



Nº 21

---

# **ARTE Y PINTURA**

---

**UNIVERSIDAD DEL AZUAY**

# **UNIVERSIDAD-VERDAD**

"REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL AZUAY"

Nº 21

Noviembre de 1997

## **UNIVERSIDAD DEL AZUAY**

**Lcdo. Galo Fajardo Zúñiga**

Rector (E)

**Ing. Francisco Salgado**

Vicerrector (E)

**Econ. Carlos Jaramillo**

Decano General Administrativo, Financiero

**Dr. Hernán Coello García**

Decano de Investigaciones (E)

## **UNIVERSIDAD-VERDAD**

Revista de la Universidad del Azuay

Director

**Dr. Claudio Malo González**

Consejo Editorial

**Dr. Napoleón Almeida Durán**

**Dr. Oswaldo Encalada Vásquez**

**Arq. Diego Jaramillo Paredes**

La responsabilidad por las ideas expuestas en esta revista corresponde exclusivamente a sus autores.

Se autoriza la reproducción del material de esta revista y se pide citar la fuente.

Canjes y donaciones: Biblioteca "Hernán Malo González" de la Universidad del Azuay

Av. 24-de Mayo 7-77 y Hernán Malo

Apartado Postal 981

Teléfono 881333

Cuenca-Ecuador



## CONTENIDO

NOTA DE LOS EDITORES	7
LA V BIENAL INTERNACIONAL DE PINTURA DE CUENCA: UN CERTAMEN CONTINENTAL <i>Eliécer Cárdenas Espinosa</i>	9
LA BIENAL INTERNACIONAL DE PINTURA: UNA VISIÓN DIACRÓNICA <i>Beatriz Mejía</i>	19
ESTÉTICA Y SUBJETIVIDAD <i>Carlos Rojas Reyes</i>	47
ALQUIMIA. CRÓNICA DE UNA EXPERIENCIA DE ARTE EN LA CALLE <i>Guillermo Núñez</i>	75
NUEVAS PERSPECTIVAS PARA EL ARTE Y LA CRÍTICA <i>William Jeffett</i>	89
EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN NORTEAMÉRICA <i>Marjorie Devon</i>	105
BRASIL EN LA V BIENAL DE PINTURA DE CUENCA <i>Nelson Aguilar</i>	115
EL ARTE POPULAR Y LA PINTURA <i>Claudio Malo González</i>	121



## **NOTA DE LOS EDITORES**

En noviembre de 1996 arrancó en Cuenca la V Bienal Internacional de Pintura. Si cualquier forma de arte, ni se diga las visuales, son comunicación, eventos de esta índole cumplen a plenitud con este cometido. Las obras pictóricas son únicas y el gran público para conocerlas tendría que viajar por muchos lugares siendo poquísimos los que están en condiciones de hacerlo. Es posible su difusión mediante libros con reproducciones de los cuadros, pero el impacto no es igual ya que los tamaños no caben en su real dimensión, por buena que sea la técnica de impresión. En la bienal de Cuenca, pintores de todos los países de América tienen la oportunidad de que sus obras sean contempladas no solo por habitantes de la urbe sino de muchos otros que llegan hasta estos lares para deleitarse con los centenares de cuadros que se exhiben.

Cierto es que este tipo de acontecimientos culmina con la premiación de las obras más sobresalientes, pero no podemos limitar las bienales a un concurso. Es posible que el gran público tenga la oportunidad de constatar de manera directa cuales son las corrientes y estilos que sobresalen en los diferentes países, cuales son los niveles a los que llegan los cultores de este arte y tomar conciencia de cuan inagotables son las fronteras del mismo. Llega también buena parte de los pintores, lo que posibilita el diálogo que permite conocer que está más allá de la obra e incursionar en las profundidades que este tipo de creación conlleva.

Llegan también críticos muchos de los cuales participan en mesas redondas y coloquios para enriquecer en el ámbito de la razón lo que los cuadros nos dicen apuntando a la emoción. Con motivo de la V Bienal de Pintura, su Consejo Organizador conjuntamente con la Universidad del Azuay organizó un seminario sobre pintura como evento paralelo siendo sus ponentes distinguidos críticos del Ecuador y de otros países.

Esta entrega de Universidad-Verdad ofrece a los lectores algunas de las mentadas ponencias, conjuntamente con artículos que sobre esta temática han escrito personas interesadas en el cautivado universo de la pintura.



