



3

SERIE DE PUBLICACIONES  
“CIENCIA, TECNOLOGÍA Y SOCIEDAD”

**La EXPANSIÓN**  
de los márgenes a través del arte  
**CONTEMPORÁNEO**

Discurso centro/periferias desde los “bordes”

JORGE GOMÉZ DÍAZ

2018

# © La expansión de los márgenes a través del arte contemporáneo

Jorge Gómez Díaz

## **Primera Edición**

- Instituto Tecnológico Superior de Turismo y Patrimonio Yavirac, Comité Editorial, Quito, 2018.
- Red de Investigación en Institutos Técnicos y Tecnológicos del Ecuador (RIITE), Ecuador, 2018.
- Universidad del País Vasco, 2018.

## **Créditos**

**Mg. Iván Borja Carrera**

Rector

**Mg. Héctor Arévalo Mosquera**

Vicerrector Académico

## **Comité Editorial**

### **Presidente**

Mg. Iván Borja Carrera

### **Miembros**

Mg. Aquiles Hervas Parra

Lcdo. Alberto Almaguer

Ing. Marcelo Argoti Páez

Mg. Jorge Gómez

Lcda. Karina Flores

Lcda. Yolanda Moya

Abog. Gustavo Jaramillo

Lcdo. Juan Martínez

## **Red de Investigación en Institutos Técnicos y Tecnológicos del Ecuador**

### **Presidenta**

Mg. Tania Parra Proaño

### **Libro No. 3**

“Serie de publicaciones Ciencia, Tecnología y Sociedad”.

Este libro cumplió un proceso de revisión por pares (peer review) externo doble ciego.

## **Edición**

Aquiles Hervas Parra

## **Diseño y diagramación**

### **Portada**

Marcelo Argoti Páez

## **Revisión contenidos**

Aquiles Hervas Parra

## **Revisión externa de contenidos**

Gina Espin

Luis Tenesaca

## **Impresión**

Instituto Tecnológico Superior de Turismo y Patrimonio Yavirac

## **Quito - Ecuador**

**ISBN:** 978-9942-35-372-6

Registro de Red: REG-

RED-18-0048

Septiembre

**2018**

Su reproducción con fines educativos requiere citar fuente, nombre de autor e instituciones del recuadro de arriba de la primera edición.

# **La expansión de los márgenes a través del arte contemporáneo**

Discurso centro/periferias desde los “bordes”.

Jorge Gómez Díaz

# RED DE INVESTIGACIÓN EN INSTITUTOS TÉCNICOS Y TECNOLÓGICOS DEL ECUADOR

## INSTITUTO TECNOLÓGICO SUPERIOR DE TURISMO Y PATRIMONIO YAVIRAC



RED DE INVESTIGACIÓN DE  
INSTITUTOS TÉCNICOS Y TECNOLÓGICOS  
DEL ECUADOR

---

## **Dedicatoria**

Dedico este libro a mi madre, que siempre nos supo guiar por el camino de la pasión por el profesionalismo. A mi hermana Ismari, que además de su rigurosidad intelectual, tanto contribuye a la educación de los sentimientos y emociones del prójimo.

---

## Agradecimiento

A artistas ecuatorianos como Marcelo Aguirre y Patricio Ponce, que supieron impulsar aun más mi espíritu investigativo por el Arte Contemporáneo, desde las perspectivas de lo glocal.

A mis musas inspiradoras, las críticas cubanas de arte Janet Batet y Wendy Navarro, en cualquier lugar del mundo en que se encuentren.

A Aquiles Hervas, por su preocupación e insistencia para que los profesionales del Instituto de Turismo y Patrimonio “Yavirac”, divulguemos nuestros aportes en aras de un mayor vuelo de la Comunidad Científica.

---

# Índice

Dedicatoria	5
Agradecimiento	6
Presentación	9
Prólogo	11
<b>Capítulo I</b>	<b>19</b>
Momento de surgimiento de manifestaciones contemporáneas en el Arte Ecuatoriano	19
Yéndonos a eventos más recientes	22
Más adelante	44
La modalidad contemporánea de Patricio Ponce	55
Relación actual de la crítica con la obra de arte	72
<b>Capítulo II</b>	<b>74</b>
Artistas cubanos representativos de la dinámica finisecular	74
El soporte fotográfico y los discursos contemporáneos. Lenguajes del cuerpo	90
Apéndice: participación en bienales. importancia	104
<b>Bibliografía</b>	<b>116</b>





---

# Presentación

Una Apachita es la simbolización más vigente y contundente de que la palabra camino jamás se puede pronunciar en singular, cada ocasión en la cual una vía se cierra, las señales y vestigios de la memoria indican que existen giros por los cuales encontrar otra senda para un sueño, proyecto o los simples pasos.

Es grato compartir con los generosos lectores de esta serie que ve la luz en sus primeras cuatro publicaciones lo que con el esfuerzo de buscar caminos ante tantos muros, se ha constituido como una utopía: reivindicar que en la educación técnica y tecnológica existe madera para tallar un proceso profundo, teórico y aplicado de investigación del sentido práctico.

Con el esfuerzo de docentes y personal administrativo, los hombros juntos en una empresa común hacen real la entrega a la sociedad de los primeros cuatro ejemplares a nivel nacional de investigaciones efectuadas por docentes y autoridades de la educación técnica y tecnológica.

Colocamos las primeras piedras de esta apachita con la quimera sincera y esperanzadora de que se produzca un efecto en cadena potente y multiplicador que lleve a crear un montículo a modo de fortaleza de lo que viene a ser la demostración de capacidad cuando hay motivación y actitud cuando hay necesidades.

Este Ecuador profundo dentro de la basta Nuestroamérica, el Abya Yala ancestral tiene mucho que ofrecer, sus hijos más humildes se hallan ávidos de entonarse con los ritmos, velocidad y pertinencia de la historia. Con motivo de la celebración y rememoración de los 40 años de la declaración de Quito y Galápagos como Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad, la ciencia, tecnología se integran para dar otra mirada a la sociedad de hoy.

**Iván Borja Carrera, Msc**

Rector Instituto Superior Tecnológico de Turismo

y Patrimonio Yavirac

Presidente Comité Editorial



---

## Prólogo

La educación técnica y tecnológica no debe ser pensada como un mecanismo contemporáneo de mano de obra calificada, al contrario de ello, es una valiosa oportunidad para la generación de sujetos autónomos con tendencia exponencial de emprendedores. Es decir. La educación tecnológica es una posibilidad fáctica de cambio de la economía de un país altamente dependiente. Esto se materializa mediante la orientación clara del modelo de educación técnica y tecnológica, su pedagogía, sus estructuras curriculares, sus esquemas de titulación, entre otros, deben apuntalar hacia la relación de la práctica, la teoría y la vida misma. Las estructuras de micro, pequeña y mediana empresa pública o privada podrían sujetarse de la educación tecnológica, un acuerdo social público y consensuado entre los campos educativo y comunitario económico permitirían la reestructuración de los fines de la educación en sí misma. Entre otros retos para dar cuerpo a esta quimera, nos disponemos en esta ponencia a proponer como uno de los aportes la metodología de investigación específica de la educación tecnológica a través del método práctico, sea para los procesos de investigación docente como para las formas de titulación estudiantil, entre ellas la necesidad de centralizar esfuerzos en la modalidad de emprendimientos.

En la actualidad, y particularmente en la situación estructural que caracteriza a los pueblos periféricos del mundo, debemos tomarnos muy en serio lo que implica la construcción del conocimiento y su pertinencia con la realidad social. No es la discusión pletórica de argumentos abstractos la que motiva la necesidad de educación técnica coherente con los problemas, sino, y con énfasis, la concreción de esos problemas frente a su posibilidad práctica.

Algunos para referirse a esto han hablado del retorno contundente a la comprensión de la técnica en su terreno de ejercicio inmediato, otros atraviesan reflexiones de tipo

---

interculturales revitalizando el valor de las culturas pre coloniales, finalmente en este breve documento se pretende abreviar de los dos caudales reflexivos para combinar una suerte de proposición constructiva de formas de producción del conocimiento asociadas a las prácticas sociales de las comunidades ético/políticas.

Vamos a exponer en estas breves líneas un cuerpo estructurado por tres áreas: la primera, incorporar un marco conceptual y definitorio de la educación tecnológica o como la llamaremos de manera más amplia, la educación práctica; la segunda, conectar un puente entre esa educación y la realidad social, en particular el conflicto productivo o problema del trabajo y la creación del valor, de sociedades periféricas y dependientes como la latinoamericana y cómo el modelo educativo reproduce tales condiciones; y, tercera, un intento esbozado de un métodos de investigación y estudio correspondiente a las dos cuestiones, teórica y práctica que acabamos de describir, su necesidad de transformación.

La dicotomía abstracción y concreción es insuficiente para explicar la intención de conformar una educación e investigación técnica y tecnológica, si bien tal dimensión corresponde al campo epistemológico de lo concreto, la práctica trasciende de sus límites, porque se sitúa en la dimensión de la realidad practicada, la realidad e lo común.

El primero rubro de ruptura es entre la idea de lo individual y lo común. La tradición epistemológica hegemónica persiste en la construcción del conocimiento a partir de objetos configurados desde el yo cognoscente, la fórmula antigua del “Cogito Ergo Sum” (Pienso luego existo), mismo que contiene dos falacias:

- Atribuir el acto del pensamiento al yo individual desconociendo su contexto de construcción cultural e histórica que trasciende del individuo
- Interconectar la existencia (proyección de la realidad) al acto del pensamiento, usurpando de esa manera la realidad de su espacio por excelencia en las comunidades.

---

“Yo pienso y luego yerro”, con o sin voluntad consciente, yerro en la medida en que: a) Estoy limitado por el tiempo y espacio de mis construcciones objetivas y subjetivas de la realidad, y, b) Mantengo una cantidad considerable de prejuicios efecto de mis formas de conservación de pensamiento. Todos, sin ninguna excepción cargamos con conservadurismo subjetivo que se convierte en objetos limitados de investigación, y por los cuales vuelven a nuestra cabeza una auto cárcel. Defendemos en esta argumentación la construcción común del conocimiento y su evidencia en las prácticas, por lo tanto hablamos de las prácticas comunitarias como el sustento de la educación técnica, extrapolación de la educación en general.

Si el yo pienso anula la realidad, la condiciona y la superpone a las debilidades de nuestra realidad intrínseca y ajustada, la comunidad lo amplifica, abre el campo de visiones, sin decir con esto que las comunidades no carguen consigo prejuicios y esquemas conservadores compartidos, sino que al abrir el abanico estas realidades compartidas y las yuxtapuestas se contraponen permitiendo una mayor diversidad de miradas.

La realidad comunitaria practicada y la realidad del yo pensante rompen en una frontera casi infranqueable que determinan finalmente los objetos de conocimiento y los sujetos que componen la sociedad. El abismo al que nos referimos se ajusta exclusivamente con el reordenamiento del inicio de la construcción del conocimiento.

Proponemos que la investigación práctica parta de los problemas, es el conflicto el que constituye la necesidad del conocimiento. El conflicto constituye la vida en si misma, no hay vida sin conflicto. Tendemos a dirigirnos hacia la armonía y la superación del conflicto y par ello nos preguntamos cómo, esa respuesta es la investigación, es decir la investigación existe porque existe vida y la vida existe porque hay conflicto, por lo tanto la investigación es la respuesta al conflicto y en ese sentido y orden deberemos operar.

Si el punto de partida del conocimiento es el conflicto entonces su agenda de investigación debe arrancar desde los problemas sistematizados u observados. Estos

---

problemas se reproducen en las comunidades ético-políticas. Lo curioso a estas alturas es que las comunidades además de contener los problemas, tienen además, y con la misma fuerza, una gran parte de las soluciones, lo cual pone a los investigadores en el rol estricto de mediadores y organizadores del conocimiento. Una especie de registro metódico del salto entre el conflicto y su superación, tanto en el caso de organizar formalmente las soluciones como en el caso de proponerlas desde su capacidad creativa.

Así, mientras la construcción del conocimiento formal y hegemónico parte del objeto como dotación del yo pensante, la construcción del conocimiento crítico y práctico parte de los problemas. A esta distancia le atribuimos las características de la investigación y educación práctica.

Los tres campos de la vida entran en permanente tensión y armonía, como habíamos mencionada hace un momento la vida mismo es por tendencia conflictiva. Por lo cual la posibilidad de la superación del conflicto implica lucha y acuerdos, haremos en este breve escrito alusión a la posibilidad consensual. Uno de los elementos centrales de este acuerdo pasa por la respuesta que demos a nuestra situación sistémica, más aun en sociedades dependientes y periféricas como la nuestra.

Lo curioso de la técnica es que es efecto de la creación del valor, forma distinta de llamarle al trabajo. La técnica no puede existir sin trabajo y el trabajo definitivamente depende de la técnica. Es así que la tecnología debería ser definitiva solo como un tratado secuencial del trabajo.

El acuerdo social planteado rodea entonces el trabajo, la productividad y las técnicas de respuesta a los problemas de ello. No significa que la cultura quede excluida, en una mirada integral el componente cultural es determinante para la explicación de la conformación de las tecnologías y las formas de trabajo, así como el rol de la memoria vivida y practicada de los sujetos y las comunidades. Sin embargo la profundización de esto la dejaremos para la versión ampliada de este escrito.

---

Por el momento, y en virtud de este prólogo, nos interesa poner énfasis en la necesidad de acuerdos sociales mínimos respecto de las necesidades sociales, la más tenaza de ellas, la inexistencia de un modelo de trabajo y producción con la búsqueda de un estado de buen vivir o bienestar, como quiera llamárselo.

¿Estudiar, educar e investigar para trabajar o para autonomizarse? La producción y creación de valor subsumido o el trabajo liberador, en el fondo está en juego ese escenario. Sin duda un modelo de educación práctica procuraría generar sujetos empoderados y autónomos que apunten a liberar sus vidas de las cadenas del capital improductivo, más cuando en nuestro país las cadenas están captadas por capitales rentistas y especulativos que no producen valor sino que lo captan y concentran ociosamente.

¿Con quiénes acordar? Sin dudas con todos aquellos que deseen poner énfasis en la producción del valor y no su parasitario aprovechamiento. Lo público, privado y comunitario ponen en común la conexión y convivencia de la posibilidad de educaciones prácticas pertinentes con las modificaciones de las realidad, más aun cuando ésta se halla situada y arrinconada entre la realidad ficticia y la realidad real; la de una idea de trabajo inexistente y un trabajo productivo por construirse y convertirse en modelo de producción.

Finalmente para cerrar este argumento esbozado y solo como estructura de lo que será un campo de investigación y propuesta definiremos dos breves elementos: las fuentes de posibilidad del método práctico y un esquema de organización de problemas sociales rumbo a organizarlos metodológicamente. Sobre lo primero las dos grandes fuentes son: a) Teoría Crítica contra hegemónica en Occidente y b) saberes ancestrales de prácticas pre coloniales

La intención del literal a es mostrar que la crítica a la epistemología hegemónica y sus formas de construcción del conocimiento no provienen de una intención de satanizar a Occidente, más aun cuando sus espacios periféricos adolecen de nuestras mismas dificultades.

---

Estas dos fuentes son la posibilidad concreta de caminar hacia otro modelo de investigación y educación práctica. Y desde las dos fuentes, con más relevancia de la segunda porque carga en nuestras prácticas culturales las formas concretas, se localiza la conformación de un método concreto de investigación práctica tan sustanciado como los métodos que estudiamos en las universidades.

Pare ello ponemos a su disposición apreciado lector este serie de trabajos que se han titulado “Ciencia, Tecnología y Sociedad”. Reto inmenso para quienes deseen contribuir con sus investigaciones y aportaciones, así como quienes permitan el intento de seducción de otro modelo educativo mediante su revisión y lectura.

