceres, Aguirre"
El Comercio, Quito, 9 de diciembre, 1994.

Aguirre, Milagros:
"¿Desde frente a las obras de arte?"
El Comercio, Quito, 29 de marzo de 1995.

Andrade, Carlos:
"Pintar resulta heroico"
El Universo, Quito, 19 de noviembre de 1995.

Dávalos, Carla:
"La coincidencia está en la figura"
El Hoy / La Liebre Ilustrada, Quito, 19 de febrero de 1989.

Echanique, Gina:
"No le temo a la crítica moralista"
El Expreso, Guayaquil, 4 de febrero de 1998.

Febres Cordero, Francisco:
"(.) y otra línea que no encuentra"
1980.

Ferrari Lercari, Silvio:
"Seis pintores ecuatorianos en Lima"
El Expreso, Guayaquil, 2 de mayo de 1994.

Gajardo, Alejandro:
"Exponen Arte ecuatoriano de los 70' en el MAC"
Santiago, Chile, 17 de septiembre de 1997.

Gons, Virginia:
"Artistas ecuatorianos en el Arawak"
9 de julio de 1995.

Gortaire, Diego:
"El Universo del Cuerpo"
La Hora, Guayaquil, 1 de febrero de 1998.

Grassi, Enrico y Bonito Oliva, Achielle
"Benal de Venecia"
Giornale Il Corriere della Sera 1995.

Hadatty Saltos, Juan:
"Nuevo movimiento de Stornaiolo"
El Telégrafo, Quito, 28 de noviembre de 1995.

Iñiquez, Ignacio:
"Más acá de Guayasamín"
La Nación, Santiago, Chile, 31 de agosto de 1997.

Medina, Carla:
"Luigi Stornaiolo"
El Telégrafo, Guayaquil, 4 de febrero de 1998.

MenaVicente:
"Desde el aeropuerto"
El Comercio, Quito, 17 de enero de 1993.

Montero Alemán, Eda:
"Las mujeres de Stornaiolo"
El Mercurio, Cuenca, 23 de diciembre de 1992.

Naranjo, Alexis:
"Stornaiolo / El impacto de una pintura"
El Comercio, Quito, 30 de mayo de 1998.

Paz y Miño, Juan:
"Alcaldía de San Francisco de Quito, Secretaría Municipal de Información / Ilustre Concejo Municipal de Quito / Convocatoria"
El Comercio, Quito, 4 de junio de 1979.

Pérez, Sergio:
"Pintores expresionistas / El gran talento de Luigi Stornaiolo"
Fecha desconocida.

Pérez, Trinidad:
"Imágenes de Post-modernidad"
El Hoy, Quito, 27 de mayo de 1993.

Ponce, Javier:
"Cuatro pintores se interrogan"
El Hoy, Quito, 24 de febrero de 1994.

Rodríguez Castelo, Hernán:
"Luigi Stornaiolo daña espalda al preciosismo"
Semana, El Expreso, Guayaquil, 28 de agosto de 1988.

Rodríguez Castelo, Hernán:
"Expone desde hoy Luigi Stornaiolo en la Galería Florsheim"
El Telégrafo, Guayaquil, 12 de agosto de 1991.

Rodríguez Castelo, Hernán:
"Las paradojas de Stornaiolo"
El Hoy, Quito, 21 de junio de 1995.

Tobar García, Paco:
"Luigi Stornaiolo Anacoreta y mago"
Crónicas del viejo vagabundo. Introducción de la exposición en la Galería de Ricardo Florsheim, Guayaquil, 1989.

Ugarte, Oscar:
"Caracas, la Galería del mundo"
3 de abril de 1994.

Velasco Mackenzie, Jorge:
"Stornaiolo"
El Expreso, Guayaquil, 16 de junio del 2002.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORUM PRINCIPIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Vera Ocampo, Raul
"Visión actual de Adán y Eva"
Buenos Aires, Argentina.