**V BIENAL INTERNACIONAL DE PINTURA DE  
CUENCA: UN CERTAMEN CONTINENTAL**

***Eliécer Cárdenas Espinosa***



La V Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, que se clausuró el 31 de enero pasado, constituyó un muestreo -y un muestrario, como es lógico- de lo que se está, pintando en el continente, a fines del siglo XX y de este segundo milenio, desde cuya mitad la pintura de caballete se impuso en occidente como el paradigma casi exclusivo del arte pictórico.

Los artistas seleccionados para la Bienal de Cuenca, provenientes de más de una veintena de países americanos que van desde la latitud primermundista de los EE.UU al Caribe jugoso y subdesarrollado de Martinica a Barbados, pasando por la centro y Suramérica mestiza, ofrecieron por tres meses al público: que asistió a los espacios bienalísticos un "coctel" de propuestas, signadas todas, sin embargo, por una preocupación compartida: qué hacer de -o más bien, desde- pintura. Arte, por supuesto, o los actuales sucedáneos para artísticos, con los materiales que ofrece la industria o se hallan a la mano, e incluso el trabajosísimo -de fabricar- papel reciclado, para estar a tono con una ecología, de momento.

Es notorio que los artistas de hoy, presentes en la V Bienal, no aspiran a la inmortalidad reverente y consagrada de un Leonardo Da Vinci, ni siquiera a la precaria inmortalidad de un Botero o un Guayasamín. La pintura ha dado una vuelta de tuerca, se ha vuelto evanescente como los propios deseos ¿y sueños? De la sociedad contemporánea que la nutre con sus guerras por televisión, sus declaraciones de amor a través de internet, su comida-basura y sus legiones de solitarios, fumélicos y desesperados.

¿Se trata de un arte apocalíptico? En parte sí: el apocalipsis se vende bien, y los artistas necesitan vender, cuadros en este caso. También algunos autores -en la, V Bienal -muy pocos, es cierto- se vuelcan hacia lo lúdico, al mundo de la infancia, al erotismo no complicado por los condicionamientos aburridos de las "perversiones" a los frutos carnosos y los paisajes no

contaminados. Sin embargo, la mayoría de los artistas de la Bienal asume como un deber ¿de qué? la crueldad, el espanto de los espacios vueltos pesadilla, la geometría absurda de los cuerpos muertos.

Signo de los tiempos. Desde hace décadas el arte se vuelve contra su tutora: la estética. Occidente se halla agotado. Los "ismos" acabaron devorándose entre sí, quedan los restos de quinientos años -intensos, ejemplares- de pintura al caballete. Nadie osa superar a los maestros. Además, para los artistas de hoy, ya no importa esa superación de la maestría sino volver al caos primigenio de donde como la vida, surgió el arte.

La V Bienal Internacional de Pintura no ha logrado sino reflejar las encrucijadas en las que la pintura de nuestro continente se encuentra, a través de sus múltiples propuestas y desafíos en este fin de milenio, sin duda alguna, la dinámica del arte pictórico continental se vio adecuadamente reflejada en los espacios del certamen, esto es el Museo Municipal de Arte Moderno y el Museo de Historia de la Medicina de la ciudad de Cuenca, numerosos artistas, tanto ecuatorianos como de diversos países de América, se dieron cita en este encuentro de arte que, desde hace una década, constituye la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca. Un caudaloso público, nacional y extranjero, concurrió a los locales de la V Bienal, a fin de mirar los cuadros, que dentro de un balance objetivo y desapasionado de esta versión de la Bienal puede decirse que en ella participaron pintores jóvenes que se hallan en las primeras filas del arte dentro de sus respectivos países.

Ernesto Zalez, de Venezuela, Marcos Restrepo, ecuatoriano, José Morales, puertorriqueño, y Celso Rojas, también de Ecuador, fueron los triunfadores de la V Bienal; a través de obras que constituyen un conjunto representativo y valioso de la pintura actual del continente americano. Las obras ganadoras quedan en Cuenca, como patrimonio de la ciudad y nuestro país.