**Aquiles Hervas Parra**

Coordinador General Red de Investigación en  
Institutos Técnicos y Tecnológicos del Ecuador RIITE  
Docente Instituto Superior Tecnológico de Turismo  
y Patrimonio Yavirac







## Capítulo I

### **Momento de surgimiento de manifestaciones contemporáneas en el Arte Ecuatoriano**

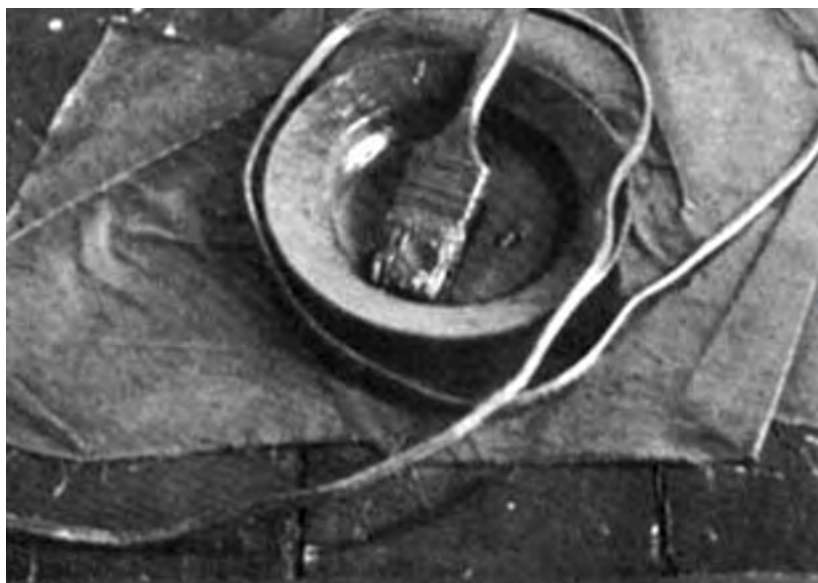
Antes de entrar en análisis y particularizaciones de artistas que se proponen para el caso ecuatoriano, es necesario introducirnos en los procesos que dan inicio a modalidades contemporáneas en el país, teniendo en cuenta una continuidad lógica e histórica.

Precisamente, a principios de los años 80, grupos de artistas en Guayaquil se destacan por propuestas participativas y de cambios en cuanto al papel del creador en la sociedad. En 1982 un grupo de jóvenes, bajo la dirección del historiador de arte Juan Castro y Velázquez, forman “La Artefactoría”, integrado por Xavier Patiño, Jorge Velarde, Paco Cuesta, Flavio Álava, Marco Alvarado y Marcos Restrepo, el cual se orienta por caminos conceptuales.

Imágenes que se señalan a continuación, pertenecientes a la muestra “Revista Objeto Menú”, donde se evidencia la vocación satírica e irónica con que arremeten, con imágenes muy simbólicas, contra la situación política, económica y cultural, de la cotidianidad del momento. Claro, que constituyen un testimonio de los cambios del arte hacia otros derroteros caracterizados por la no complacencia con lo decorativo, o meramente mercantilista.



Revista Objeto Menú, Portada, Paco Cuesta, 1983.



Xavier Patiño, Plato Típico, 1987.



Otro de sus hitos importantes lo constituyó la muestra “Bandera” (1987), donde se pone de manifiesto la intención desacralizadora y de refuncionalización de los símbolos patrios. Con una mirada iconoclasta deconstruyen el discurso establecido sobre la identidad nacional, el cual se relaciona con la cultura oficial y gobernante, para ironizarlo a través de la metonimia que representa la palabra “bandera”, asociada al significado de un “plato típico guayaquileño” que mezcla varios platos en sí mismo, trasladando metafóricamente el significado de una cultura de la mezcla, procesos de hibridación y en cierto sentido la emergencia que aún presenta la identidad misma del país.



Bandera, Libro de Artistas, 1987.

## **Yéndonos a eventos más recientes:**

Otros eventos que se inscriben en la continuidad de espacios contemporáneos para las artes ecuatorianas, lo constituyen “El Arranque” (1997) y “Banderita Tricolor” (1999). La primera logró sintetizar experiencias de las artes escénicas, la música y artes plásticas, convocando a cientos de personas relacionadas con la creatividad artística en general. Se pone de manifiesto aquí la tesis posmoderna de la erradicación de fronteras entre manifestaciones artísticas, incorporando a unas los lenguajes de las otras, y viceversa. La segunda, organizada por “Artes No Decorativas S.A.” lleva el concepto del estandarte a un plano de reflexión que pasa por la deconstrucción y resemantización.





El Arranque, 1997 (4 imágenes)



Banderita tricolor, 1999 (3 imágenes)



Cabe destacar la relación de estas propuestas con espacios oficiales de las artes y la cultura en el país, como lo es la bienal de Cuenca. En su primera edición, y ostentando el nombre de Primera Bienal Internacional de Pintura (Cuenca, 1987), la modalidad artística que se prioriza es la pintura, cuando ya en esos momentos otros lenguajes y medios habían hecho irrupción en el país. Los mecanismos vigentes para este evento funcionaron por varias ediciones según los parámetros de la cultura oficial. Ante este hecho, y ya desde la fecha de 1987, el grupo “Artefactoría” manifestó su posición contestataria, realizando obras de arte en espacios públicos y de carácter performático. Las paredes del Museo Oficial de la Bienal fueron pintadas con corazones y la frase “Arte no es pintura”; en las calles aparecían “contornos de cuerpos muertos”, así como circularon tarjetas que proclamaban “El arte no es moda”. El completamiento de las acciones se da cuando grupos de militares borraban las pinturas hechas en los muros y varias personas colocaban cirios sobre las huellas de los cuerpos. De esta manera, acciones artísticas de este grupo marcarían la diferencia entre una zona emergente y polémica de la creación, y lo “oficialmente representativo”, a través de una selección que suponía ser la del Arte Ecuatoriano que podía legitimarse mediante los cuadros exhibidos en los espacios museísticos del evento (Bienal de Cuenca, 1987).



Intervención de espacios por "Artefactoría" en la Bienal de Cuenca  
(4 imágenes)

Se ha querido hacer este preámbulo que muestra una parte de los lenguajes contemporáneos desarrollados en el país. Los espacios son varios y se pueden mencionar otros que marcan trayectoria, como son: el Salón Nacional de Artes Plásticas, el Premio “Mariano Aguilera”, el Premio “Fundación El Comercio”, entre otros representativos de los discursos actuales en que el Arte Ecuatoriano ha incursionado.

Para centrarse en la obra de artistas específicos, preferimos seleccionar el quehacer de Marcelo Aguirre (1956). Con estudios realizados en el país y el extranjero; numerosas y continuas exposiciones desde 1979 hasta la fecha, de trayectoria nacional e internacional; exposiciones colectivas y labor docente que marcan su currículum y lo hacen destacar entre los más importantes creadores ecuatorianos, su obra indica la preocupación por problemas existenciales a través del gesto y la expresividad. Aunque pudiéramos ubicarlo dentro de la tendencia del neoexpresionismo que acusa una energía violenta; el tratamiento tosco y agresivo de los materiales; la subjetividad exacerbada; temas figurativos y de rápida ejecución, observamos también la adecuación o recontextualización con respecto a su ser ecuatoriano y latinoamericano.

Al fin y al cabo, técnica y contenido armonizan en sus piezas fundamentales, encajando en el tiempo con muestras foráneas como “A New Spirit in Painting”, de la Royal Academy de Londres y del “todo vale” de la experimentación, relacionándose, a su vez, con la obra de Julián Schnabel, figura que a nivel internacional produjo mayores ventas en su momento. La obra de Aguirre encaja en los afanes de la crítica social, donde se mezclan figuras antropo y zoomorfas que provocan todo el tiempo al espectador, apartándolo de la visión contemplativa. Su estadía por varios años en Alemania constituye un caldo de cultivo importante para su creación, no ajena a estas influencias. Sus rostros desfigurados, al igual que el de otros cultores de esta tendencia, nos hablan de otras deformaciones socio-políticas existentes en la realidad ecuatoriana actual.

La cita e intertextualidad posmodernas irrumpen en sus obras, si tenemos en cuenta la retoma del personaje característico del pintor ecuatoriano Camilo Egas en “La Calle 14” (1937) al destacar al peatón urbano y anónimo en diferentes espacios de la ciudad.



Camilo Egas “Estación 14” (1937).

Sí valdría destacar la diferencia de Aguirre con relación a los Nuevos Salvajes alemanes de los años 80: hay en su obra densos y profundos empastes y busca siempre un equilibrio entre la violencia de sus gestos y la composición (atemperada, a su vez). Su dinámica es más intimista y reflexiva, haciendo presencia en ella elementos semióticos como las metáforas (metáforas, metonimias, chistes grotescos), aludiendo a su propia emocionalidad. Aunque el ser humano es el hilo conductor, éste siempre aparece como muestras de una contradicción que supone enajenación, miedo, segmentación y atomización, fragmentos éstos manifiestos en los lenguajes de la posmodernidad.



Marcelo Aguirre: "Pájaro y Mujer" (1985).





Marcelo Aguirre: "Hombre y Perro" (1988)



Marcelo Aguirre: "Caminante y su Sombra" (1988)

La distorsión alcanza también a sus paisajes, donde animales (pájaros sobre todo) aparecen como monstruos en sombras que se integran a la naturaleza esbozada en grandes brochazos, donde lo umbrío acota una visión intimista más expresiva que descriptiva. Aunque aparecen figuras, ésta es otro tipo de figuración al tanto de simbolismos que merodean la deshumanización y subjetivación de una-otra naturaleza. Por lo tanto: el desdoblamiento, la ambigüedad vistas aquí, nos manifiestan una vez más tensiones contemporáneas en una época en que el "fin del arte" y de la "historia" no son otra cosa que continuidades de las mismas en el tiempo en que los metarrelatos y la representación y presentación artísticas de la "realidad", adoptan la forma de símbolos no desentrañables a través del discurso de la estética moderna. Encontramos aquí el rechazo a la separación del arte respecto al mundo, en un espacio en que el mundo contemporáneo ha visto la dominación de un "simulacro" autónomo, imagen que "no tiene relación con ninguna realidad"<sup>1</sup> (en el sentido moderno no encontraríamos esa relación). De este modo, la obra apunta a la idea de la relatividad de los valores y disolución de normas e identidades estables en la vida social y política. No hay progreso lineal, y la experiencia de la "lectura" se complica.

---

1 Jean Baudrillard: "Simulacro y Simulación". NY. 1983.





Marcelo Aguirre: “Paisajes” (1993).

La intertextualidad posmoderna, como dialogismo y “relación necesaria de todo enunciado con otros enunciados” propuestas por Mijail Bajtin, indica la construcción de un texto a partir de textos. Julia Kristeva daría continuidad a estos postulados en un impulso teórico-conceptual que llega hasta hoy (partiendo de los años 60’s). El hecho es que en la polémica del posmodernismo y mediante sus formas: pastiche; parodia; remisión a prácticas de interconexión, y demás variantes, la intertextualidad ocupa un lugar crucial. Sobre estos preceptos, la obra de Aguirre asume en la serie de

los "Siete Pecados Capitales" (1994-1995) la cita consciente al contexto cristiano que le permite hacer referencia a la esfera de los sentimientos humanos, lo trascendental, místico, exacerbación sensual y culpa, a través de un cuerpo matérico plasmado en sus composiciones que juegan con la luz que choca contra ellos, convirtiéndose en un elemento protagónico y de significados. La autorreferencialidad asoma con mayor fuerza en esta serie, en tanto que los cuerpos desnudos dejan entrever sus propias inquietudes y preocupaciones alrededor de un erotismo pregnante y acuciante. Aquí figura y fondo se contraponen para delinearnos y ser portadores de un gran simbolismo que a manera de espejo nos devuelve inquietudes también presentes en el inconsciente colectivo.



Marcelo Aguirre: "Ladrado de Perros", serie Siete Pecados Capitales,  
1995, 231 x 199 cm



Marcelo Aguirre: "Los Celos", serie Siete Pecados Capitales,  
1995, 200 x 280 cm

Como vemos, los grandes formatos y primerísimos planos de las figuras humanas en ellos, acrecientan el espíritu de crítica social y política, relacionado con la situación y de estado permanente de escándalos que en estas esferas sacuden al país. De manera no aleccionadora ni didáctica, y empleando el recurso de la metáfora y la sobredimensión, sus cuadros logran impactar al espectador que asume quizás el lado "feo" de los mismos con toda intención acusadora y denotativa, a través de colores fuertes y violentos –violencia a su vez manifiesta en lo formal-, del hacer de la "conciencia crítica" que la cultura erudita en América Latina asume a través de diversos lenguajes dados en manifestaciones como el cine; la danza-teatro; las publicaciones de pensamiento y transvanguardia; la música y las artes visuales en general. La incertidumbre y la duda, características de fin de siglo, aparecen en sus composiciones, donde el "todo vale" posmoderno se destaca como recurso no tanto de desorientación nihilista, y sí como propugnador de la conciencia de una época que vio



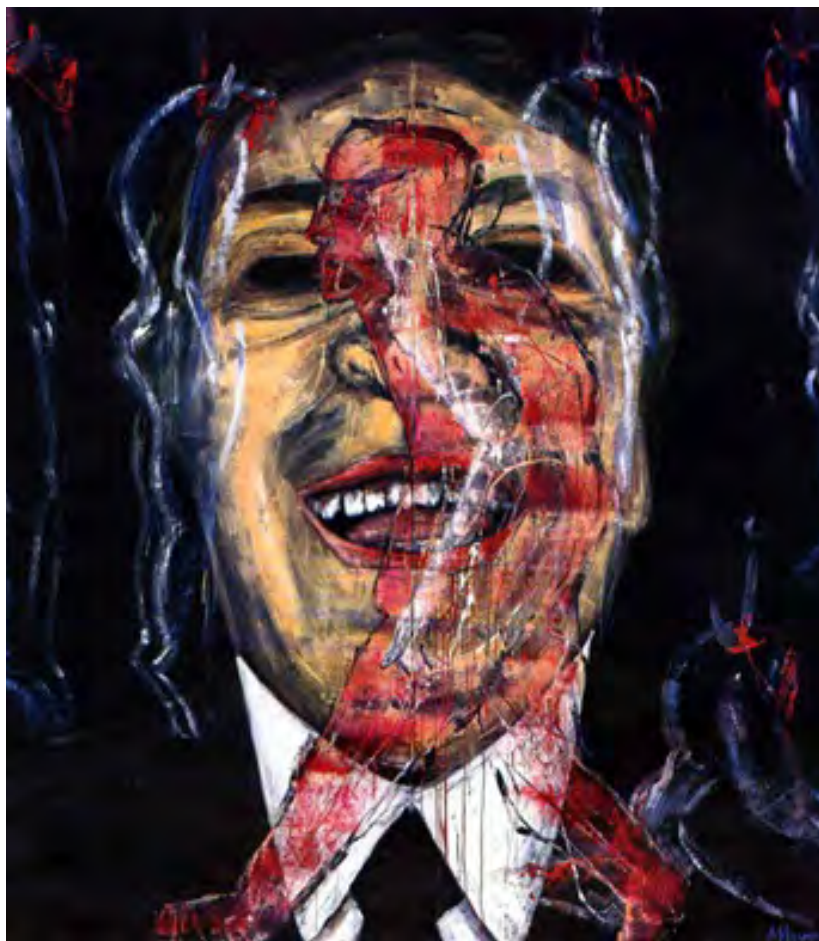
desaparecer paradigmas aparentemente inamovibles, y que en medio de supuestos caos busca respuestas a estas mismas interrogantes que Aguirre nos lanza a la cara.



Marcelo Aguirre: “Manos Limpias y sin Sangre” (1995),  
acrílico sobre tela, 400 x 280 cm



Marcelo Aguirre: "Dulce Hipocresía" (1995), acrílico sobre tela,  
400 x 280 cm.