"Exposición Mariano Aguilera"
Quito, 1979.

"Exposición de verano"
Quito, 1979.

"Luigi Stornaiolo anunda muestra en "Club de Arte"
El Comercio, Quito, 2 de abril de 1980.

"Exposicion de Luigi Stornaiolo"
ElTiempo, Quito, 3 de abril de 1980.

"Luigi Stornaiolo expondrá el 10 de abril"
Últimas Noticias, Quito, 5 de abril de 1980.

"Joven pintor abre su primera exposición"
El Comercio, Quito, 8 de abril de 1980.

"Hoy se abre muestra de Luigi Stornaiolo"
El Comercio,Quito, 10 de abril de 1980.

"Luigi Stornaiolo El comienzo de la aventura"
El Comercio, Quito, 19 de abril de 1980.

"Luigi Stornaiolo presenta hoy su primera exposición"
Últimas Noticias, Quito, 1980.

"Luigi Stornaiolo"
Archivo del Pintor, CCE, Quito, 1980.

"Exposición en Galería Altamirá"
Últimas Noticias, Quito, 11 de agosto de 1981.

"Cine Exposición de Stornaiolo y Arellano"
El Comercio, Quito, 13 de marzo de 1984.

"Carátula"
Suplemento domanical, La Industria, Trujillo, Perú,
13 de diciembre de 1987.

"I Bienal Internacional"
Informativo, 1987.

"Exponen"
Últimas Noticias, Quito, 30 de marzo de 1987.

"Stornaiolo reaparece"
El Hoy, Quito, 30 de junio de 1988.

"Obra gráfica hoy en L'Art"
El Hoy,Quito, 27 de abril de 1989.

"Obra grafica"
El Hoy Quito, 30 de abril de 1989.

"Luigi Stornaiolo, Premio del Salón Nacional
"Mariano Aguilera" 1989"
El Comercio, Quito, 24 de mayo de 1989.

"Luigi Stornaiolo, ganador del Mariano Aguilera"
Archivo del Pintor, CCE, Quito, 17 de junio de 1989.

"Exposición de Luigi Stornaiolo"
12 de septiembre de 1989.

"Galería Florsheim invita a exposición del pintor Stornaiolo"
13 de septiembre de 1989.

"Luigi Stornaiolo en Guayaquil"
14 de septiembre de 1989.

"Luigi Stornaiolo"
14 de septiembre de 1989.

"Inauguran obras de Luigi Stornaiolo en Galería Florsheim"
18 de septiembre de 1989.

"El neoclasicismo sardónico de Luigi"
Un minuto de crítica, 26 de septiembre de 1989.

"Portada, la pintura de Luigi Stornaiolo invita a una reflexión
profunda Artículo la pintura de Luigi Stonaiolo"
Semana Dominical, El Expreso, Guayaquil, 8 de octubre de 1989.

"Seis pintores unidos por la pintura"
El Hoy / La Liebre Ilustrada, Quito, 1989.

"Seis pintores hoy en La Galería"
1989.

"Luigi Stornaiolo painter ";
Media Release,Australia, 16 de abril de 1991.

"The Art of Life"
Doncaster andTemplestowe News,Australia,22 de mayo de 1991.

"Today"
Sunday Herald,Australia, 26 de mayo de 1991.

"Expone pintor ecuatoriano"
The Spanish Herald, Australia, 31 de mayo de 1991.

"Salas de arte"
El Hoy,Quito, 12 de agosto de 1991.

"Perfil El pintor Luigi Stornaiolo participará en la Bienal deVenecia"
El Universo, Guayaquil, 12 de agosto de 1991.

"Exposiciones"
El Comercio, Quito, 25 de junio de 1992.

"Vuelve Stornaiolo"
Archivo del Pintor, CCE, Quito, 25 de junio de 1992.

"Las Flaquezas Humanas"
El Comercio, Quito, 9 de julio de 1992.