## EL CONCEPTO DE LA V BIENAL

El Comité Organizador de la V Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, presidido por el autor de esta reseña, e integrado definitivamente, luego de algunas "renuncias", por José Serrano González, Vicepresidente, René Cardoso Segarra, Coordinador; y los vocales Patricio Muñoz Vega, Carmen Ugalde Cueva, Carlos Rojas Reyes, Jorge Villavicencio Palacios, Rubén Villavicencio, Max Cabrera Rojas, Julio Mosquera Vallejo y Olmedo Alvarado Granda, tuvo como primera responsabilidad cancelar deudas pendientes de la Bienal anterior y elaborar la Proforma Presupuestaria para el certamen, que alcanzó el porcentaje de 800 millones de sucres, cantidad que en parte fue cubierta por el Ministerio de Finanzas y la Municipalidad de Cuenca, y el resto asumido vía auspicios por la empresa privada.

A partir del mes de agosto de 1995, el Comité Organizador, estableció el Proyecto de la V Bienal y el cronograma respectivo para el evento en los cuales se partió del concepto básico referente a la prospección y el rastreo de las nuevas tendencias del arte pictórico en el continente.

La pintura americana, y del mundo entero, atraviesa por un período de rupturas y búsquedas, signada por la asimilación del "corpus" iconográfico occidental, más indudables aportes de la pintura de extremo Oriente. Es una suerte de recapitulación de cuatro siglos de arte y su ajuste de cuentas a la luz (o a la penumbra) de una civilización que anuncia su agonía. Por esto, la indagación de "nuevas tendencias" asumía el carácter de un reto. ¿Cómo definir lo "nuevo" en el arte?, los transvanguardismos hasta cierto punto agotaron la noción de la "novedad". El Pop, el Camp, el Op-Arte, constituyeron quizá lo último "nuevo", en rigor, del siglo que fenece.

El resultado fue, ya en la constatación de las obras presentadas dentro de la V Bienal, que siguen persistiendo corrientes que se podrían englobar dentro del "Neoexpresionismo" y el "Neofigurativismo", incluso el minimalismo, en las cuales lo "nuevo" asume sus características en los acentos y la composición; los materiales utilizados -

pigmentos, pintura industrial, etc.- y el "gran Formalismo", que fue la tónica de buena parte de la exposición.

## **LA SELECCIÓN DE LAS OBRAS**

El Comité de la V Bienal, a partir del análisis de experiencias anteriores, resolvió conformar una comisión de su seno, que se encarnaría de la selección "en última instancia", de las obras a presentarse en el concurso. Decisión riesgosa, puesto que el comité tomaba la responsabilidad de constituirse en el curador de la muestra.

Para el efecto, se contó con la asesoría de críticos de arte, galeristas y artistas de diversos países del continente, quienes plantearon al Comité sus "candidatos" y sugerencias. En el caso de algunas asesorías, sus recomendaciones no fueron consideradas, con el objeto de lograr una homogeneidad en la muestra. Esto se logró, sin duda, pero quizá a costa de marginar artistas cuyas obras merecieron exhibirse en la Bienal.

Esta experiencia de curaduría desde la Bienal dio sus frutos, pero a costa de un trabajo arduo, a veces ímprobo, que distrajo a los miembros del Comité de su tarea esencial: organizar el certamen a partir del concepto básico, el proyecto y las bases del certamen.

A futuro, es recomendable, por múltiples motivos, que el Comité delegue la curaduría a uno o varios especialistas, para que desarrollen su tarea dentro del marco conceptual del certamen.

## **SEMINARIO "NUEVAS CORRIENTES DEL ARTE Y LA CRÍTICA"**

Dentro del desarrollo de las bienales de pintura de Cuenca, se ha visto indispensable dentro de la estructura del proyecto el desarrollo de eventos de carácter académico. La V Bienal, con el valioso apoyo de la Universidad del Azuay UDA, organizó el Seminario Internacional "Nuevas Tendencias del Arte y la

Crítica", que contó con el concurso de USIS, Consejo Británico y la Bienal de São Paulo, críticos e historiadores de arte de diversos países, entre los cuales se hallaban incluidos los jurados de premiación del certamen, debatieron en el Auditorio de la Universidad del Azuay acerca de las características y perspectivas del arte actual.

Los artistas presentes en el certamen también aportaron con sus planteamientos en un intercambio de ideas, propuestas y definiciones que resultó muy enriquecedor para los críticos, artistas; estudiantes y público en general que concurrieron al Seminario.

