



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

# LIPADA

Laboratorio de Investigación sobre fondos documentales del proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador en el Siglo XX

## Cita bibliográfica:

Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo. (2009). "Playlist 2007-2009 Grandes éxitos en el arte contemporáneo del Ecuador" (Catálogo). LIPADA - Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, EC.

## Resumen:

Catálogo que recoge los grandes éxitos en el arte contemporáneo del Ecuador, seleccionados por Rodolfo Kronfle Chambers y Cristóbal Zapata.



WARNING: This document is protected by copyright. All rights reserved. Reproduction or downloading for personal use or inclusion of any portion of this document in another work intended for commercial purpose will require permission from the copyright owner(s).

ADVERTENCIA: Este documento está protegido bajo la ley de derechos de autor. Se reservan todos los derechos. Su reproducción o descarga para uso personal o la inclusión de cualquier parte de este documento en otra obra con propósitos comerciales requerirá permiso de quien(es) detenta(n) dichos derechos.



**Playlist 2007-2009**

**Grandes éxitos en el  
arte contemporáneo  
del Ecuador**

**Seleccionados por  
Rodolfo Kronfle Chambers  
y Cristóbal Zapata**



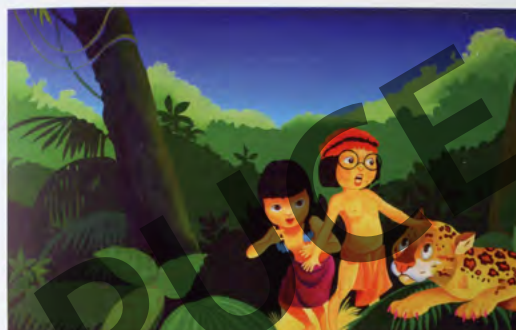
En la década reciente el arte del Ecuador ha dado cuenta de un intenso proceso de careo a los paradigmas identitarios en que la sociedad y el individuo se veían reflejados. Como lo ha observado Francisco Jarauta "[...] resulta claro que las supuestas identidades culturales nunca son algo que venga dado, sino que se construyen de manera colectiva sobre la base de la experiencia, la memoria, la tradición, así como de una amplia variedad de prácticas culturales, sociales, políticas."<sup>5</sup> Ha sido imperativo en muchos artistas el tocar aspectos que den cuenta de aquello, apuntando hacia la deconstrucción de los matices esencialistas que moldean las nociones de identidad y la manera en que el poder dispone de ellos.

**Fernando Falconí** por ejemplo desarrolló una serie de pinturas titulada *Excursiones* en donde se analiza históricamente la formación de constructos identitarios que tienen en el paisaje una de sus expresiones más extendidas. A través de estos cuadros el artista representa los panoramas que se imprimieron en la conciencia colectiva de generaciones enteras de niños al haber servido de portada para los textos escolares oficiales en diversas décadas del siglo XX.

En estas apropiaciones Falconí asume un rol protagónico al incorporar su autorretrato, interviniendo con sutiles dosis de humorismo y pizcas de lubricidad púber las idílicas ilustraciones de la costa, la sierra y el oriente. Así lo vemos asumir el personaje del mítico Nacho en *Macho lee* (2008) que lo muestra ante el volcán Chimborazo (emblema central del escudo nacional), o como valiente indio amazónico que domestica a un tigrillo afeminado en *Historias y hazañas* (2007) satirizando quizás la narrativa heroica con que se construye siempre la idea de patria.

Estas pinturas provocan no sólo la nostalgia de quienes se ven reconocidos en fragmentos de su infancia, sino que despiertan además una mirada indagadora hacia la endeble conformación –a partir de las narrativas oficiales– de una utopía de armonía y progreso que no halla un reflejo consecuente en la realidad del país.

<sup>5</sup> Francisco Jarauta, "Mundialización y Conflictos Civilizatorios", en: *Integración y resistencia en la era global*, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, La Habana, 2009, p. 25.



**Fernando Falconí**  
*Historias y hazañas* (de la serie *Excursiones*), 2007, acrílico sobre lienzo, 130 x 205 cm.  
*Macho lee* (de la serie *Excursiones*), 2008, acrílico sobre lienzo, 160 x 200 cm.