"Inauguran nueva Galería de Madeleine Hollaender"
El Universo, Guayaquil, 27 de octubre de 1992.

"Quicentenarios hoy"
El Hoy, Quito, 18 de noviembre de 1992.

"Luigi Stornaiolo y su obra en Cuenca"
El Hoy, Quito, 9 de diciembre de 1992.

"Inauguración Centro de arte L'Art"
1992.

"Arte Ecuatoriano a Nueva York"
El Telegrafo, Guayaquil, 14 de enero de 1993.

"Desde el Aeropuerto"
El Comercio, Quito, 17 de enero de 1993.

"La visión sarcástica"
Ultimas Noticias, Quito, 18 de mayo de 1993.

"La ironía de Luigi Stornaiolo"
El Expreso, Guayaquil, 18 de mayo de 1993.

"Pinturas de Stornaiolo"
La Hora, Quito, 19 de mayo de 1993.

"Luigi inaugura 'Así' de grande"
El Comercio, Quito, 19 de mayo de 1993.

"La ironía de Luigi Stornaiolo"
El Expreso, Guayaquil, 19 de mayo de 1993.

"La sátira entre manchas de colores"
El Hoy, Quito, 20 de mayo de 1993.

"Cielos Noctámbulos"
El Comercio, 24 de mayo, 1993.

"Luigi Stornaiolo, un pintor diferente"
El Expreso, Guayaquil, 6 de junio de 1993.

"...y artistas"
El Comercio, Quito, 16 de enero de 1994.

"En Art Forum un arte individualmente colectivo"
El Hoy, Quito, 9 de febrero de 1994.

"Artistas ecuatorianos exponen en Lima"
El Hoy, Quito, 10 de abril, 1994.

"En Corriente Alterna / desde el Ecuador seis artistas"
El Expreso, Guayaquil, 12 de abril de 1994.

"Pintores del Ecuador inauguran muestra"
El Comercio, Quito, 13 de abril de 1994.

"Seis Voltios"
El Comercio, Quito, 15 de abril de 1994.

"Pinceles del Ecuador"
17 de abril de 1994.

"Corriente Ecuatoriana"
El Mundo, 30 de abril de 1994.

"Validez Artística"
El Comercio, 17 de mayo de 1994.

"Próxima Exposición"
El Telegrafo, Guayaquil, 14 de julio de 1994.

"Expresiones y La Galería realizan enlace cultural"
El Telegrafo, Guayaquil, 22 de julio de 1994.

"Bienal de Sao Paulo, cero y van tres"
El Comercio, Quito, 2 de octubre, 1994.

"Ecuatorianos en la Bienal de Sao Paulo"
El Hoy, Quito, 5 de octubre de 1994.

"Plástica: Hablan los pintores / Cuatro pecados sobre el arte"
El Comercio, Quito, 27 de noviembre de 1994.

Sin título
El Hoy, Quito, 20 de diciembre de 1994.

"Pintores y Escultores, en el grupo de viajeros por el arte, con los cuadros por el mundo"
1994.

"Los cuadros de Stornaiolo y Aguirre estuvieron a la intemperie"
El Comercio, Quito, 29 de marzo de 1995.

"Muestra de arte erótico se presenta"
El Universo, Guayaquil, 31 de mayo de 1995.

"Perfil. El pintor Luigi Stornaiolo participará en la Bienal de Venecia"
El Universo, Guayaquil, 6 de junio de 1995.

"Veintena de artistas de España y Latinoamérica en exposiciones"
El Universo, Guayaquil, 8 de junio de 1995.

"Directo a la Bienal"
El Comercio, Quito, 9 de junio de 1995.

"Bienal de Venecia, la edición del Centenario"
El Comercio, Quito, 11 de junio de 1995.

"La Bienal de Venecia"
El Telégrafo, Guayaquil, 12 de junio de 1995.