Marcelo Aguirre: "El Transeúnte" (1995), Premio MARCO, Museo MARCO, Monterrey, México. Acrílico sobre tela, 290 x 284 cm

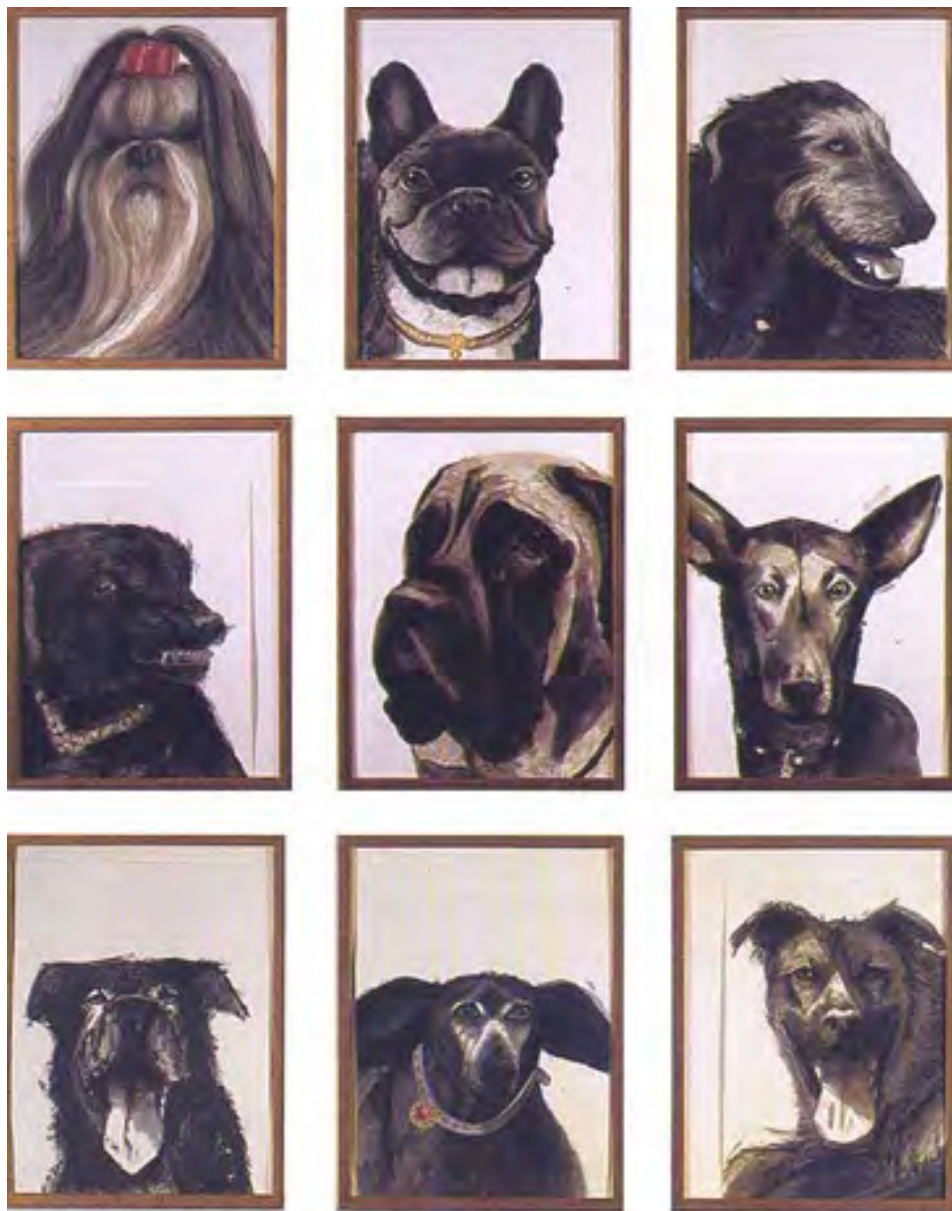
En los últimos años (2003-2004), el elemento del perro aparece en la obra de Marcelo Aguirre como un fuerte ícono y un símbolo a la vez, que traduce aspectos desarrollados en su obra anterior: la deshumanización, la soledad, el cuestionamiento de valores humanos, el egoísmo, la oposición del hombre a la naturaleza, y el perro, a su vez, corriendo la misma suerte del hombre, cual metáfora y espejo de sus

flaquezas y virtudes. Estos canes nos dejan entrever toda una “sicología” presente en sus figuraciones perfeccionistas, que podemos interpretar como manifestaciones también de lo humano existencial. Están presentes a través de ellos las culturas urbanas y sus zonas más legitimadas o marginales, por lo que se vislumbra toda una posición antropológica en la obra. Así también se establece una relación semiótica y de metáforas que nos recuerdan expresiones de lenguaje humano relacionadas con el animal y que nos remiten a actitudes humanas. En varios idiomas la lista de estos términos y expresiones sería larga.



Marcelo Aguirre: “La Jauría”, 2003, tinta china sobre cartulina,  
230 x 350 cm





Marcelo Aguirre: "Galería de Retratos", 2003, tinta china sobre cartulina, 200 x 300 dimensiones variables.



Marcelo Aguirre: “Mirador de Zámbrisa”, 2003, mixta sobre tela,  
178 x 163 cm

Precisamente, esta última imagen que presentamos es depositaria de todo un simbolismo y síntesis de una época tanto espacial como temporalmente. Zámbrisa es el gran basurero al norte de la ciudad de Quito, que ha sido objeto de polémicas socio-políticas en los últimos tiempos. El “edificio” aquí concebido es la muestra de una

no arquitectura, de un “no lugar” que no por ello deja de comunicar descabros y angustias vívidas de una ciudad tercermundista. Es el espacio al que acuden diariamente decenas de “buceadores” que han hecho de la recolección de objetos posiblemente reciclables (en medio de la inmundicia), todo un “oficio” de sectores marginales y marginados de la sociedad. Artistas plásticos, como seres portadores de esa sensibilidad especial, han “buscado” aquí objetos que como verdaderos “ready mades” conforman algunas de sus obras artísticas actuales en un proceso de refuncionalización y recontextualización cargados, entonces, de toda una nueva mística y metaforización a través de otra mirada a los desechos, la basura que al fin y al cabo es representativa de una continuidad corporal y cultural de antiguos consumidores de productos de consumo y de consumismo de una sociedad que no por ser tercermundista, deja de tener a la cultura de masas como factor de endiosamiento y divinización contemporánea. ¿El perro como hombre o éste como perro? Una vez más se apunta a las coincidencias semánticas donde la ambivalencia y ambigüedad adquieren protagonismo a través del arte contemporáneo. Aunque la cultura es distintivo del ser humano y en todo caso somos los hombres quienes “educamos” a los animales a través de los hábitos y el lenguaje, donde nuestros modos culturales ejercen un papel predominante, la antropologización canina se manifiesta en cada uno de estos retratos que se diferencian entre sí como representantes étnico-culturales y psicológicos distintos. Así mismo, la cultura provee a nuestra especie de la capacidad de destruirse, provocar crueldades con satisfacción, como también limitar las posibilidades de vida para muchos de nuestros congéneres.

En relación a la crítica que despliegan especialistas ecuatorianos en torno a la obra de Marcelo Aguirre, encontramos algunas coincidencias que se vuelven de cierto modo reiterativas:

“La obra de Marcelo Aguirre apunta hacia una problematización existencial de la pintura gestual expresiva.

A través del fluir de energías se reconstruyen la imagen humana o el paisaje, en tanto que el proceso de trabajo se torna en un acto de recreación y engendro, con implicaciones sombrías y poéticas..."<sup>2</sup>.

## Más adelante:

"El paisaje se torna también en vehículo para reflejar preguntas existenciales".

En intervención a otro catálogo posterior de la obra de Aguirre, la especialista Mónica Vorbeck vuelve a plantear:

"Pronto su enfoque en relación al ser humano trascenderá el ámbito social para ingresar en los misterios del ser existencial y sus conflictos sicológicos".

"La obra de los años ochenta de Marcelo Aguirre apunta hacia una problematización existencial de la pintura gestual expresiva". A través del fluir de energías se reconstruye la imagen humana o del paisaje, en tanto que el proceso de trabajo se torna un acto de recreación y engendro, con implicaciones subjetivas, sombrías y poéticas..."<sup>3</sup>.

Llama la atención que en diez años transcurridos se utilicen idénticas terminologías para referirse a la obra de un artista en desarrollo y con evolución en sus temáticas y formas de creación.

No obstante, en el desarrollo de este mismo catálogo se intercalan piezas del artista con discursos y situaciones políticas y del ser humano en estados de crisis. Habla de la intensidad subjetiva de sus desnudos en la serie "Siete Pecados Capitales", convirtiendo la crítica en un discurso que destaca sobre todo la autorreferencialidad de la obra de Aguirre. También se señalan preocupaciones por dejar ver en la obra del artista la atención a temas sociales partiendo del individual: "Le ha otorgado imagen visual al asco, la

---

2 Mónica Vorbeck De la Torre. Catálogo de la Exposición "Caldo de Cultivo", de Marcelo Aguirre, diciembre 2003/enero 2004, pp. 15-16.

3 Ibidem

ira, la frustración, frente a la podredumbre, la corrupción y el abuso de poder, de nuestros países latinoamericanos”<sup>4</sup>.

La especialista hace alusión a una obra ubicada en el fin de siglo y se refiere al “todo vale”, pero no existen referencias filosóficas ni sociales a los signos de la posmodernidad en la que bien se pueden enmarcar estos trabajos pictóricos.

Otros análisis menos filosóficos y discursivos son propios de especialistas como Manuel Esteban Mejía:

“Actualmente Aguirre trabaja sobre tela y mezcla óleos y acrílicos, abstrae cada vez más la presencia de las formas exteriores, sin abandonarlas del todo. Frente a los dos momentos anteriores, hoy hay indiscutibles cambios: en la visión más libre, fresca, de reconocible espontaneidad, en la que el trazo define un universo propio, de más íntima consistencia aunque de leve incidencia paisajística. En el color, que abandona un carácter violento y dramático para volverse lírico, sensual y vital, alegre en más de un cuadro, usando amarillos, lilas, azules, verdes y pequeñas pigmentaciones rojas, para orquestar seductores juegos cromáticos que sin perder la energía que los nutre, precisan un canto a la vida: en la dinámica de sus ritmos, ya verticales, ya horizontales, que replican al ímpetu que los gobierna”<sup>5</sup>.

Nos encontramos aquí con ausencia de lo que llamaríamos poscrítica, donde el especialista debe echar mano de recursos filosófico-sociológico-antropológico-semióticos para desentrañar eso sí, una obra que puede realmente integrarse al quehacer artístico contemporáneo, existiendo en este último un predominio de lo conceptual-reflexivo (sin desmerecer necesariamente otros caminos) y de la experimentación a través de diversos usos y soportes: vídeo, performances, instalaciones, arte-objeto, esculto-pintura, ambientes y obras como las de este artista que siendo pictóricas y en técnicas de grabados, escudriñan en la naturaleza del ser humano

---

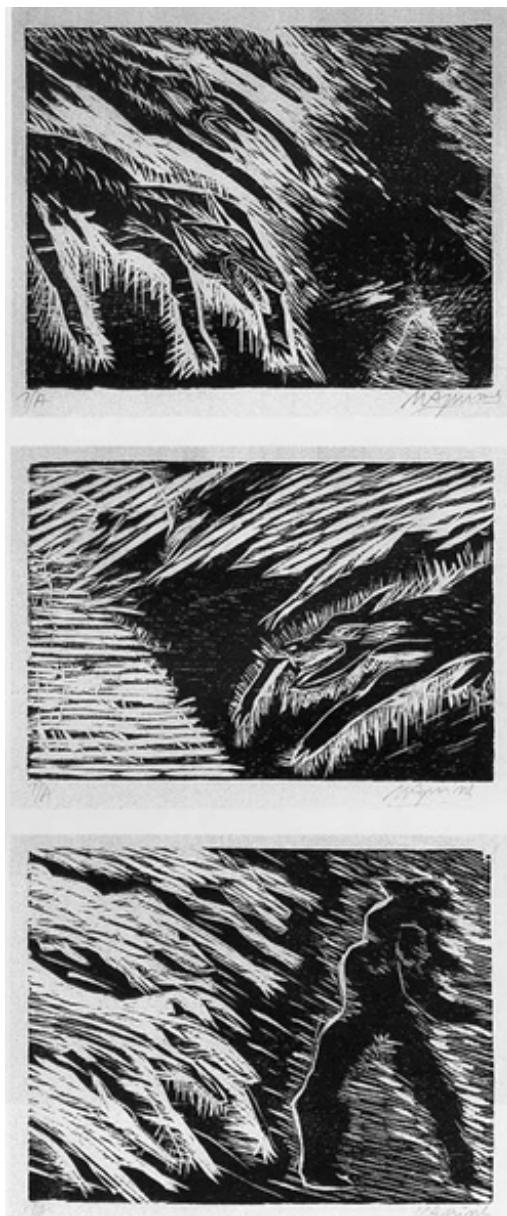
4 Ibidem, p. 24.

5 Manuel Esteban Mejía. Catálogo de la obra de Marcelo Aguirre. 1992.

para trascender a colectividades sociales. La crítica antes referida, en el caso del especialista Manuel Esteban Mejía no trasciende en la mayoría de los casos a la realizada alrededor de vanguardias artísticas propias del modernismo.

Vale también, hacer referencia a algunos ejemplos de gran fuerza y pregnancia manifiestos en las piezas grabadas de Aguirre. En ellas encontramos el "uso" de la xilografía, que nos demuestra que para producir arte contemporáneo, cualquier técnica es válida siempre que sepa expresar con coherencia un contenido conceptual. Tal vez por el uso de la gubia y las características de este tipo de grabado. La "Noche de Perros" nos lo parece aún más; el "Atraco" resulta más violento; la "Selva de Cemento" más enajenante y brutal, y las variaciones "Hombre-Laberinto" acentúan sus contrastes blanco-negro con grandes diagonales y ondulaciones que sostienen a individuos en el centro de estallidos sin destinos. Constituyen distintos momentos creativos simbolizadores de un discurso profundo y no panfletario, de lo que intrínsecamente aporta la obra de Aguirre desde los años 80 del Siglo XX hasta los primeros de la actual centuria. La agresividad genética del perro cual retorno licantrópico, es exacerbada sin miramientos, como si cualquiera de nosotros pudiera cruzar las barreras de las situaciones límites, cual fuga a la irracionalidad. Los vericuetos de la vida urbana en sus facetas más desgarradoras e indelebles son sintetizados en estas piezas, aunque la propuesta laberíntica tal vez nos someta a la reflexión de la no imposibilidad de una reacción humana y de la dependencia de la vida de uno mismo, con la posibilidad de elegir, aún en un difícil camino, para alcanzar la autenticidad.





Marcelo Aguirre: “Noche de Perros”, 1989, xilografía (3) 19 x 25 cm

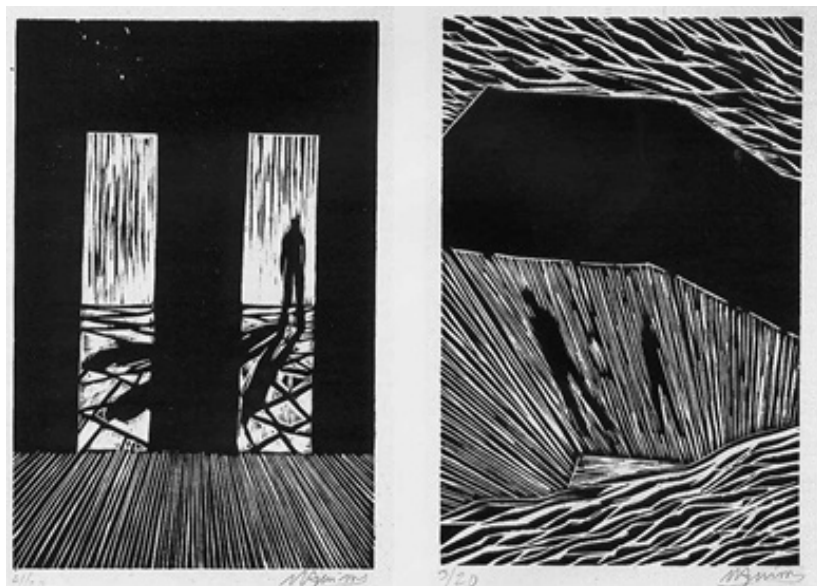


Marcelo Aguirre: "Atraco", 1989, xilografía 151 x 21 cm





Marcelo Aguirre: “En la Selva del Cemento”, 1989, xilografía 35 x 22 cm



Marcelo Aguirre: "Hombre Laberinto", 2003, xilografía (2) 25 x 60 cm

Aún encontrándonos una gran originalidad en las obras realizadas, no podría descartarse un entroncamiento con la dinámica creativa que en los años 80 se produce en varios países de Europa. Por citar el caso de Alemania (donde el artista vivió por épocas), el reciclaje y retoma de elementos dadaístas; manifestaciones del neodadaísmo; la pintura expresiva; reconsideraciones fauvistas; la agresividad y el cinismo (Karl Horst Hödicke, Albert Oehlen), marcan indudables influencias. El denso impasto y las gradaciones apasionadas de Frank Auerbach; el enfoque gestual y la autoexploración agresiva de María Lassning, con el cuerpo como receptáculo, pero sin abandonar la experiencia mental y emocional, constituyen puntos de convergencia y de algún modo fuentes de referencia y recepción. Se trata de artistas europeos que en épocas de transvanguardias y reciclajes inspiradores, no abandonan la pintura, demostrando que también puede ser una herramienta de la contemporaneidad.