En el aspecto económico la consciencia de Ecuador como país petrolero, dueño de una riqueza incalculable, siempre ha sido contrastada con la imagen mental del pordiosero que mendiga sobre una montaña de oro. Pareciera que la pomposa celebración del inicio de nuestra producción hidrocarburífera amazónica en 1972 (aquel desfile marcial del primer barril de crudo en Quito<sup>6</sup>) presagiaba a la vez el derroche y la corrupción desenfrenada que vendrían luego. La memoria de aquello atraviesa indefectiblemente la serie *Oleoducto* (2006-2008) de **Maria Teresa Ponce** quien comenzó fotografiando paisajes atravesados por el paso de la gran tubería que traslada el petróleo desde la amazonía hasta las refinerías de la costa. La artista ha continuado este *work in progress* en países como Argentina y Venezuela, lo cual añade otra capa de implicancias

6 La caravana lo trasladó hacia el Colegio Militar Eloy Alfaro en un despliegue con guardia de honor pocas veces visto en nuestra historia. Otros 19 bariles se incorporaron en el desfile; uno para cada provincia del país según la división política de aquel entonces. Llama la atención los matices pseudo religiosos de algunas de las escenas que se presenciaron, cuando algunos espontáneos del público se acercaron para untar sus manos con petróleo de la misma forma que en las procesiones se agolpan los feligreses con la intención de tocar la imagen de Cristo o la Virgen: "El pueblo no puede contener su emoción, sus manos encallecidas por el trabajo se mancharon con el negro petróleo que simboliza su esperanza. Todos -hombres, mujeres y niños- mancharon sus ropas en señal de fecho para guardar un recuerdo imborrable de este día 26 de junio de 1972. Así es el Ecuador, así somos los ecuatorianos: emotivos, sinceros, francos, dispuestos al trabajo profundo que hace generar la riqueza de este suelo tan lleno de tradiciones y jornadas históricas." (Transcripción del relato de Seriano Salazar en el reportaje del *Noticiero Nacional* de aquel día.)



Maria Teresa Ponce  
Página anterior: L31 (de la serie *Oleoducto*, 2006-2008), impresiones de pigmento, 110 x 145 cm.  
Arriba: R71 de la serie *Oleoducto*, 2006-2008, impresiones de pigmento, 110 x 210 cm.

considerando el rol que el rubro energético ha jugado en el proceso de alineaciones ideológicas que tiene polarizado hoy en día al continente.

A merced del precio y manejo del "oro negro" el país ha vivido entre extremos de supuesta bonanza (afincada en políticas desarrollistas) y ruina por lo cual el recorrido del oleoducto –su huella a veces espectral y subterránea, otras veces superficial y evidente– puede interpretarse metafóricamente como la historia misma de la postergación, una profunda impronta que atraviesa décadas del destino colectivo.

Ponce ha reconstruido en cada toma distintas instancias de labores o actividades varias en estos parajes, creando ficciones narrativas que se asocian más a medios como la pintura, intentando establecer un diálogo con la obra del más importante paisajista ecuatoriano Rafael Troya (1845-1920), adiestrado en las convenciones del paisajismo científico del Siglo XIX, cuyas fórmulas compositivas son trastocadas por la artista dando preeminencia en el primer plano al hombre, antes tratado como figura de carácter anecdótico, confundido en el envoltorio de la imponente naturaleza. De igual forma, en los tramos correspondientes, procura trazar asociaciones hacia el trabajo del alemán Ferdinand Bellermann (1814-1889) en Venezuela y de Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) en Argentina. Vistos en conjunto el contraste mayor que encontramos dentro de estos escenarios es el de la belleza del entorno ante la cruda realidad de una existencia elemental.





**Graciela Guerrero** se aproxima a la identidad como una mercancía proclive a ser manipulada por instancias del poder, secuestrada por agendas partidistas. Su trabajo no es una obra de video arte *stricto sensu*, sino una pieza de *Karaoke* (2008) –intitulada *Nuca Juyaigu Guayaquil*– que troca los usuales paisajes que matizan aquellos audiovisuales por panorámicas diversas de la obra ornamental que ha cambiado la fisonomía de esta urbe. A las imágenes plagiadas de un DVD promocional producido por el cabildo local se añade la sempiterna melodía *Guayaquil de mis amores*, cuya letra desfila traducida al quechua en el borde inferior de la pantalla. En este desvarío lingüístico se tensan –en términos tanto de diversidad cultural como de tendencias ideológicas– las múltiples identidades que atraviesan el país y cuya pugna caracteriza el devenir político de los tiempos recientes: contra toda predicción la izquierda en el Ecuador ha resucitado el mito revolucionario mientras la derecha salta por las picas de Flandes politizando y priorizando el discurso de la seguridad y el orden dentro de un entramado de complejas condiciones sociales.