"Guerra y corrupción en once cuadros"
El Comercio, Quito, 30 de julio de 1995.

"Hoy se abre muestra de Luigi Stornaiolo"
El Universo, Guayaquil, 15 de noviembre de 1995.

"Extraños seres de Stornaiolo"
El Comercio, Quito, 25 de febrero de 1996.

"Luigi Stornaiolo"
El Hoy, Quito, 26 de febrero de 1996.

"Stornaiolo: una pintura irreverente"
El Hoy, Quito, 26 de febrero de 1996.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORIS FACULTATIS
FUNDADA EN 1620
QUITO

"Stormaiolo una pintura irreverente"
El Comercio, Quito, 28 de febrero de 1996.

"De lo humorístico a lo reflexivo"
El Hoy, Quito, 29 de febrero de 1996.

"Escenas de la vida cotidiana"
El Comercio, Quito, 12 de marzo de 1996.

"El pincel zurdo"
Ultimas Noticias, Quito, 24 de abril de 1996.

"Arte"
El Hoy, Quito, 6 de agosto de 1996.

"Exposición colectiva"
El Universo, Guayaquil, 14 de agosto de 1996.

"Grabado"
20 de agosto de 1996.

"Un remate por el Socavón"
El Comercio, Quito, 12 de mayo de 1997.

"Ecuador"
Ultimas Noticias, Quito, 23 agosto de 1997.

"En el MAC Muestra el Ecuador"
El Comercio, Quito, 24 de agosto de 1997.

"Llega Presidente de Ecuador"
La Nacion, Chile, 27 de agosto de 1997.

"Plástica"
El Mercurio, Chile, 28 de agosto de 1997.

"Guayaquileños admiraron los óleos de Stormaiolo"
El Expreso, Guayaquil, 8 de febrero de 1998.

Sin título.
El Expreso, Quito, 15 de febrero de 1998.

"Mi obra es erótica, no cruel"
El Comercio, Redacción Guayaquil, 22 de febrero de 1998.

"Las obras de Stormaiolo desde ayer en Bankers"
El Expreso, Guayaquil, 4 de marzo de 1998.

Sin título.
El Expreso, Quito, 29 de marzo de 1998.

"Muestra sobre objeto escultórico"
22 de junio de 1998.

"Aniversario de Centro Mexicano"
21 de julio de 1998.

"Inauguración de la muestra de Augustín Tutti"
El Comercio, Quito, 9 de septiembre de 1999.

"La obra de Luigi Stormaiolo en escena"
El Comercio, Quito, 4 de octubre del 2002.

"Otros poemas de Stormaiolo"
El Expreso, Guayaquil, 16 de mayo del 2004.

"Muestra de arte de Stormaiolo se abre en el Museo Municipal"
El Universo, Guayaquil, 29 de septiembre del 2004.

"Arte en Colombia- Internacional"
Fecha desconocida.

Aguirre, Milagros.
"Una vitrina para el arte del siglo XX en
el Museo del Banco Central"
Mundo Diners, # 277, Quito, junio del 2005.

Cárdenas R., María.
"Polos opuestos: Dos maestros, dos visiones, dos futuros"
Caras, diciembre del 2004.

Cobo, María Fernanda.
"Luigi Stormaiolo / pintar es una incertidumbre
de no saber a donde vas"
Cosas, # 0, Quito, septiembre de 1994.

Chávez, Enrique; et. al.
"Tres pintores ecuatorianos"
Shopping, No. 5, Quito, Año II.

Ferrer, Christian.
"El cartero siniestro"
Chasqui, No. 55, Quito, septiembre de 1996.

Gortaire, Diego.
"The Expression of Passions"
Inside Ecuador, #8, Quito, noviembre de 1995.

Lama, Luis E.
"Sobre el Arte"
Caretas, 14 de abril de 1994.

Pérez, Sergio.
"El satinco Luigi Stormaiolo"
La Otra, # 205, agosto 12 de 1993.