K. H. Hödicke, "Melancolía", 1983.





Albert Oehlen, “Sin título”, 1988.



Frank Auerbach: "Los Estudios". 1996.



María Lassnig: "Sansón", 1983.

## La modalidad contemporánea de Patricio Ponce:

“Construcciones abandonadas, parajes desolados, recintos ruinosos, impregnados por la pátina del tiempo, por un *phatos* romántico, de un lado una mirada arqueológica y poética, de otro lado una disposición autorreferencial –contar y representar su drama, su registro biográfico- informa la elección de los escenarios en los cuadros de Patricio Ponce. Además de las citas visibles que practica en su pintura y sus objetos (“El Hombre de la Calle 14” de Camilo Egas -apropiación que ha convertido en su marca de fábrica-, o los dragones de Paolo Uccello que acosan al artista en “El Sueño de la Razón”), Ponce realiza también una serie de citas “invisibles”, que remiten a nuestra memoria gestual. “La Piedad” y “El Pensador”, dos gestos con un gran expediente pictórico y cinematográfico. Al primero ha dedicado un óleo y una acuarela, en ambos el artista tiene entre sus brazos al padre muerto, en medio de una sala inmensa y vacía del antiguo Hospital Militar (lugar de internamiento del padre), y en *Déjà-vu*, es nítida la pose del pensador que el artista adopta, como expresión de la masculinidad melancólica, del tedio y malestar consigo mismo. En “Asilo” realiza otro tipo de citas: el poema homónimo de Roy Sigüenza (a modo de epígrafe), y apelando a su memoria visual, los gallinazos que acechan esta construcción desmantelada de la Isla de San Cristóbal, parecen perfilar los “Cuervos sobre el Trigo” de Van Gogh. A través de la pintura Ponce libera sus fantasmas personales y sus demonios culturales”<sup>6</sup>.

Aunque aparecen estas palabras en el catálogo mencionado, en otras referencias sobre la obra de Patricio Ponce, idéntico texto pronunciado por el poeta, crítico y curador de arte contemporáneo ecuatoriano Cristóbal Zapata, trata de legitimar la producción del artista.

---

6 Cristóbal Zapata: “¡Ese soy yo!” Catálogo de la Exposición Autorretrato y Auto-representación en el Arte Ecuatoriano actual. Cuenca, abril 30 – mayo 27 del 2002. Quito, junio 27 – agosto 2, 2002.



Captamos en estos pronunciamientos la idea del retorno y la referencia cual nostalgia de las “formas agotadas”, donde asistimos a pastiches que, intentando desmitificar la historia y liberarse de ella, bien pudiera caer en nuevos esquemas donde la fórmula de la cita e intertextualidad (si es que acaso se valora este término) parece crear “nuevos” paradigmas en la producción contemporánea.

Rodrigo Patricio Ponce Garaicoa nació en Quito, el 2 de enero de 1963. Realizó estudios en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y en la Academia de San Carlos, México, D.F. Desde 1997 realiza exposiciones colectivas e individuales de carácter nacional e internacional, con premios recibidos.

En esta tendencia de la cita y retoma de personajes y obras ya paradigmáticas de las vanguardias ecuatorianas, podemos ubicar parte de la dinámica creativa de Ponce. Es necesario hacer referencia a la pieza de Camilo Egas (1889-1965) “Estación 14”, 1937. Se destaca aquí una obra de proyección internacional en lo que al modernismo de la época se refiere. El personaje vagabundo que aparece en primer plano en la estación del metro neoyorquino, constituye toda una denuncia social como parte del discursar de las utopías del momento. A pesar de que se conoce bastante a este artista como uno de los cultores del nativismo aborigen poetizado y destacado en sus aspectos periféricos y exóticos, quizás esta pieza es representativa de una trascendencia más allá de las corrientes de moda de sus contemporáneos ecuatorianos.



Camilo Egas: "Estación 14", 1937, óleo sobre lienzo 137 x 100 cm

Este referente icónico utilizado es recontextualizado en su pieza "Desocupados", donde el aporte tridimensional, la marquetería suntuaria, la alusión al pan de oro y con ello a imaginarios sacralizados definidores de una "identidad" y marca alcanzada por la reconocida Escuela Quiteña Colonial, constituyen elementos simbólicos que contrastan profundamente con las imágenes de los mendigos y vagabundos que contiene. La hibridación no es gratuita. Se presenta aquí la intención desacralizadora hacia lo "sacro", se "sacraliza" a estos personajes que adquieren un protagonismo de antihéroes, para llamarlos a la reflexión acerca de realidades que trascienden hasta hoy como muestra de inquietudes conceptuales en sus piezas. Llama la atención el empleo del oficio y la técnica en su modo de hacer, en tanto que las técnicas y materiales empleados (o supuestos) contribuyen al discurso que el artista se propone. Ellos son parte del proceso deconstructivo, no sólo de modos y formas ya empleados por las vanguardias, sino también de apariencias sociales por las que el país transita hoy. Los fetiches de la "identidad" artística y "nacional" son sublimados para convertirlos en un contradiscurso que expresa cómo la cultura oficial trata de presentárnoslos a través del museo o de los medios de comunicación. La dimensión de lo kitsch y naïf, para hacer alusión a lo que pudiera representar lo auténticamente ecuatoriano y popular (el fútbol; la tecnocumbia y la música chichera; elementos antropomorfos de "lo andino" y sudamericanos; los nuevos "ídolos" del consumo y de la cultura massmediática urbana, entre otros), aparecen acompañados de enmarcaciones doradas y barroquizantes como elementos entronizadores que aureolan los paradigmas de nuestras híbrides más recientes:



Patricio Ponce: “Desocupados” (versión 11 del Hombre de la Calle 14) / 2000. Mixta sobre madera.



Patricio Ponce: “Dorado Placer”, óleo sobre lienzo, 80 x 120 cm, 1998.



Patricio Ponce: “Los Tres Músicos”, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, 1998.



Patricio Ponce: “Cabeza Sudaca”, óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm, 1999.





Patricio Ponce: “Full Monty”, óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm, 2002.



Patricio Ponce: “Asilo”, óleo sobre lienzo, 120 x 150 cm, 2000.

Inquietudes sociales y de carácter antropológico están presentes en estas piezas. Patricio no acude a la descarnada visión de otros creadores, donde la mala pintura, las formas agresivas y en extremo expresivas, son elementos socorridos por algunos artistas para evidenciar un desgarramiento personal y social. Estamos en presencia de lo lúdico y hasta cierto punto humorístico, para mostrar inquietudes acerca del racismo; la hibridez difícil de la cual somos depositarios; la esquematización de idiosincrasias que aluden a complejos de inferioridad marcados por esquemas repetitivos de supuestos paradigmas de lo que para muchos constituye el deber ser. El juego iconográfico empleado refuerza en todo momento el concepto que hay detrás de las supuestas imágenes “bellas” e idealizadas para que el espectador medio se complazca con el truco del oficio.

Una vez más asistimos a las redefiniciones antropozoomorfas en las que el acercamiento hombre-animal es clave por la vía del simbolismo y la metáfora. No por casualidad, sus versiones bidimensionales y objetuales alrededor de esta temática son desarrolladas en el año 2000. Por la vía de la figuración y el “buen empleo” de las técnicas y la factura, el artista nos conduce a reflexiones sobre el sentido existencial del hombre ¿contemporáneo?, donde encontramos, a su vez, una vocación autorreferencial y episódica en algún sentido no descartada por los signos empleados. A manera de fotogramas de planos generales, Ponce va deconstruyendo espacios ontológicamente múltiples, donde da cabida al protagonismo de seres en que la relación hombre-animal parece quedar fuera de toda lógica histórico-natural, cuestionando el grado de libertad en que unos y otros se encuentran. La intención final asoma al pretender liberar sus propios demonios, sin que acuse tragicidad en las propuestas. El diverso tratamiento de los planos provoca lecturas: los gallinazos como representación del reciclaje de la vida-muerte asolan a todo tipo de individuos, donde la arquitectura imposible y desvencijada constituye un telón de fondo para la existencia de la desolación urbana que cede paso al protagonismo

animal canino, en un intento de humanización de lo natural, para luego destacar la omnipresencia de este último. Connotamos aquí una vuelta deconstructiva a una suerte de primitivismo, para luego reconstruirnos a través del alcance de la tecnologización, una mirada inquietante –y más que todo enmarcada en discursos periférico-tercermundistas-, acerca de los resultados de hibridaciones conceptuales entre el pensamiento tradicional y tecnológico.



Patricio Ponce: "Común y Silvestre", óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm, 2000.

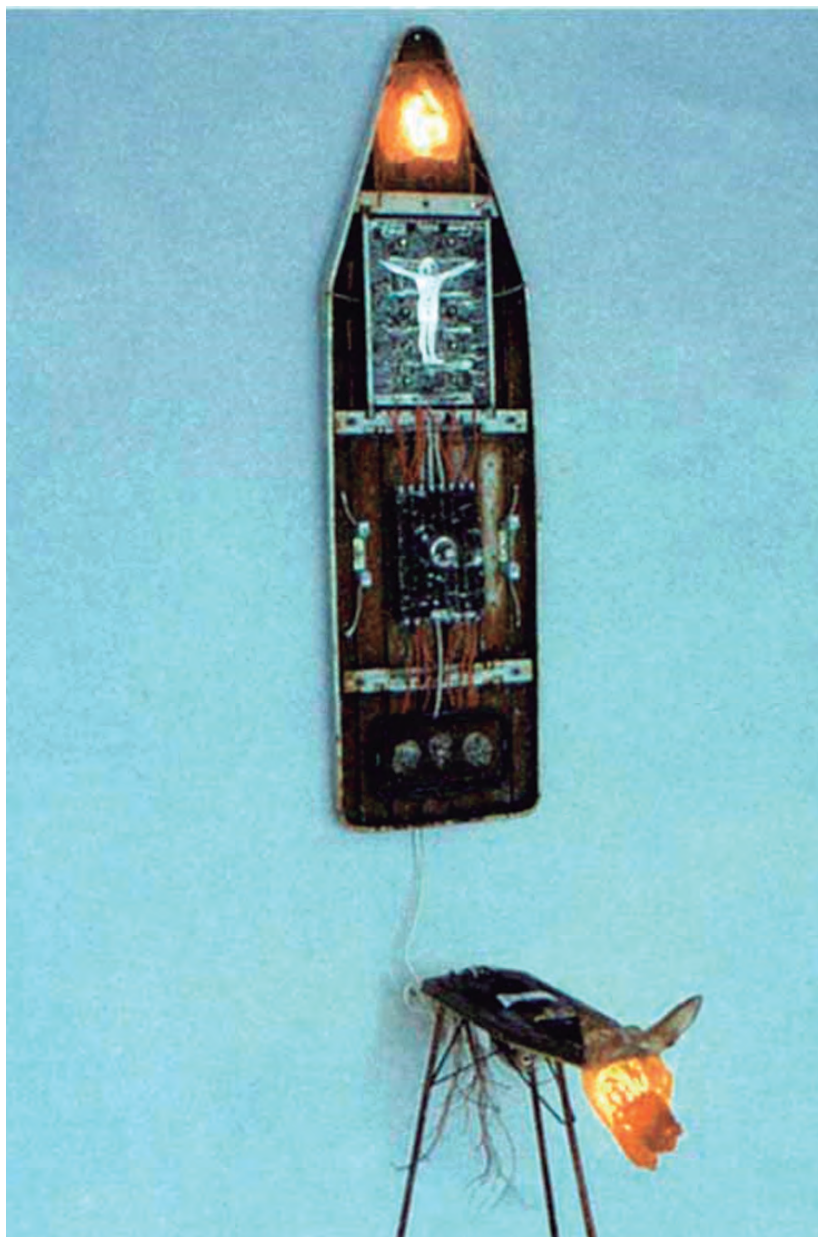


Patricio Ponce: “Miss Negra”, óleo sobre lienzo



Patricio Ponce: “Moonlight”, tinta sobre lienzo, 100 x 130 cm, 2000.





Patricio Ponce: “Lobo-hombre”, 170 x 80 x 80 cm, 2000 (arte-objeto).



Jugando con los discursos pluralistas y la democratización de las formas y contenidos actuales del arte y la cultura, Patricio Ponce reasume recursos de la imagen publicitaria y los massmedia, para desarrollar otras propuestas artísticas. El fuerte impacto sensorial de las estructuras y dimensiones alcanzadas por la fotografía, los spots publicitarios, los noticieros con sus imágenes mediáticas e "inmediatas", cual torbellino que contamina con demasiados "ruidos visuales" nuestra cotidianidad, sirven de pretextos a la imaginación creativa de artistas contemporáneos. La crónica periodística y los íconos actuales nos convierten en voyeuristas escudriñadores de "realidades" nacionales y foráneas. La hiperrealidad constituye moda y modo de "ubicarnos" hoy en un mundo diverso que apenas podemos deglutir y racionalizar. El artista asume este desafío desde el "uso" de sus recursos técnicos, ajenos a la tradición moderna. El paralelismo con el discurso de los reportajes trágicos, que no obstante convierten a ciudadanos en números que engrosan estadísticas de muertes, asesinatos y accidentes portadores de una violencia (añadida) de y por los medios, son resignificados y resemantizados cual remedo cinematográfico en piezas como "No fear" (sin temor), 1998. Rompe aquí con esquemas de lo que para muchos deben seguir siendo la pintura y la escultura, manifestándonos otros momentos de comunicación visual e indagaciones plásticas, conscientes de pertenecer a un contexto particular y universal a la vez, donde la ironía se convierte en cuestionamiento a través de la oblicuidad semántica de apropiaciones de lenguajes aparentemente extraartísticos, y que son bien aprovechados por creadores contemporáneos.



Patricio Ponce: "Sin temor", 1998, óleo sobre lienzo, 0,50 x 1,00 m.

En este quehacer finisecular muchos movimientos rechazan la pintura para asumir nuevos medios técnicos, donde la tecnología digital transforma nuestra propia vida. En contraposición a los medios de comunicación tradicionales, algunos artistas se introducen en los procesos mediáticos de última generación. Los hipertextos pueden combinar información a través de diversos materiales audiovisuales, incluyendo imágenes de video o de cine.



Bill Seaman: (Pasajes, combinaciones -rotaciones maniobradas en la punta de la lengua-), 1994-1995. Instalación interactiva.

Sin pretender establecer forzadas convergencias, las incursiones mediáticas de Patricio, pintura de por medio, destacan el interés mimético (con toda intención) de pasajes y episodios que discursan aparentemente sobre cotidianidades del país, en una secuenciación cuasi cinematográfica. El Fenómeno del Niño, junto a otras catástrofes regionales, ha pasado a constituirse en elemento identitario y de los imaginarios colectivos de una nación tercermundista que queda a expensas de su situación quebradiza ante las contingencias naturales (y sociales). Su intención no es anecdótica ni catastrofista. Las imágenes-secuencias están ahí para ironizar una vez más acerca de repertorios de los cuales se apropia para hacerlos trascender como hechos que apuntan a la necesidad de “aglutinar, de borrar jerarquías y apostar por la equidad que tanto necesita el Ecuador para sobrevivir dignamente”<sup>7</sup>. Constituye éste un ejemplo de incursiones fundadas en la información mediática en una época en que la experimentación virtual aún no se ha presentado en el país con ejemplos significativos.

---

7 Lupe Álvarez: “Catálogo de la muestra: Andén 10. Proyecto binacional Cuba-Ecuador. Marzo-julio, 2003.



“Malas Noticias”, óleo sobre lienzo, 0,81 x 1,11 m

## **Relación actual de la crítica con la obra de arte:**

La crítica que en los años 70 se consolida en Europa y Estados Unidos, es un fenómeno relativamente "nuevo" en los marcos latinoamericanos. Podemos decir que al estudiar catálogos de exposiciones y bibliografía existente alrededor de las obras de arte de hasta los años 80 en América Latina, encontramos más bien lenguajes estructuralistas que buscan desmenuzar la obra de arte en aspectos como: cromática, formas, brochazos, pinceladas, perspectivas (o no), y demás elementos fundamentalmente técnicos en unos casos o que en otros apuntan a lenguajes de las utopías vanguardistas. Aún después de los años 80, y cuando aparecen en las creaciones de diversos países latinoamericanos objetos artísticos representativos de los lenguajes pluralistas y posmodernos, hay especialistas que se mantienen en la postura anterior.