El video refleja –paradójicamente a partir del humor– la colisión de los discursos que nos atraviesan, expresada en manipulaciones simbólicas al servicio de ideologías que disputan su instauración hegemónica. Análisis de este tipo se han convertido en una línea de investigación de la artista, quien ha abordado distintas representaciones de violencia y crimen unida a

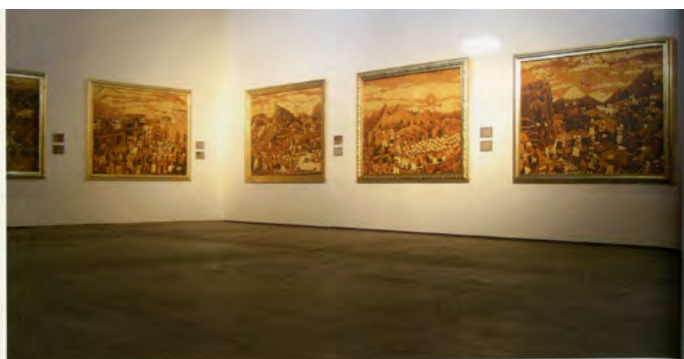


Graciela Guerrero  
Fotogramas de *Karaoke* (*Nuca Juyaigu Guayaquil*), 2008, video, 3'01".



Graciela Guerrero  
*¡Lo violó todo el día dentro de un carro!* (de la serie *¡Extra! ¡Extra!*), 2009, resina de poliéster y pintura de poliuretano, 42 x 40 x 54 cm.

nociones de condena y castigo que aparecen en los medios informativos. En trabajos como *El orden de las cosas* (2008) analiza la engañosa transparencia de las rígidas convenciones fotográficas de la prensa para captar la manera uniforme como la policía configura el despliegue de pruebas e inculpaos en casos de narcotráfico; en *La pesadilla de Barry* (2009) articula en un videoclip una suerte de tragicomedia documental que muestra la forma estereotipada y sensacionalista para aproximarse a los casos de justicia indígena en los noticieros televisivos, erizando las plumas de un complejo debate al interior del país; y en *¡Extra! ¡Extra!* (2009) "monumentaliza" las estrategias de la prensa amarillista, la cual ha circunvalado –desdeñando cualquier consideración ética– las recientemente estrenadas restricciones constitucionales para la cobertura de hechos violentos, suplantando con ilustraciones caricaturescas las fotografías que anteriormente publicaban de las víctimas de actos delictivos. En todos los casos las obras hablan de lo superficial que resulta todo abordaje mediático en relación a fenómenos sociales como éstos.



Saidel Brito  
*Que la multitud conviva*, 2003-2009, acuarela sobre pared, dimensiones variables.  
 Derecha: detalle.

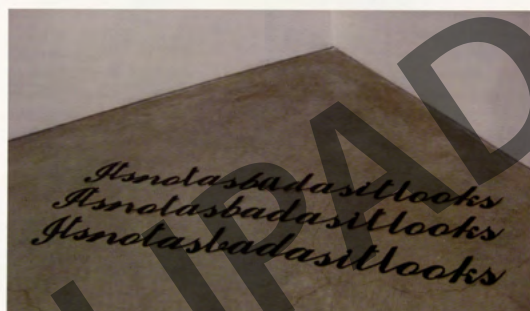
El Ecuador atraviesa –aparentemente– un periodo de profundos cambios estructurales, tiempo durante el cual las comunidades indígenas han alcanzado un protagonismo inédito en la vida nacional, caracterizada por alternancias frecuentes en la conducción del gobierno, vaivenes que conforman ya señas particulares de nuestra maltrecha democracia. Estas son apenas algunas de las ideas que invocamos al confrontar la serie de murales titulados *Que la multitud conviva* (2003, con nuevas versiones en el 2007 y 2009) de **Saidel Brito**, que se convierten en una alegorización moralizante de la precariedad que supone el ejercicio del poder en el país. Brito apropia las pequeñas pinturas que los artistas de la comunidad de Tigua elaboraron para perennizar la gesta de las etnias indígenas y su rol en el derrocamiento del presidente Jamil Mahuad en el 2000. Al hacerlo las despoja de sus connotaciones folclóricas y de su estética naïf para otorgarles un esplendor a escala mural que debe el impulso que subyace en ellas: el de escribir una historia propia y heroica que los ubique en un sitio estelar. Las obras de Brito conllevan un alto nivel de cálculo, y son proclives a alimentar las lecturas más incisivas en cada una de sus reapariciones, obligando a un cotejo con la coyuntura actual que provee nuevas y complejas entradas a su trabajo.





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

Estefanía Peñafiel Loaiza  
*Prefacio a una cartografía de un país imaginado*, 2008, vista de la instalación.



Manuela Ribadeneira  
*It's not as bad as it looks. It's not as bad as it looks. It's not as bad as it looks*, 2008, caucho, 215 cm. de largo cada frase.





**Roberto Noboa** se aproxima al paisaje desde el delirio personal, produciendo imágenes que resultan esquizofrénicas en la manera en que conjugan mundos disociados. En éstos, canchas de tenis y mesas de ping pong forman parte de un bizarro y ominoso decorado natural en el cual conviven venados, gallinazos y elegantes salones estilo Imperio. En *5:30 AM se habían ido todos* (2008) y en *Ping pong y Tenis rural* (2008) lo que tenemos en frente no parece ser un juego de representación sumergido en lo onírico, sino una visión sobre el presente que se acerca más al territorio de la pesadilla.