Rodríguez Castelo, Hernán.
"Luigi Stormaiolo"
Diners, # 88, Quito, septiembre de 1989.

Romance, Veronique de.
"Luigi Stormaiolo pintor / La desesperación de contar"
Cosas, # 23, Quito, 9 de febrero de 1996.

Ruiz, Marta Cecilia.
"La bandera, ¿amarla o convertirla en capa?"
Domingo (de Diario El Hoy), Quito, 13 de septiembre de 1998.

Salgado, Pablo.
"No me considero un pintor"
Domingo (de Diario El Hoy), Quito, 10 de marzo de 1996.

"Los pintores de América en la ciudad de los poetas"
Avance, # 68, abril de 1987.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

"Nuestra portada"
Chasqui. No. 35., Quito, julio / septiembre, 1990.

"Joven ecuatoriano triunfa en Australia"
Familia (del Diario El Comercio), Quito, julio 28 de 1991.

"Les ha dejado colgando la imaginación, la sensibilidad y el talento de Luigi Stornaiolo. Es un niño genial dispuesto a verle las tripas a su mundo"
15 Días. Quito, 2da. Quincena de julio de 1992.

Portada
Chasqui. No. 41, Quito, enero de 199 3.

"Larrazabal y Stornaiolo en el M.A.M. de Cuenca"
Diners. # 128. Quito, enero, 199 3.

"Pintura de Luigi Stornaiolo"
15 días.# 81, junio, 1993.

"De la Linea Ecuatorial"
Si, 18 de abril, 1994.

Sin título
Art Nexus No.13 – Edición Internacional de Arte en Colombia
No 59, julio-septiembre 2004.

"Pintura joven del Ecuador en Miraflores"
Oiga, 12 de abril, 1994.

"Stornaiolo a la Bienal deVenecia"
15 Días. Quito, 2da. quincena de mayo de 1995.

"DeVenecia a La Galería"
Diners, Quito, marzo de 1996.

Sin título
Revista Bankers Club, Quito, marzo de 1998.

"La última obra de Luigi Stornaiolo"
Diners, #132. Quito, mayo de 1998.

"Los encuentros del otro one llegan a su cuarta edición"
Arte en Movimento, 1 de abril del 2005.

"Luigi Stornaiolo"
Galería Diners, reseña, sin fecha.

Catálogos

Catálogos Exposiciones Colectivas:

"Arte contemporáneo Carrasco"
Ecuador, Cuenca, noviembre 2003.

"El Objeto Escultórico"
Fundacion Arte Espacio, Ecuador, Guayaquil, 1998.

"6 artistas del arte ecuatoriano"
Ecuador, Quito, 1995.

"Exposición 2003"
Ecuador, Quito, 2003.

"6 artistas en la Galería Fondo Arte Contemporáneo"
Fondo, Ecuador, Quito, 2003.

"Art Forum / Latin Mundi"
Ecuador, Quito.

"Exposición Colectiva"
Galería Todo Arte, Ecuador, Guayaquil.

"XXI Bienal de Sao Paulo"
Ecuador, 1991.

"La Muestra"
Ecuador, Quito, 199 3.

"2 pintores de Quito"
Museo Eduardo Sivori, Buenos Aires,Argentina, 1996.

"Exhibition Identidad"
Arts Alliance, Miami, USA., 1996.

"L' art"
Ecuador, 1989.

"Centro de Arte"
Ecuador, Quito, 1996.

Catálogos Exposiciones Individuales:

"Exposicion Stornaiolo Luigi"
Museo Municipal de Guayaquil, Ecuador, Quito, 2004.

"Luigi Stornaiolo"
Ecuador, Quito, 1996.

"Luigi Stornaiolo"
Ecuador, Cuenca, 1987.