No obstante, y como resultado de reajustes en los pénsum académicos de muchas carreras de arte y otras veces por recepciones y lecturas en relación con la puesta al día de la cultura erudita basada en la cultura internacional, se vislumbran rasgos fundamentales en los procesos de la crítica de muchos de nuestros países:

- Lenguaje cada vez más críptico, caracterizado por instrumentos conceptuales de las llamadas ciencias sociales, incluyéndose: la Sociología, Antropología, Filosofía, Semiótica y lenguaje de los medios y discursos de la comunicación.
- Inclusión de la crítica como objeto mismo del arte al desarrollarse lenguajes conceptuales, minimalistas, neoexpresionistas, deconstructivos y virtuales, fundamentalmente. La poética de las obras es asumida por la crítica también a través de figuras retóricas como: metáforas, metonimias, hipérboles, sinestesias, sinédoques y demás, influidas y conectadas también con lenguajes comunes en



unos casos, a los empleados por la comunicación publicitaria.

- Predominio de la monografía y el ensayo literario-lingüístico implicados con una más consistente labor curatorial.
- Todo lo anterior se relaciona con fenómenos y cuestionamientos alrededor de la definición de qué es y qué no es arte, si es que la interrogante tiene vigencia; la desmaterialización de muchos “objetos” artísticos; la deconstrucción de estructuras tradicionales; la presente crítica a la representación, y ampliación de recursos expresivos formales: performances, vídeos, instalaciones, intervenciones, arte corporal, ambientes, acciones e intervención del arte en espacios públicos.
- El entorno socio-cultural hace más evidente la emergencia de problemas de género, sexualidad, el multiculturalismo, las marginalidades, la transgresión de fronteras culturales, la irrupción de hiperrealidad y disolución de lo privado en la esfera pública.
- Teóricos latinoamericanos enmarcados en el discurso poscolonial han elaborado, como Jesús Martín Barbero, una teoría de la mediación; Nelly Richard hace hincapié en el intersticio o Néstor García Canclini enarbola la hibridación, que permiten adentrarnos en otras dinámicas culturales.

Estos aspectos anteriormente sintetizados, de una u otra manera son connotados en las obras de artistas latinoamericanos, antes analizadas, y adquieren coherencia con procesos de las artes visuales en Cuba, sobre todo a partir de los años 80.



## Capítulo II

### Artistas cubanos representativos de la dinámica finisecular

#### **José Bedia:**

La eclosión de un nuevo período y dinámica del hacer artístico en las condiciones de Cuba, a partir de la década de los años 80, ha sido —a estas alturas— muy llevada y traída no solamente por críticos de arte más o menos reconocidos, sino por otros especialistas que, desempeñándose en campos como: el periodismo; la literatura; la antropología; la sociología; la filosofía; el saber semiótico y comunicacional, entre otros, han tomado muy en serio la tesis de la apertura de los discursos en y por las artes de la segunda mitad del Siglo XX hasta hoy. Desde diferentes perspectivas y discursos, esta producción artística ha sido y sigue siendo legitimada por especialistas que de una u otra manera empeñan categorías y procesos donde aparecen aspectos como: el “mito” de la insularidad, “diáspora” cubana; intertextualidad compositiva; pastiches; citas; reciclaje (posmoderno) del expresionismo, el pop, nueva figuración, el cómic, el conceptualismo (incluyendo al neo), etnología, la nación e identidad, y demás vertientes vistas a través de componer y descomponerse de grupos de artistas o propuestas individuales que emplean como estrategias desestabilizadoras (no necesariamente del Estado) y desacralizadoras a través de modalidades como la acción; el performance; el happening; la esculto-pintura; la instalación; y más recientemente la virtualidad massmediática.

En la dinámica antro-po-arqueológica de los años 80, encontramos algunos artistas como José Bedia, Ricardo Rodríguez Brey, Juan Francisco Elso Padilla (fallecido), que como deconstructores-reconstructores de discursos cosmovisivos y de fabricación de especies de “restos”

culturales de América y África, cual científicos especialistas, avalan su creación con este tipo de propuestas.

José Bedia (La Habana, 1959), participante en la década de los años 90 en exposiciones tales como “Arte Contemporáneo de Cuba”, Sevilla (1990), “Cuba. La Isla Posible”, Barcelona, 1995; “Cuba Siglo XX. Modernidad y Sincretismo”, Las Palmas, 1996, así como muestras individuales en las galerías Ángel Romero de Madrid (1989), Joan Prats de Barcelona (2001), y Museo de Bellas Artes de Granada (2002), es un caso paradigmático del “nuevo hacer plástico cubano” que a diferencia de las vanguardias artísticas, no acusa una mirada “deslumbrada” al “primitivismo” sino que la hibridación presente en sus piezas (casi todas grandes instalaciones), constituye un proceso de transculturación desde la contemporaneidad, reconstituyendo, por así decirlo, la cultura Kongo desde proposiciones posmodernistas.

Como habría que recordar, Bedia inicia de manera notable su trayectoria junto al grupo Volumen I (1981), el cual marcó nuevos derroteros ideo-estéticos que atraviesan casi toda la década de los años 80. El dominio de la instalación potencia el discurso lingüístico y pos (conceptual), destacando la investigación como premisa del hecho artístico. Sus montajes son realizados desde las posiciones de un artista periférico inserto en discursos cuya recepción de tendencias extranjeras hace activos a los “márgenes” logrando incluirlos en espacios de “centros culturales”, mencionados anteriormente. Su reflexión sobre la cultura afrocubana converge con grandes constantes en el arte latinoamericano del Siglo XX, con puntos de contacto con Wifredo Lam. El mismo artista ha planteado sobre su obra:

“Mi trabajo es el resultado de una interpretación muy personal del mundo primitivo en general. Creo que aún existen muchas cosas útiles, no sólo del arte de una cultura en específico, sino de ‘todas’ las diversas manifestaciones y producciones de estas que han sido denominadas como ‘primitivas’, que podemos asimilar con gran beneficio para el enriquecimiento de nuestro propio acervo cultural.

Esas culturas de que hablo se encuentran ahora en su inmensa mayoría, atravesando por un período de fuertes influencias exteriores de orden transcultural, producto de su encuentro (no deseado ni voluntario) con la civilización occidental. Mi situación personal es similar pero inversa. Soy una persona con una formación occidental que mediante un sistema voluntario consciente, pretende un acercamiento a las culturas primitivas y experimentar sus influencias igualmente de manera transcultural”<sup>8</sup>.

Bedia actúa con elementos de su propia cultura sin encerrarse en ella, en tanto que proyecta valores dentro de una perspectiva global, constituyendo una emisión hacia la contemporaneidad.

---

8 José Bedia. Catálogo de la muestra “Made in Havana”. Art Gallery of New South Wales. 1988.



Wifredo Lam: “Figura con gallo”, 1942. Óleo sobre papel, 104,5 x 85,5 cm.



Wifredo Lam: "La Cena", 1944. Óleo sobre papel, 81 x 70 cm.



José Bedia Valdés: "What have they done to you, mother Kalunga?" Instalación. 1989.

La obra de este ultimo artista, desarrollada en dibujos, instalaciones y pinturas, trasciende las referencias nacionales, para situarse en experiencias performáticas vividas — además- en el norte de Méjico (cultura mesoamericana de los Tarahumaras), o con los indios de la pradera norteamericana de Dakota del Sur, donde estudió cual trabajo de campo, costumbres y cultos. Constituyen éstos, grandes sistemas simbólicos que permiten pasar de los conceptos a las formas y viceversa. Los temas de la libertad, el honor, la fuerza, la



muerte (y la vida) afloran al resemantizar mitos primitivos que presenta cual "novedad". Su obra enriquece y perfecciona los lenguajes emanados de los centros internacionales del arte, empleando estrategias de resignificación. Sin embargo, no es un discurso complaciente o igualador de culturas cual fusión inocua. En sus entramados e hibridaciones se patentiza aquello de que "debemos situar a la hibridación en otra red de conceptos: por ejemplo, contradicción, mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización..."<sup>9</sup> "hoy se ha vuelto más evidente el sentido contradictorio de las mezclas interculturales"<sup>10</sup>.

Fenómenos culturales como la exposición "Les Magiciens de la Terre" (Centro de Artes Georges Pompidou, París, 1989), se constituyen en espacios de confrontación de artistas occidentales y no occidentales que permiten romper la barrera del "centro" y la "periferia". Hibridaciones de otrora zonas "discretas" de la cultura como arte popular y de élite; alta cultura; arte religioso; arte étnico y demás "clasificaciones", se manifestaron como espacio común. Las posiciones, primero antropológicas y luego de prácticas y convencimiento religioso mantenidas por Bedia, les proporcionaron su entrada a esta muestra.

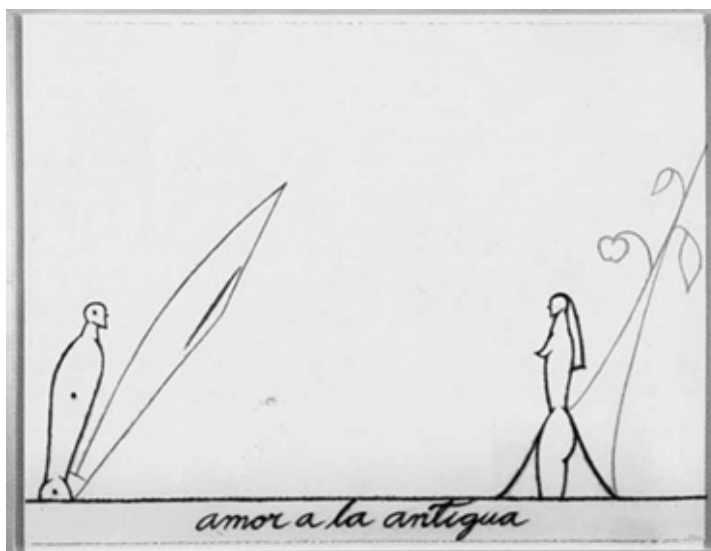
Uno de los recursos significantes presentes en las obras de José Bedia, lo constituye la tipografía estilo Palmer que puede traducirse en significados relacionados con el aprendizaje e introducción en las letras por parte de los pueblos primitivos. Como constante aparece hasta en sus obras más recientes.

9 Néstor García Canclini: "Culturas Híbridas". Paidós. Buenos Aires. 2001. Pág. 18.

10 Ibidem. Pág. 19.



José Bedia: "Nadie puede ser la mano de Dios", 2001. Óleo sobre papel.



José Bedia: "Amor a la antigua", 2001. Óleo sobre papel.

Las imágenes anteriores nos ponen en relación con la limpieza de los conceptos, muchos de ellos de oposición-integración, vistos en piezas de los años 80, donde dibujos sencillos en su simulación primitivista entrañan una cosmovisión hombre-naturaleza; hombre-Dios; y la de género hombre-mujer, transfigurados con pasajes bíblicos y cultos falocéntricos. Esta limpieza es notable en la instalación titulada "El Golpe del Tiempo" (1986), donde se sincretizan símbolos de diversidad cultural. Obra premiada en la Segunda Bienal de La Habana de ese mismo año, ostenta una mixtura técnica alusiva a la propia de los contenidos, donde un espíritu parece medir las posibilidades de regeneración de seres que cíclicamente mueren para continuar el proceso de retorno. Piezas y actitudes ochentianas y otras recientes connotan las influencias del artista alemán Joseph Beuys así como del arte povera alumbrado en Italia. En cuanto al paradigmático artista, las inspiraciones estuvieron dadas en las posturas de acciones investigativo-antropológicas de Bedia (indios de Dakota del Sur) con los resultados (continuadores) de sus obras, que cobran importancia como procesos (arte procesual). Fue inspiradora también la idea de arte de entorno, así como el estudio de la energía de los materiales y texturas, donde naturaleza, mito, ciencia, intuición y razón se integran. La respuesta de las obras de Bedia, de limpias formas, a ideas que se estructuran, constituye también una especie de deuda beuysiana, con la particularidad de nuestra herencia sincrética, mestiza y creolizada.



José Bedia: “El Golpe del Tiempo”, 1986. Instalación técnica mixta.

El arte povera inaugurado a partir de 1967, cuando el crítico Germano Celant bajo este nombre nuclea a los artistas críticos italianos, realiza referencia al empleo de materiales pobres como: tierra, ramas, cartón, periódicos... salvando el hecho de que también usaron oro, mármol, seda y cristal de Murano. Constituye fuente referencial en la obra de José Bedia y de muchos artistas contemporáneos latinoamericanos. El interés por las fuerzas de la naturaleza marca su quehacer. Así también los materiales se imbrican en asociaciones culturales y mitológicas, destacando el “hoy” mediante el “ayer”. Con buena dosis de utopía e influídos, a su vez, por Beuys, sus metáforas simbólicas son exaltadas por las mismas texturas y su disposición en las composiciones de arte-objeto e instalaciones. Para estos artistas constituyen constantes temáticas: los orígenes de la(s) cultura(s); un mundo alternativo de iluminación poética; refutación del “vacío del pensamiento técnico actual”; la alienación de la “civilización de masas”; el cuestionamiento a la modernidad clásica, así como acciones de manifiestas tendencias antiestéticas.



Gilberto Zorio: "¡Vivan las Lanzas y las Lámparas!" 1974. Instalación; 4 lanzas; 12 lámparas, aproximadamente 250 x 250 cm.



Mario Merz: "La Casa del Jardinero". 1983-1984. Tubos de metal, malla de alambre, óleo y acrílico sobre lienzo, cera, metal, mejillones y piñas. 200'6 x 401 cm.

Constituye un interés particular el análisis alrededor de la exposición de arte povera: "El Nudo", realizada en 1987 en Nueva York. Los mismos artistas iniciáticos de esta corriente estética, demuestran aquí asimilación a los mecanismos del sistema, los cuales habían sido rechazados por ellos en los años 60. Asistimos a todo un proceso de legitimación a través de fundaciones de apoyo y la propia Public School No. 1 (P.S. 1), galería que la asume. Es reconocida (esta vez con mayor convicción), la afinidad del arte povera con el tercer mundo. Lastimosamente, constituye éste un lenguaje que al "entrar" en América Latina nos llega deglutido por el mercado. Propuestas que aquí aparecen destacan la banalización que con el tiempo adquiere en estos artistas de "centro" esta corriente que se basa en gran medida en la hiperbolización de escalas.





Michelangelo Pistoletto: "Paralelepípedo", polyuretanos y otros materiales superficiales esculpidos y pintados, 1985.

Las apropiaciones que José Bedia y otros artistas cubanos y latinoamericanos han realizado, llevan la impronta de la refuncionalización y readecuación de corrientes; materiales; pigmentos; ideas y contextos, para ubicarse desde (y en) las condiciones de nuestras culturas periféricas, en momentos en que la "fuente" inicial ya se agotaba mordiéndose la cola. Como se ha destacado, especialmente por Roberto Schwartz, en América Latina los campos del pensamiento cultural han tenido que ver con lo que él señala como "las ideas fuera de lugar", es decir con "los ensamblajes y las recombinaciones de teorías que atraviesan distintas fronteras antes de llegar a conectarse con una determinada localidad crítica.

Hablar de 'traducción' es hablar de la serie de apropiaciones, desapropiaciones y contra-apropriaciones, que afectan a los materiales teóricos puestos a circular por las redes internacionales y, también, de la refuncionalización táctica de ciertos ángulos del debate internacional que, en un contexto local, son llamados de modo inédito a desplazar

y transformar las relaciones de saber que se dan entre lo consolidado y lo emergente”<sup>11</sup>. En todo caso, la resignificación de estos “préstamos teóricos” siempre es útil en nuestros territorios, para impugnar hegemonías epistemológicas anquilosadas y poderes oficiales como zonas de la cultura ya destacadas en América Latina, por ejemplo, por Ticio Escobar. Por otra parte, los discursos, que como los de Bedia, se intercalan en las obras plásticas de este lado, bien se justifican por la propia porosidad que existe desde épocas coloniales, entre los distintos saberes (filosóficos, educativos, culturales), lo cual abortaría cualquier intento de sistematización homogénea del conocimiento, al estilo “metropolitano”.