Su pintura, aunque entabla contrapuntos con la realidad, obedece antes que a una representación taxativa a un orden sugerente, donde se propone la ambigüedad como un valor. En ella se han incorporado muy variados registros culturales lo cual complica la tarea de extraer sentido. Noboa adscribe a ciertas vertientes de la pintura contemporánea, caracterizadas por el sentimiento de extrañeza que despiertan sus imágenes, el inacabado acabado de su factura, la irregularidad de estilo y la disonancia visual; una técnica despreocupada de la cual se desprende



Roberto Noboa

Página anterior: *5:30 AM se habían ido todos*, 150 x 200 cm.

Arriba: *Ping pong y tenis rural*, 2008, óleo sobre tela, 149 x 200 cm.

un sentimiento de libre exploración, embalado todo en un dejo de total quemeimportismo hacia las consideraciones de "buen gusto". Estamos hablando de un tipo de pintura que profesa una fascinación por la imagen en sí, rebasando a ratos –incluso– el interés "temático".

El trabajo de **Wilson Paccha** puede entenderse como una aproximación visualmente estridente hacia aspectos marginales de la sociedad, y una reivindicación irreverente de conductas que contrastan la ortodoxia del decoro. Por años viene desarrollando un vasto cuerpo de obra en pintura, único entre artistas de su generación, no sólo por su extensión sino por su habilidad para representar un retrato inmisericorde, sin tapujos y a ratos "políticamente incorrecto" de la fauna urbana y el paisaje social que lo rodea. La exposición incluye un ejemplo de su trabajo reciente, un tríptico titulado *Descaletados* (2007) que vislumbra nuevos desarrollos formales en su caricaturesca estética kitsch.

*Botica* (2007-8) de **Juana Córdova** es un exquisito micro paisaje, un jardín. Este frágil trabajo, en su espectral representación de un huerto de especies medicinales, traza conexiones históricas que invocan épocas pasadas e imaginarios activados por los sitios en los cuales se ha presentado. Originalmente instalada en el Museo de la Ciudad en Quito (construcción que en épocas coloniales funcionaba como hospital, y en cuyos predios se mantenía un jardín de similares características), y luego en el Museo de la Concepción de Cuenca (cuyo edificio fungió alguna vez como enfermería de las monjas), la instalación nos remite no sólo a los antiguos herbolarios y su empleo como fuente farmacéutica, sino al devenir –interrumpido o amenazado– de la sabiduría heredada detrás de ellos. Su delicada y laboriosa manufactura en papel maché puede entenderse –si enfocamos las manualidades como tradiciones transmitidas secuencialmente entre generaciones–, como una alusión a aquellos saberes curativos perdidos, impostados y suplantados por otras prácticas de sanación que, si bien lucen acordes a las demandas de vértigo de la vida contemporánea, se perciben menos humanizadas y artificiales. Al mismo tiempo me parece que la obra, por asociación, aborda las “raíces” culturales, ese puñado de extensiones del pasado que fantasmagóricamente puebla las nociones de identidad local.



40



Juana Córdova

Arriba: *Botica*, 2007-2009, estructuras de alambre cubiertas de papel maché sobre una superficie de morrocho, dimensiones variables. Página anterior: detalles de la obra

Este trabajo que tan poéticamente habla del ayer puede así mismo comentar elocuentemente el presente, si tan sólo consideramos las patentes comerciales que la industria farmacéutica actual pretende imponer sobre especies como aquellas. La meticulosa reproducción de cada especie y sus detalles, la ordenada taxonomía que ha logrado la artista en su clasificación (la cual nos remite además a las expediciones botánicas españolas del siglo XVIII destinadas a inventariar los recursos vegetales de sus posesiones en ultramar) denotan además un impulso *archivista*, en uno de los sentidos de archivo articulado por Derrida: “un deseo incontinente de volver al origen, una nostalgia por el hogar, una nostalgia para la vuelta al lugar más arcaico del comienzo absoluto.”<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, edición digital, traducción de Paco Vidarte.

41



**PROCESO**  
ARTE CONTEMPORÁNEO



C.C.E. NÚCLEO  
DEL AZUAY



Museo  
Municipal  
de Guayaquil



BIENAL  
Internacional  
DE PINTURA



construye imagen

**Playlist 2007-2009**

**Grandes éxitos en el  
arte contemporáneo  
del Ecuador**

**CUENCA**

**Proceso/Arte Contemporáneo  
octubre 23-diciembre 4-2009**

**GUAYAQUIL**

**Museo Municipal  
enero 07-febrero 06-2010**