Filmografía

Cuellar, Hernán
"Luigi Stornaiolo"
Música de Abdullah Arellano y Jorge Luis Gómez
12 minutos
2004

Krarup, Randy
"Luigi Stornaiolo"
Programa Arte y Parte. Casa de la Cultura Ecuatoriana
4 minutos
2003

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1826
QUITO

Agradecimientos

Editorial Latinweb agradece de manera especial a todas las personas que colaboraron para la realización de este libro que pretende ser un amplio testimonio de la obra de Luigi Stornaiolo.

A Nelly Witt, Silvia y Ángela Stornaiolo, y a la familia Stornaiolo Pimentel por confiar en el equipo de Latinweb para la realización de este trabajo y por su apertura para entregarnos datos fundamentales para la investigación.

A todas y cada una de las personas que nos permitieron visitar sus casas para fotografiar las obras de Luigi en Guayaquil, Cuenca y Quito.

Al Municipio Metropolitano de Quito, al Fondo de Salvamento (Fonsal) y al Centro Cultural Metropolitano, especialmente a su directora María Elena Machuca, por el apoyo recibido para la producción de este proyecto.

A los colaboradores José Hernández, Julio Pazos, Rodrigo Tenorio, Alfonso Reece y Andrés Villalba por participar con su valiosa visión de la vida y el trabajo del pintor.

Agradecemos también a Ana María Armijos, Anaïs Beler, Andrés Dávila, Betty Wappenstein, David Pérez Mc Collum, Enrique Tuárez, Fla. Ojeda, Fla. Pimentel, Fla. Ponce Correa, Hernán Rodríguez Castelo, José Avilés, Juan Hadatty, Judy de Bustamante, Manuel Esteban Mejía, Marcelo Aguirre, María Fernanda Cartagena, Mariela García, Martha Greenfield, Marta de Ávila, Mauro Cerbino, Miriam de King, Nancy de Fernández, Nelly Peralta, Pablo Cuvi, Rodolfo Kronfle y Sara Bermeo.

Nuestro sincero aprecio y enorme gratitud al maestro Luigi Stornaiolo por habernos otorgado el privilegio de publicar este libro.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

LATINWEB
publishing editorial

Noruega 1210 y Suiza
Quito, Ecuador
+(593 2) 243 0494
info@latinweb.com.ec

www.latinweb.com.ec

Dirección
Ramiro Almeida T.

Asesor editorial
Abdon Ubidia

Curaduría, edición y textos
Ana Rodríguez

Coordinación
Gabriela Burbano A.

Diseño
Marco Garzón

Asistentes de investigación
Cashna Marchan
Sergio Mediavilla
Valeria Gordillo
German Navarrete
Carolina Velasteguí
Carmen Rosa Pérez
Fernanda Andrade
Alexandra Cabrera
Marcela Pérez

Colaboración Especial
José Hernández
Julio Pazos
Rodrigo Tenorio
Alfonso Reece
Andrés Villalba

Fotografía
Ronald Jones
Kira Tolkmitt

Procesos Gráficos
Andrea Galarza
Juan Carlos Freire

EXPOSICIÓN
CENTRO CULTURAL METROPOLITANO
01 de diciembre de 2005 al 15 de enero de 2006

Dirección general
María Elena Machuca

Curaduría y guión museológico
Ana Rodríguez

Museografía
Francisco Morales

Coordinación de eventos
Wilson Ruiz

Diseño gráfico
Juan Diego Esparza



ISBN 9978-324-07-0

Impreso en Colombia por Panamericana Formas e Impresos S.A.

Copyright © 2005 Latinweb S.A.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o utilizada en cualquier forma o medio, electrónico o mecanizado, incluyendo fotocopias, grabaciones o por cualquier forma de almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin la previa autorización por escrito de Latinweb S.A.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any information storage and retrieval system, without prior permission in writing from Latinweb S.A.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDACIÓN 1620

©2005

www.latinweb.com.ec



LUIGI

STORNAIOLO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