En la continuidad de su obra y de estos postulados, el artista que nos ocupa ha continuado enmarcando su creación en preceptos epistemológicos de vocación latinoamericana. Sus dibujos sobre papel amate mejicano constituyen fuertes significantes que en sí mismos resemantizan los procesos de culturas testimonios tan antiguas como las de Mesoamérica.

El formato aquí es esencial para sobredimensionar los contenidos simbólicos, donde una vez más aflora una hibridación no complaciente y contradictoria, que hace alusión a lo traumático, a través de procesos etno-culturales no asimilados en toda su amplitud, como a veces se cree. Ha vuelto a producirse un sincretismo que pasa por su mirada y formación académica de intelectual avisado, pero que porta sabidurías ascentralistas no solicitadas en préstamo para legitimar creaciones (cual “intentos por dejar de ser cultos y ser modernos”<sup>12</sup>, que convirtieron este rechazo a la modernidad europea por parte de algunos artistas de las vanguardias, en exilio: Rimbaud; Gauguin; Nolde, o Segall).

---

11 Nelly Richard: “Saberes Académicos y Reflexión Crítica en América Latina”. <http://av.celarg.org.ve/recomendaciones/nellyrichard.htm> p. 3.

12 Néstor García Canclini: “Ob. Cit. Pág. 60.



José Bedia: “Procesión del Cristo Venado”, 2001, óleo y acrílico en papel amate, 120 x 240 cm.



José Bedia: “Nkisi-Ngombe-Nsusu-Mbele-Ngunda-Malato”, 2001, acrílico y óleo en papel amate.

En la “Procesión del Cristo del Venado” el artista discursa con destacada factura acerca de atributos culturales de mujeres y hombres, haciendo hincapié en las percepciones que sobre la naturaleza o el sexo se forman dentro del lenguaje y la cultura, acercándonos al enfrentamiento entre cultura, poder y género, bajo las aparentes formas primitivistas. Se hace notar el papel preponderante del hombre a través de los tiempos (aparecen enmarcando la procesión con

las figuras femeninas al centro, pero custodiadas por los primeros). Estos conducen al santo-venado cual procesión cristiana, donde animales adquieren antropomorfización protagónica, no obstante. El hacer referencia al tributo que el humano ofrece al “animal”, en flagrante ambigüedad: ¿son en realidad los hombres siervos de Dios?, ¿en verdad existe suplicio en este “Cristo” que carga, al parecer cómodamente, con su cruz? La importancia de “textos suplementarios” en la pieza descarta las identidades supuestamente estables y se aparta de significantes declarados. Una vez más se desafían las estructuras ideológicas e institucionales de la cultura occidental. A ciertos significantes se suma la escritura tipográfica cual documentos bizantinos y medievalistas, intentando “sacralizar” en medio de todo un juego polisémico ante el cual un estudioso o conocedor de la(s) cultura(s) intentaría descifrar.

La pieza “NKISI-NGOMBE-NSUSU-MBELE-MGUNDA-MALATO” parece complicar con el juego de los diversos significantes las lecturas posibles. Lo cierto es que conociendo al propio Bedia, y habiendo estudiado su obra, afloran significados antropocentristas marcados por los ancestros de la Regla de Palo Monte de origen africano. El hombre “rayado”, cual ritual identitario de esta religión, asume el papel preponderante en un “universo” cosmovisivo marcado por íconos tan fuertes como la “nganga” (a la derecha) representativo de múltiples cruces antes “discretos” y vueltos hoy heterogéneos acusativos de complejas hibridaciones donde lo occidental cristiano fecundó imbricado con el causal trasplante africano hacia el Caribe. Las interpretaciones y deconstrucciones-construcciones de Bedia entroncan con la noción de arte como toda la “actividad embestida de lo externo por parte de lo interno, de imposición a las ‘cosas’ de las imágenes, fantasías, valores simbólicos, etc., inventadas por el sujeto bajo el estímulo de emociones e impulsos instintivos”<sup>13</sup>, asociada al hecho de que “ ‘el mundo verdadero terminó por

---

13 Gianni Vattimo: “Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger”. Ediciones Península, Barcelona, 1990, pág. 91.

convertirse en fábula'; no hay 'hechos', sólo interpretaciones; sólo hay fábulas, producciones simbólicas que son el resultado de determinadas jerarquías de fuerzas emocionales, y que dan lugar a determinadas configuraciones"<sup>14</sup>. Habría que agregar a esta idea, que los estímulos emocionales de Bedia están respaldados, aún sin declararse explícitamente, por trayectorias marcadas por una cultura erudita conceptual e instrumental, de la cual el artista se apropia a lo largo de una avalada trayectoria académica y creativa, como también investigativa.

## **El soporte fotográfico y los discursos contemporáneos. Lenguajes del cuerpo**

La tradición de vanguardia en Cuba manejó líricas corporales a través del soporte fotográfico en períodos republicanos. Los recursos tecnológicos y la irrupción de la crítica de arte después de la estética moderna, favorecen un contexto en el país que arrojaría resultados favorables alrededor de los años 90. En 1996 se efectuó el paradigmático evento NUDI'96 donde la textura de los cuerpos revelada por la luz, hace que nuestras miradas se deslicen asombradas ante las metáforas y significantes empleados, resaltando la idea ¿voyerista? de que mirar es una forma de poseer. La cita y el intertexto, el dialogar posmoderno con la Historia del Arte (cual fascinación restauradora de antiguos mitos del artista como genio), constituyen una especie de carta de presentación de una contemporaneidad endeudada de alguna forma con figuras como la de Dominique Ingres.

---

14 Ibídem. Pág. 91.



Abigail González: "Réquiem por los clásicos", 1995.  
Fotografía blanco y negro.

Aún con perceptibles déficits, la muestra constituyó una oportunidad para validar discursos actuales y reconsiderar poéticas intimistas, que no obstante evidencian una pobre explotación de la imagen amatoria; ausencia de desnudos masculinos, y de la imagen infantil. En intentos por conceptualizar ciertas piezas aparecen textos caligráficos quizás reiterativos e innecesarios, por el hecho mismo de tener estas temáticas una tradición de alguna manera posicionada en el país.





Julio Bello: "Versos Sencillos", 1995. Fotografía en blanco y negro.

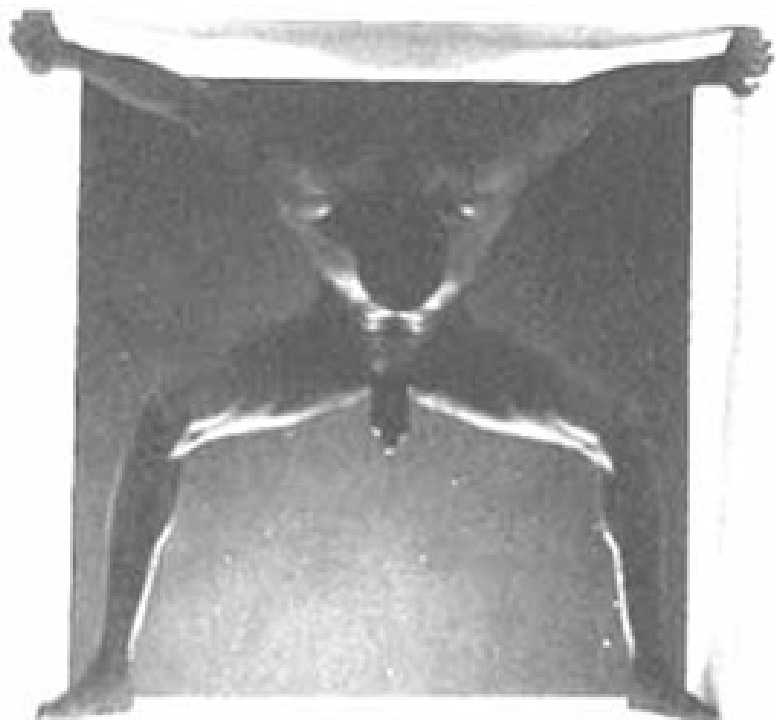
El empleo en esta composición, de versos del héroe nacional cubano José Martí parece gratuito por lo obvio. No es necesario reseñalizar y “posicionar” una identidad cultural y literaria que ha dado muestras, más que conocidas, en nuestros repertorios románticos y modernistas, a lo largo de los siglos XIX y XX.

Artista incluido en esta muestra, pero que en mucho la trasciende a través de su amplia trayectoria, lo constituye René Peña. Maestro en el tratamiento de las texturas y de los fuertes contrastes, realiza una indagación intimista y autorreferencial. Alejándose de los recursos que tienden hoy a diluir lo “privado” en lo “público” y del exhibicionismo a ultranza, Peña asume con toda responsabilidad el autorretrato de valor sociológico, etnográfico y estético, destacando la memoria y el presente de un grupo social con el que se identifica. La solución de incluirse como personaje “otro” en sus collages; instalaciones, fotos iluminadas, o fotos viradas, demuestran un alto nivel de investigación e indagación experimentales. Las culturas alternativas y de los marginados afloran en sus composiciones, construyendo toda una poética y lírica en este sentido. En “Sin Título”, 1994, René aparece como travesti transfigurado, a través del cual podía observarse a sí mismo.



René Peña: "Sin Título", 1994. Fotografía en blanco y negro.

Sin comprometerse con ciertas estéticas gays, al uso en los años 80's y 90's, rebasa los impulsos hedonistas iniciáticos magnificantes y conmemoradores de la belleza masculina, como respuesta también a la crisis del SIDA. (Robert Mapplethorpe, 1946-1989). Resulta interesante comprobar cómo la obra de este artista quedó "atenuada" después de su muerte, por el escándalo instrumentado a raíz de la exposición de su obra en el Cincinnati Contemporary Arts Center a principios de los 90, demostrando al final que sus piezas constituyeron una expresión de preferencias netamente personales, eso sí, con preeminencia de la variante esteticista.



Robert Mapplethorpe: De la serie “Hombres Negros”. Galería Jurka, Ámsterdam, 1980.

Asistimos en las composiciones de René Peña no a la idea destacada por la eminente teórica latinoamericana cuando nos plantea: “Ser extensión periférica de los modelos centralmente promovidos es pertenecer a una cultura discriminada, secundaria respecto a la superioridad del Modelo: cultura de reproducción en la que cada imagen es imagen de una imagen copiada, hasta que la idea misma que la origina se pierde en lejanías. Iniciarse a las imágenes mediante réplicas deformadas por sustitutos bastardos obligó –al prescindir de los originales- a sacar partido del

déficit de originalidad exagerando la copia como vocación autoparódica...”<sup>15</sup>. Aún reconociendo la veracidad de estos postulados que se vuelven una suerte de epistemología ontológica para nuestros territorios latinoamericanos, se pone de manifiesto en Peña, la misión de la cultura erudita en nuestros pueblos, dada en las recepciones de la llamada “cultura internacional”, en función de seleccionar, neutralizar, resemantizar según las necesidades del contexto en cuestión, las fuentes (en unos casos “originarias”), echando por tierra (también) los conceptos manipulados maniqueístamente de “influencia” y “penetración”, para legitimar el de apropiación. Y es que asistimos en el quehacer de René, a una proyección (una vez más) desde dentro del contexto cubano con una mirada hacia lo contemporáneo global.



René Peña: “De las urgencias del autorretrato. No. 31. Rituales II” (1995).

---

15 Nelly Richard: Ob. Cit.



René Peña: “Sin Título”. Fotografía plata/gelatina. 40 x 50 cm, 1997. Ex-  
puesta en la muestra: “Plástica Contemporánea Cubana”. 1 de agosto al 9  
de septiembre. Agosto –Arte y Cultura, 2001. Centro Cultural Metropoli-  
tano, Quito.

En estas imágenes entroncan tradiciones de raíces ancestrales (afro-cubanas) problematizando la zona del homoerotismo asociado a la “violencia física (y mental), a la feminidad y lo prohibido”<sup>16</sup>.

Las metáforas líricas asumen un discurso connotativo de significados temáticos que a pesar de aflorar en la creación cubana en los años 90's con toda una actitud de responsabilidad y profesionalismo, siguen removiendo terrenos álgidos y polémicos en tanto que la doble condición de creyente santero e identidad homosexual constituye por un lado objeto de marginaciones, pero instrumentos (también) acusatorios de intolerancias no trascendidas en sociedades falocéntricas y signadas por el machismo, a pesar de sus llamados a la “unidad nacional” como estrategia opositora de la creciente “amenaza externa”. También resulta interesante el doble

16 Lillebit Fadruga Tudela: “Cuba del ajíaco al ajicero”, de la muestra Plástica Contemporánea Cubana.



juego a través del cual la purificación y el ritual se soportan a través del cuerpo, cual contenedor de historia y cultura. Su propuesta de darnos un cuerpo “desviado” y contradictorio (en tanto discurso etnocultural), constituye un ritual exorcizante. Los límites entre la norma y la transgresión aparecen ambiguos: el fino erotismo con visos exhibicionistas que dispone al cuerpo para ser “consumido” se trasviste de múltiples maneras y los símbolos de espiritualidad presentes engañan, ya que el éxtasis está más cercano a la lujuria que a la religión. La provocación ambigua toca los límites de lo moral e inmoral; lo bueno y lo malo; las apariencias y las esencias verdaderas.

Eduardo Hernández, a través de su serie “Homo Ludens”, intertextualiza hasta cierto punto una admiración de sí mismo por los griegos clásicos, al enfatizar la belleza del desnudo masculino y sus posibilidades de exaltación del deseo sexual. El cuerpo grácil, joven, efebizado, deja entrever una androginia con toda intención. La ambigüedad se enseñoorea una vez más, como estrategia de la posmodernidad, y la deconstrucción derridariana se constituye en fuente teórica al rechazar la bipolaridad extrema, relativizando categorizaciones estereotipadas. Contribuyen a este discursar contemporáneo las técnicas empleadas, demostrando que hacer caso omiso de ellas en afán de producir obras donde “sólo importa la idea” (hiperbolicando por la vía equivocada los recursos del arte conceptual y posconceptual), es alejar al artista de su misión e identidades propias. Y es que para trastocar y mantener una postura contestataria ante el “orden” establecido son imprescindibles también los recursos contrastantes de la luz que nos devuelven los contornos de las figuras y los encuadres realizados que acentúan ciertas “geografías” del cuerpo, convirtiendo al artista en un “mironista” placentero, en el mejor sentido (si es que éste existe).



Eduardo Hernández: “Homo Ludens”, 1993, fotografía en blanco y negro.

Por más conocida que sea la obra de la artista cubana Marta María Pérez, es su presencia siempre necesaria si de fotografía contemporánea se trata. Son a su vez los lenguajes manipuladores del cuerpo femenino, paradigmáticos de una actualidad que trasciende las fronteras de la isla para situarse en un trascender latinoamericano e internacional.

Los años 90 dejan un tanto atrás las incursiones etnológicas (sin descartarlas del todo), para incursionar en autorreferencialidades desde su feminidad e individualidad. El cuerpo-paisaje adquiere significados múltiples en piezas fotográficas donde llama la atención la referencia a detalles antropologizantes que reposicionan al desnudo, despojándolo de otras intenciones eróticas caracterizadoras de otras propuestas. Aunque el soporte fotográfico es el escogido, en realidad rebasa al mismo, para convertirse en verdaderos performances que la artista organiza y estructura como parte de sus propuestas. Actitudes masoquistas cargan de dramatismo las "acciones" para discursar con sublimaciones de un pretendido sufrimiento convertido en estética muy particular.

El recurso de la cámara subjetiva y cómplice de toda una escenificación, se regodea en autoprotecciones simbólico-fetichistas connotativas de prácticas culturales que han dejado de ser "discretas", para legitimar zonas de sincretismos presentes en la cultura popular. Sin embargo, estos fetiches contribuyen más bien a un proceso donde las lecturas se vuelven polisémicas y la intención siempre se da a través de la presencia corporal. El desnudo actúa como transgresor y cuestionador de pasados-presentes, apareciendo el tiempo a su vez, fragmentado. Son precisamente estos fragmentos los que llaman nuestra atención y complican la mirada que se deshace de lo contemplativo, para incluirnos en una interacción con estas piezas. Aquí la desnudez se nos presenta en actitud de entrega limpia, la intención nos regresa a significados primigenios y "purificadores", cual rituales ancestrales. Pero quedarnos en esta lectura nos impediría añadir referentes que aluden (de nuevo) a lo existencial individual e identitario, a través de la actuación y no de la pose.

Otros recursos empleados aquí manifiestan la posibilidad de refuncionalizar a la fotografía de anteriores vanguardias: alteración de los tonos; apariencia de dibujo; difuminaciones parciales de figura-fondo, encontrándonos con una actualización que pasa por líneas posconceptuales, de inquietudes poscoloniales, cual preocupaciones por las huellas de la colonización en nuestras culturas, sin pasar por alto orígenes nacionales y orientaciones de género y étnicas, provocando una relectura de las prácticas culturales desde los propios contextos socio-políticos.

Como conciencia de pertenencia a una cultura de subalternidad, la condición de mujer es una constante en las reivindicaciones de Marta María. Sin caer en el pecado del panfleto, en tanto que conoce muy bien cuales son los recursos de un artista comprometido con la actualidad, indaga en retóricas “originarias” para situarlas en el “hoy”, no desconociendo que la complicidad con el espectador existe (aun “de espaldas” al mismo), y que la complacencia en dinámicas puramente esteticistas (si es que del todo hoy funcionan) puede conllevar a desvirtuar los mensajes que su propio creador pretende: el cuestionamiento de dogmas y la subversión del statu quo establecido. Como parte de discursares feministas aún en boga, es obvia la resistencia de la artista al manejo massmediático publicitario del cuerpo femenino, para ubicarlo en otras desnudeces argumentales y reflexivas, portadoras también de una no-ubicuidad precisa, que complica los códigos y desafía nuestra imaginación.



Marta María Pérez: "Osaín", 1994, fotografía blanco y negro,  
40 x 50 cm.



Marta María Pérez: "Firmeza", 1992, fotografía blanco y negro,  
40 x 50 cm.



## **Apéndice: participación en bienales. importancia**

Aunque las referencias a la inserción del arte de estos creadores en eventos de trayectoria mundial, han sido señaladas en diferentes momentos, consideramos importante explicitar un tanto la trascendencia de estos hechos.

La participación destacada de Marcelo Aguirre en eventos como: la Quinta Bienal Iberoamericana de Arte, México, D.F., 1986; Segunda Bienal de La Habana, Cuba, 1986; Décimo Novena Bienal Internacional de Arte, Sao Paulo, Brasil, 1987; Tercera Bienal de Trujillo, Perú, 1988; Segunda Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador, 1989; Trienal de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1994; XXII Bienal Internacional de Artes de Sao Paulo, Brasil, 1994; Proyecto Cuerpos Pintados, edición: "Artistas Latinoamericanos", Santiago de Chile, 1994; Primera Bienal Iberoamericana de Lima, Perú, 1997; y Salón Pirelli, Museo Sofía Imber (invitada especial), Caracas, Venezuela, 1997-1998, avalan su trayectoria internacional.

Cabe señalar como una de las vías fundamentales para la reformulación del arte latinoamericano a partir de 1951, la encontramos en la institucionalización de estos importantes acontecimientos artísticos, al propiciar espacios de diálogo entre obras de la región y demás continentes. Se convierten, a su vez, en terrenos donde los discursos actualizadores y especializados adquieren gran connotación, permitiendo medir el estado de la producción artística y sus convergencias, divergencias y particularidades en relación con la "puesta al día" y la formación de circuitos de arte especializados. Son también foros donde adquieren importancia aspectos como: el devenir curricular del artista; las publicaciones críticas; la trascendencia del catálogo; las relaciones entre curaduría y ejercicio crítico; las políticas culturales del momento, entre otros. La propia bienal de Sao Paulo trasciende de una lectura del arte "nacional" y hacia 1975 sus propuestas

son propiamente curatoriales, donde el curador elabora un tema acorde con su bagaje y récord intelectual.

En el caso de Patricio Ponce Garaicoa, sus exposiciones colectivas lo avalan a través de encuentros como: “La Joven Estampa”, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1997; IV Trienal Mundial de Grabado, Chamallieres, Francia, 1998; First Internacional Exhibition “ExLibris”, Rijeka University Library, Croacia, 1998; V Trienal Mundial del Grabado, Chamallieres, Francia, 2000; VII Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador, 2001.

Por su parte, la figura de José Bedia, ha sido privilegiada por gran cantidad de eventos legitimadores a nivel internacional, algunos de los cuales han sido: Gráfica Joven, Bogotá, Colombia, 1980; Kubanska Tecknare, Galería Latina, Estocolmo, Suecia, 1981; CUBA GRAFIK, Husets Gallery, Suecia, 1981; First Look, Westbeth Gallery, New York, 1981; Fundación Joan Miró, Barcelona, 1982; Pintura Joven Cubana, Méjico, 1982; Cuba, Pintura Joven, Erindale Campus Art Gallery, Toronto, Canadá, 1984; Central Museum, Tokio, Japón, 1984; XX Pintores Cubanos, Galerie Stuttgart, BRD, Galerie de la Défence, París, Francia, Orvieto, Gibelina, Italia (todas en 1984); II Bienal de La Habana, 1986; Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987, Museum of Art, Indianápolis; Gueens Museum, New York, 1987; Bienal de Sao Paulo, 1987; Signs of Transition: 80's Art From Cuba, MOCHA, New York, Made in Havana: Contemporary Art from Cuba, Art Gallery of New South Wales, Sydney Useum of Contemporary Art, Brisbane, Australia, 1988; Les Magicien de la Terre, Centro Georges Pompidou, París, 1989, entre otras ya mencionadas, incluyendo la invitación especial a la Bienal de La Habana en 1991.

A su vez, Marta María Pérez Bravo, ostenta en su currículo espacios como: IV Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 1984; Signs of Transition: 80's Art from Cuba, MOCHA, New York, 1988; Made in Havana, Sydney, 1988; Raíces en

Acción, Museo de Arte Carrillo Gil, Méjico, 1988; III Bial de La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 1989; Kuba O.K., Kunsthalle Dusseldorf, 1990; No man is an Island, Porin taidemuseo, Finland, 1990; "The Nearest Edge of the World", Massachussets College of Art, Main Gallery, Bronx Museum, New York, 1990; "Los hijos de Guillermo Tell", Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela, 1991; Banco de la República de Colombia, Bogotá, 1991, entre otras más recientes.

Eventos líderes como la Bial de Sao Paulo, representan un espacio de encuentro de tendencias artísticas mundiales así como de teorías artísticas y de la crítica en su evolución, generando una sólida formación cultural de urgentes aperturas. En las últimas ediciones esta Bial ha mostrado hechos y procesos tan actuales como la ruptura de los soportes artísticos, tan evidenciadas a partir de la segunda mitad del Siglo XX, como elemento diferenciador del modernismo vanguardista anterior. Es significativo que este espacio ha evitado caer en nihilismos esquizofrénicos al patentizar y propiciar en sus propuestas la vigencia de modalidades como la pintura y la escultura. En este sentido, las declaraciones de Ana María Escallón, periodista cultural y catedrática de arte de la Universidad Nacional, Brasil, son esclarecedoras: "La sensibilidad contemporánea está abierta a la multiplicidad, pero esto no implica que la pintura y la escultura sean expresiones anodinas o que quedan relegadas a un repentino y caprichoso olvido,..."<sup>17</sup>.

Hay que reconocer que junto a la de Venecia, constituye ésta la bial de mayor prestigio, por lo que sus planteamientos nos resultan de un alto valor programático. Tesis como el lugar y papel alcanzados por el curador o comisario de arte, adquieren aquí una afirmación tácita, que cuenta cada vez con un hilo conductor sostenedor de tesis a confirmar en sus resultados. Contribución fundamental ha sido la integración entre espacios y obras, incluyendo

<sup>17</sup> Ana María Escallón: "XXII Bial de Sao Paulo, en Arte Internacional, mayo-julio, 1995, pág. 77

la interactividad del público al romper con los criterios normativos de la museología. El reciclaje de tendencias vanguardistas y de transvanguardia ha desfilado también por distintas ediciones más o menos recientes, donde se pone de manifiesto una vocación de pluralismo que no cede simplemente a consideraciones ya dadas por Hal Foster al señalar con toda intención contextualizada en las “metrópolis de centro”, que “el pluralismo responde con su propia extinción –la indiferencia-, una extinción que absorbe el arte radical al mismo tiempo que promueve un arte regresivo. Este es, por tanto, el asunto crucial al que se enfrentan el arte y la crítica actuales: cómo retener (o restaurar) una radicalidad artística sin caer de nuevo en el callejón sin salida del dogmatismo.

Es evidente que tanto la ‘vuelta a la historia’ posmoderna como el ‘reduccionismo’ moderno conducen a ese callejón”<sup>18</sup>. Válidas son estas reflexiones cuando analizamos tanto en la creación artística y peor en la formación “académica” de escuelas de arte de ciertos contextos latinoamericanos, como prevalece una posmodernidad light, facilista, snob, y reveladora de complejos tercermundistas de algunos “creadores” y “críticos”, que han sido incapaces de entender la lógica interacción que supone la recepción de modelos por parte de las “llamadas” periferias.

Aunque es dable y plausible el entronque de creaciones en países otrora (y actualmente) dependientes, con la de los tradicionales emisores culturales de Occidente, hoy en gran medida asistimos a virajes que como expansión de los márgenes resultan fenómenos a tener en cuenta. Y es que la Bienal de Sao Paulo, al reconsiderar propuestas como las del “arte povera” es consciente del para qué y el cómo a estas alturas puede lograrse exitosamente esta recepción.

Ejemplos de ello en la XXII Bienal, son las piezas del húngaro Imre Butka, reconocido como “artista rural de la vanguardia”, cuando retoma mazorcas que metaforizan e

18 Hal Foster: “Contra el pluralismo”, en “El Paseante”, número triple: El arte en el fin de siglo. 23-25, 1995, pág. 94.

ironizan la pobreza agrícola; así también, la vida cotidiana del hombre juega en el vacío al ser simbolizado con la instalación de Lucera Boyadjiev (Bulgaria) en que enormes vestidos aparecen sostenidos de una sobredimensionada pared. Por supuesto, están presentes discursos poscoloniales, que no por serlo, dejan de converger con los emanados por metrópolis como San Francisco, París, Roma, Nueva York o Londres, a partir de los años 60. De esta manera, se dejan sentir propuestas feministas recontextualizadas en Hispanoamérica y países de Europa del Este, algunos representativos de periferias (otras).

La Biental de La Habana (1984), alternativa inicial para artistas que no tenían la posibilidad de confrontación internacional, ni de difundir merecidamente su obra, constituye un proyecto que al crecer en últimas ediciones ha rebasado los límites geográficos, temáticos y conceptuales en los que surgió. Si tenemos en cuenta que la primer edición se dirigió a América Latina y el Caribe; la II (1986) al tercer mundo y la III (1989) va a una búsqueda de aspectos comunes en la creación artística de las regiones confrontadas, con el tema "Tradición y contemporaneidad dentro del Arte del Tercer Mundo", la plataforma no competitiva que se admite aquí se encamina a problemáticas en el plano de la antropologización de los discursos; la alternatividad y subalternidad de las culturas; procesos de hibridación; búsquedas identitarias que hacían del evento un fenómeno un tanto "encerrado" en las preocupaciones de las marginaciones.

Aun la IV Biental (1991) se debatió en los rezagos que subsisten subjetivamente como huellas visibles de la colonización. Sin embargo, el espectro temático es más abarcador en la V Biental (1994), con propuestas más universalizadoras, desde las perspectivas particulares de nuestros países, entronizándose un pluralismo de enfoques, conceptos y lenguajes empleados por artistas, críticos y demás especialistas participantes: las migraciones;

marginalidades y marginaciones; entrecruzamientos culturales por diversas vías; las apropiaciones de todo tipo... propician una actualización más coherente con la producción teórica y artística global. En este evento las observaciones de la crítica atienden a planteamientos como: “En esta V Bienal se cumplen ya los propósitos que impulsaron los comienzos: vencer la incomunicación entre los pueblos que conforman el Tercer Mundo y presentar una muestra que no obvia ni plagia, sino que enriquece y perfecciona los lenguajes supuestamente expedidos desde los centros internacionales del arte. Cabría preguntarse cómo una pequeña isla de escasa infraestructura asume y supera el reto de convertirse en sede organizadora de un evento de tan altas repercusiones no sólo en lo artístico, sino en lo social y político”<sup>19</sup>.

A su vez, nuestra tesis defendida a lo largo de esta exposición queda corroborada cuando se plantea: “Bajo la etiqueta de arte de la periferia, la Bienal esgrime la autenticidad de una producción fronteriza que no se resigna a una latinoamericanidad estereotipada o interesadamente acuñada bajo el sello de lo exótico, y una búsqueda de identidad que no exhibe la conciencia mitológica como único recurso frente al colonialismo cultural de las metrópolis. Sus apropiaciones de los lenguajes contemporáneos, expedidos por los centros internacionales, se hacen desde la impronta de unas culturas que utilizan estrategias de resignificación, irreverentes y sugestivas, como manifestación de su ingenio ancestral o proyecto que elabora la inteligencia para vivir jugando frente a otra realidad legitimadora y normativa impuesta por los discursos internacionales del arte”<sup>20</sup>.

Pudiéramos agregar que en cuanto a la corriente llamada hoy posconceptualismo, así como en los terrenos de la multidiversidad y multiculturalismo en el arte, la Bienal se destaca, diferenciando su dinámica de las metrópolis

---

19 Jana Cazalla: “Encuentros en la periferia” en Revista LAPIZ No. 106, octubre-noviembre 1994, pág. 74.

20 Ibidem, pág. 74.



occidentales en cuanto a ubicuidad de los discursos artísticos en los contextos referentes de los cuales adolece un tanto hoy el arte "occidental".

Luego de funcionar ocho años consecutivos, la Bienal de Cuenca, Ecuador, se ha posicionado como espacio reconocido internacionalmente. El evento comenzó como Bienal de Pintura y ya en la VI edición se apertura al arte digital, siendo más pregnantes este tipo de propuestas en el 2004 (VIII edición). La iconofilia se constituyó en el hilo conductor del último evento, pese a que las imágenes presentadas tuvieron una fuerte dosis iconoclasta. Sin embargo, vemos cómo este foro ha pasado de un extremo a otro: al prestigiar la primera Bienal en 1987, sólo a las modalidades pictóricas y ser objeto de crítica por parte de artistas y especialistas nacionales (sobre todo) e internacionales; pasa en las últimas ediciones a presentar y dar cabida a otras variantes como: instalaciones, arte-objeto, performances, foto digital y manipulaciones virtuales en general.

Lo que ocurre es que funciona en algunos ambientes artísticos ecuatorianos, el criterio de que arte sólo puede ser hoy lo tecnológicamente avalado, donde la pintura, escultura, grabado y demás modalidades "tradicionales" quedan desterradas. Muchos vemos esta idea y práctica como absurdos donde se pierde todo vínculo con la realidad histórica y presente del país, y de las propias creaciones que se producen en el resto de América Latina. Incluso en la prensa se anuncia el evento como: veinte espacios para apreciar las transgresiones en la fotografía digital, el video y las instalaciones. Claro que los premiados en esta última edición corresponden a países donde históricamente se desenvuelve un arte más fecundo, imbricado con sólidas enseñanzas artísticas.

No por casualidad los premios quedaron en Colombia, Venezuela y Cuba, con propuestas conceptuales en relación a posiciones políticas y sociales, pero en nada panfletarias y sí con buena factura, donde materiales, composición y

manejo de espacios, así como el buen oficio de las técnicas manejadas, contribuyen a la coherencia formal y de ideas. Como señalara Virginia Pérez Ratón, curadora por Centroamérica y el Caribe, el arte cubano goza de buena salud: “Esto responde a la sólida formación que tienen los artistas, en escuelas de primera calidad”<sup>21</sup>. Muchos artistas sudamericanos re(crean) sus trabajos sobre la base de manifestaciones tradicionales, el arte contemporáneo y sus retos, así como lo performático escénico vinculado en temáticas políticas, religiosas y mitológicas.

El análisis de obras de artistas ecuatorianos y cubanos, representativos de lo más destacado del discursar contemporáneo en las artes visuales; la inserción de los mismos en contextos que trascienden al nacional, para dimensionarse como latinoamericanos en proyecciones más allá de nuestras fronteras, y su recepción no mimética si no que destaca el accionar e influir desde las llamadas periferias hacia los propios “centros culturales de poder”, nos permiten arribar a las conclusiones siguientes:

- Tanto en Ecuador como en Cuba, los nuevos lenguajes contemporáneos en las artes visuales surgen a partir de los años 80. En el primero es clave la iniciativa privada de centros como la Galería Madeleine Hollaender, y se caracteriza, además, por la dispersión y fragmentación presente hasta hoy día. En Cuba el proceso está signado por el papel del Estado y la cultura y educación con enfoques socialmente plausibles, con la particularidad de que los lenguajes contestatarios de las nuevas dinámicas a partir de Volumen I (1981), se producen desde dentro (la institución, galería, museos) a través de un rejuego donde se da margen al artista en la medida en que muchas veces su tipo de creación es bastante conocida, convirtiéndose en un fenómeno con posibilidades de oficialización, o sea catapultado a los espacios del mercado internacional.

---

21 Virginia Pérez Ratón: en “El arte de Latinoamérica es joven, no sólo generacionalmente, sino en ideas”. El Comercio, jueves 15 de abril de 1994, pág. B5.

- En ambos casos, los artistas escogidos son representativos de lenguajes contemporáneos, pero no se adscriben al olvido de la pintura y otras técnicas que más bien son empleadas en función de dinámicas deconstructivas y posmodernas. Para ellos la “muerte del arte”, que tanto fue interpretada como la muerte de la pintura (entre otras cosas), es entendida más bien como “modernidad de la modernidad” y no como proceso nihilista.
- Las obras artísticas aquí presentadas, constituyen manifestaciones que rechazan posturas como el autoritarismo; entran a “dialogar” con el pasado no para exaltarlo ni denigrarlo, sino como referentes obligados en una continuidad (y ruptura) artística e histórica; cuando se habla de retorno, sobre todo se trata de redimensionar aquellos momentos más caprichosos e incontrolables de las prácticas vanguardistas: Duchamp como paradigma o el dinamismo, vértigo y estallido de futuristas y expresionistas; rechazo del valor de la autonomía estética y rechazo del rechazo que el modernismo proponía: un rechazo de la personalidad, de la intención expresiva, de toda ambición de representar el mundo real o de representarlo de manera realista, rechazo de normas y convenciones sociales. De esta forma el posmodernismo artístico niega la autonomía y separación del arte con respecto al mundo para diluir la creación artística en este mismo mundo. Como la durabilidad no es rasgo característico, las propuestas efímeras proliferan ya sea por sí mismas (performances, arte conceptual) o acompañando a otros soportes (performance-fotográficos, performance-video). Así se definen aspectos como lo complejo e impuro en el arte actual, las hibridaciones; el pluralismo como estrategia, desapareciendo el estilo puro; lo casual y aleatorio-experimental en contraposición a la autonomía, la no perdurabilidad; desaparición del papel del genio y caricaturización fetichizada de éste.

- Los procesos de representación, la explosión de los medios tecnológicos de simulación, la prioridad de los signos sobre lo real, el simulacro autónomo que alcanza la imagen hasta convertirse en una realidad otra “por encima” de la realidad física, y las necesidades generadas por la publicidad y el marketing, son fenómenos que penetran en los discursos del arte latinoamericano, como parte de una dinámica global.
- Por otra parte, los cambios producidos en la sociedad contemporánea conllevan al abandono de permanencias identitarias: culturales, partidistas, ideológicas, sexuales, de género. La ambigüedad constituye uno de los signos actuales, y se convierte en tema de las mismas obras, que aflora a través del tratamiento de los materiales y las técnicas y corrientes recepcionadas.
- El papel de las bienales de arte en América Latina (y el resto del mundo) adquiere una real importancia como procesos de: recepción, resemantización, recontextualización, resignificación, debate y discusión de las corrientes artísticas y la crítica de artes contemporáneas. Se han constituido en espacios de confrontación a la mirada del arte occidental, el cual continúa sumergido en procesos de autonegación, mientras que la “periferia” renueva sus propuestas que aunque de corte poético y literario, constituyen alternativas al agotamiento del discurso endogámico del centro.
- Aunque en la actualidad, y como proceso que parte de los años 80, la crítica de arte y su teoría incursionan en el fenómeno que llamamos poscrítica, algunos especialistas mantienen análisis al estilo de las vanguardias (olvidando el ensayo como instrumento importantísimo de la poscrítica), limitándose a revivir el papel del genio (es notoria la exégesis); las formas; colores; composición; brochazos; texturas; factura; formatos, y queriendo encasillar en un

“estilo” predominante la obra del artista, haciéndolo corresponder con tal o cual surrealista, impresionistas, cubista, abstracto, entre otros.

- Aún subsisten posiciones desviadas en la comprensión del arte conceptual (ya hoy posconceptualismo) y de la asunción de los discursos de la posmodernidad y la deconstrucción. Algunos en nuestros países han entendido la obra actual del artista sólo como “proceso” y “transcurrir” (el trayecto de producción de la obra); o sólo se prestigia la acción performática, instalacionista, o digital-virtual. Esto ha conllevado a que en determinadas formas de enseñanza artística hayan desaparecido técnicas y empleo de materiales, dando prioridad a la “idea” y “concepto”, ignorando que éstos no podrán ser desarrollados sin el acervo cultural integral que el creador visual necesita.
- Los discursos de la filosofía, antropología, sociología, comunicación y semiótica, entre otros, han pasado a formar parte de la crítica y teoría del arte latinoamericanos sobre todo a partir de los años 80, en consonancia con el concierto mundial, con la particularidad de que entran en nuestro contexto a jugar un importante papel diferentes figuras de la teoría y la crítica culturales y artísticas, como: Néstor García Canclini, Nelly Richard, Ticio Escobar, Gerardo Mosquera, Virginia Pérez Ratón, entre otras personalidades que han contribuido en mucho a la recepción crítica y no mimética de los discursos planteados por la posmodernidad y la transvanguardia. “El arte está perdiendo su lugar sagrado tradicional y se ve animado a tender puentes que lo contaminen con lo social, con lo político, con lo sexual, con lo étnico y así reformula y reinventa estas nociones”<sup>22</sup>.
- La figura del curador adquiere una dimensión necesaria y decisiva, la cual no sólo moviliza

---

22 Rosa Martínez: Ponencia presentada en el evento teórico de la VII Bienal de la Habana.

paradigmas estéticos, valida un movimiento o a determinadas figuras, sino, su papel es renovador con relación al lenguaje del arte, los discursos estéticos en cuestión o el propio concepto que seleccione como línea cardinal del proyecto curatorial.



## Bibliografía

1. ALIANZA FRANCESA: Catálogo de la Exposición del "Prix de París 2000. Objetos".
2. ALVAREZ DE ARAYA CID, GUADALUPE: "Arte y discurso. Las formas de la crítica de artes en América Latina". En: [http://www-critica.cl/htm/lupe\\_03.htm](http://www-critica.cl/htm/lupe_03.htm)
3. ALVAREZ, LUPE: Catálogo de la muestra "Andén-10", exposición itinerante binacional de arte contemporáneo Cuba-Ecuador, marzo-julio, 2003.
4. BADIOU, ALAIN: "Deleuze". El clamor del ser". Ediciones Manantial SRL, Buenos Aires, 1997.
5. CAMNITZER, LUIS: "Exposición de arte povera: El Nudo". En: Arte en Colombia Internacional", febrero, 1987.
6. CASTRO, FERNANDO: "El arte del estropajo y la filosofía disfrazada". En: "El Búho, febrero-marzo, 2004.
7. CAZALLA, JANA: "Encuentros en la Periferia". En: "LÁPIZ" (106), octubre-noviembre, 1994.
8. CENTRO CULTURAL METROPOLITANO, QUITO: Catálogo de Exposición de Marcelo Aguirre "Caldo de Cultivo", diciembre, 2003-enero, 2004.
9. CENTRO CULTURAL METROPOLITANO: Catálogo de la obra de la Exposición de "Wifredo Lam", 2004.
10. CHILVERS, IAN: "Diccionario del Arte del Siglo XX". Editorial Complutense, S.A., Madrid, 2001.
11. DANTO, ARTHUR C.: "Después del fin del arte". Paidós, Barcelona, 1999.
12. DELEUZE, GILLES: "¿Qué es la Filosofía?" Editorial Anagrama, Barcelona, 1994.
13. DERRIDA, JACQUES: "La verdad en Pintura". Paidós, Buenos Aires-Barcelona-Méjico, 2001.
14. ESCALLÓN, ANA MARÍA: "XXII Bienal de Sao Paulo". En: "Arte Internacional", mayo-junio-julio, 1995.
15. ESCOBAR, TICIO: "Elogio del Silencio", 2001. Disponible en: <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/>

- [bienalsaopaulo/doctoescobar.html](http://bienalsaopaulo/doctoescobar.html)
16. ESPINOSA MAGALY: “Curaduría por qué y para qué”. En: *Artecubano*, 1/2001.
  17. FADRAGA, LILLEBIT: “Cuba: del ajiaco al ajicero”. En: Catálogo de la muestra: “Plástica Contemporánea Cubana” en el Centro Cultural Metropolitano, Quito, 2001.
  18. FOSTER, HAL: “Contra el pluralismo”. *Revista El paseante* Nos. 23-25, 1995.
  19. FOTOTECA DE CUBA: Catálogo del Primer Salón de Fotografía del Cuerpo Humano. La Habana, Cuba, 1996.
  20. GARCÍA, MANUEL: “Los Cubanos Exiliados estamos excomulgados”. En: “LÁPIZ” (186), octubre, 2002.
  21. GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: “Culturas Híbridas”. Paidós, Buenos Aires, 2001.
  22. GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: “Latinoamericanos buscando lugar en este Siglo”. Paidós, Buenos Aires, 2001.
  23. GÓMEZ DÍAZ, JORGE ALBERTO: “¿Intertextualidad en El Acoso?”. En: *Revista “Islas”*, Universidad Central de Las Villas, No. 113, enero-diciembre, 1996. Premio Nacional “Letra y Solfa” de la Fundación Alejo Carpentier, 1994.
  24. GONZÁLEZ, MAGDA I.: “Cuerpos Alterados”, en: “*Artecubano*” 1/1996.
  25. GRÜNER, EDUARDO: “El fin de las Pequeñas Historias”. Paidós, Buenos Aires, 2002.
  26. GUASCH, ANA MARÍA: “El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones. 1945-1995”. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
  27. GULLAR, FERREIRA: “Arte y Lenguaje”. En: “*El Búho*”, febrero-marzo, 2004.
  28. GUTIÉRREZ VIÑUALES, RODRIGO: “Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX”. Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.
  29. LLANES, LLILIAN: “Cómo, por qué y para qué se hace

- la Bienal". En: *Artecubano* 1/1997.
30. LUCIE-SMITH, EDWARD: "Movimientos Artísticos desde 1945". Ediciones Destino, Barcelona, 1993.
  31. MATEO, MARGARITA: "Ella escribía poscrítica". Ediciones poramor, La Habana, 1995.
  32. MEJÍA, MANUEL ESTEBAN: Catálogo de la muestra de arte de Marcelo Aguirre.
  33. MEJÍA, MANUEL ESTEBAN: Catálogo de la muestra: "Expresión y Forma en el Arte Ecuatoriano del Siglo XX", diciembre, 2002.
  34. MEREWETHER, CHARLES: "Made in Havana". Art Gallery of New South Wales, octubre-noviembre, 1988.
  35. MOLINA, JUAN ANTONIO: "Aquella Sensación de Comenzar la Historia". En: *Artecubano* 1/1996.
  36. MONTES DE OCA, DANNYS: "La isla: Ficciones históricas e historias desde la ficción". Texto realizado para el catálogo de la exposición "While Cuba Waits: Art from the Nineties". Smart Art Press. Track 16 Gallery, Santa Mónica, Ca. E.U., julio 17-agosto 28, 1999.
  37. MOSQUERA, GERARDO: "14 Hijos de Guillermo Tell". En: Catálogo de exposición de artistas cubanos en Pori. Finlandi ("No man is an Island"), 1990.
  38. NAVARRO, DESIDERIO: "Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto". Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Casa de las Américas, La Habana, 1997.
  39. NÉRET, GILLES: "El erotismo en el arte del Siglo XX". Benedikt Taschen Verlag, Köln, Alemania, 1994.
  40. PAYNE, MICHAEL: "Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales". Paidós, Buenos Aires, 2002.
  41. PÉREZ, TRINIDAD: "Rostros Enajenados". Catálogo de la obra de Marcelo Aguirre. I Bienal Iberoamericana de Lima, 1997.
  42. REVUELTA, LAURA: "Arthur C. Danto: No creo que mis teorías interesen a los artistas". En: "El Búho", febrero-marzo, 2004.

43. RICHARD, NELLY: “Saberes Académicos y Reflexión Crítica en América Latina”, 2002. Disponible en: <http://av.celarg.org.ve/recomendaciones/nellyrichard.htm>
44. RUBIANO, GERMÁN: “Arte de América Latina. 1981-2000”. Banco Interamericano de Desarrollo, E.U.A., 2001.
45. RUHRBERG; SCHNECKENBURGER; FRICKE; HONNOFE: “Arte del Siglo XX”. Taschen, Barcelona, 2001.
46. SULLIVAN, EDWARD J.: “Arte Latinoamericano del Siglo XX”. Editorial Nerea, S.A., 1996.
47. THOMPSON, DAVID: “La sin salida del Arte Conceptual”. En: “El Búho”, febrero-marzo, 2004.
48. UNIBANCO: “Galería Madeleine Hollaender. 25 Años”, 2002.
49. VATTIMO, GIANNI: “Las Aventuras de la Diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger”. Ediciones Península, Barcelona, 1990.
50. VORBECK, MÓNICA: “La esencia del cambio en la pintura de Aguirre”. En: catálogo de la Exposición de Marcelo Aguirre: “Caldo de Cultivo”. Centro Cultural Metropolitano, diciembre 2003-enero 2004.
51. ZAPATA, CRISTÓBAL: Catálogo de la muestra “Autorretrato y Autorrepresentación en el Arte Ecuatoriano Actual”, Quito, abril 13, 2001.



## Jorge Gómez Díaz

Nació en Santa Clara, Villa Clara, Cuba, 1958. Es licenciado en Educación, Historia y Ciencias Sociales por la Universidad Pedagógica "Félix Varela", en 1980, Santa Clara, Cuba. Especialización en Estética, Valores y Cultura, Dpto de Estética y Teoría del Arte, Universidad del País Vasco, España, 2004, con la Defensa del Proyecto: El Discurso Contemporáneo de la Teoría y la Crítica de Arte

y su recepción en manifestaciones artísticas latinoamericanas. Ecuador y Cuba. Magíster en Dirección de Comunicación Empresarial e Institucional, por la UDLA y Universitat Jaume I (UJI), España, 2015.

Ha realizado numerosos cursos y estudios de posgrado en las Áreas de: Sociología, Estética/Crítica e Historia del Arte, Filosofía Latinoamericana, Pedagogía, Investigación, Estudios Culturales, Comunicación Estratégica, Programación Neurolingüística, Cine.

Desde 1982 ha sido Docente/Investigador en Universidades e Instituciones de Educación Superior en Cuba y Ecuador, hasta el presente, desempeñándose en la Docencia de disciplinas como la Historia Universal y del Ecuador, Filosofía, Historia de la Educación, Teoría de la Imagen, Semiótica de la Imagen, Fotografía aplicada a la Cultura y al Patrimonio, Historia del Arte Universal y Ecuatoriano, Historia del Diseño, Historia del Cine, Sociología, Antropología Cultural, Teoría de la Comunicación, Comunicación Audiovisual, Realidad Nacional Ecuatoriana, Programación Neurolingüística. Docente del Instituto Superior Tecnológico de Turismo y Patrimonio "Yavirac" en la actualidad.



RED DE INVESTIGACIÓN DE  
INSTITUTOS TÉCNICOS Y TECNOLÓGICOS  
DEL ECUADOR

ISBN: 978-9942-35-372-6