De esta manera la V Bienal apuntó a cubrir, uno de los objetivos fundamentales de un certamen artístico, es decir el debate, el análisis, y en no menor medida el impacto didáctico que debe poseer una exposición como la Bienal, cuya justificación no se agota en los muros donde cuelgan los cuadros, ni en los actos más o menos oficiales que son parte de las ritualidades inherentes a un concurso internacional.

Críticos y artistas invitados coincidieron en señalar que el Seminario dio una visión de perspectiva a la V Bienal, ofreció una reflexión fresca y de primera mano sobre la muestra que acababa de inaugurarse.

Este impacto tuvo como una importante apoyatura al catálogo de la V Bienal, que gracias al aporte de Diners-Banco del Pichincha, pudo, por primera ocasión en la historia de las bienales de Cuenca, ser presentado la noche de la inauguración de la exposición. Como punto en contra de esta simultaneidad muestra-catálogo, podría anotarse el hecho de que las obras ganadoras no pudieron registrarse como tales en el libro, sensible vacío que sin embargo, se compensó con la difusión del catálogo entre los artistas y asistentes a la Bienal a lo largo de los casi tres meses de duración de la muestra.

Debemos anotar que a los catálogos de las bienales de Cuenca -incluido el de la última-, les hizo falta una sección crítica, que se considera básica dentro de publicaciones de este

tipo en certámenes del carácter de una bienal. Esta omisión puede y debe corregirse en las próximas bienales de Cuenca.

## **EL PÚBLICO**

Una exposición existe para el público. Más aún, crea "su" público. La Bienal Internacional de Pintura, desde su primera edición, se preocupó por congregarse al público en la medida de las posibilidades que ofrecen los espacios museográficos y la promoción del evento.

La V Bienal, durante el lapso de la muestra, contó con aproximadamente veinte y cinco mil visitantes, "cifra que a la ligera podría parecer pequeña, pero no lo es cuando una bienal como la de São Paulo, llega un poco más de esa cifra, en una metrópoli de 17 millones de habitantes y un país de más de 100 millones de personas.

Sin embargo no es relevante el número del público, sino las perspectivas que se le ofrece para desarrollar su sentido estético frente a las obras de arte. En esto, las bienales de pintura de Cuenca han cumplido un papel de primera línea dentro del desarrollo estético de nuestro público.

Más aún, han logrado crear un público que va extendiéndose sobre todo hacia la juventud. Con ello, uno de los propósitos fundamentales del certamen se cumple, es decir su erradicación fuera de los estrictos círculos de "habitúes" a exposiciones artísticas, proyectándose a la comunidad.

Es interesante anotar que la presencia de visitantes extranjeros se incrementa en las sucesivas versiones de la Bienal de Cuenca, y no son raros los casos en los que personas del exterior vienen "ex profeso" para la Bienal Cuencana.

De esta manera, el certamen se constituye un referente de importancia dentro de la promoción del turismo cultural, para el cual Cuenca se halla especialmente dotada, por sus



características de ciudad de cultura, historia; artesanías y programas de arte.

## **LOS ASPECTOS FINANCIEROS**

Siendo la Bienal de Pintura de Cuenca un proyecto que por sus características, demanda una inversión apreciable en términos de los montos que se destinan al arte y la cultura en nuestro país, el financiamiento de ésta constituye una de las debilidades características, dentro de un concepto de planificación estratégica.

La IV Bienal, presidida por la Sra. Eudoxia Estrella, gestionó y obtuvo del Gobierno Nacional un acuerdo que crea una partida de carácter permanente en favor del programa, que fue efectivizada en la V Bienal. Esta recibió un aporte de aproximadamente 500 millones de sucres de parte del Gobierno Nacional, a lo cual se sumaron aportes económicos de parte de la Municipalidad de Cuenca, dando un total de 800 millones de sucres por concepto de inversión del sector público.

Diversas empresas privadas, como el caso de Diners-Banco del Pichincha, Seguros Unidos S.A., LACSA, COPA, TAME, etc. asistieron a la última Bienal en cuanto a la publicación del catálogo, transportación de las obras concursantes desde sus países de origen y devolución de las mismas a éstos, cobertura de seguros, etc., cuyo aporte puede calcularse en el orden de los 400 millones de sucres aproximadamente, en relación al coste de tales servicios.

Sin embargo, siendo significativo el apoyo de la empresa privada, es necesario que se incremente en las próximas bienales, tomando en consideración que el aporte estatal y del gobierno local no se incrementará en forma sustancial, dada la realidad de crisis del sector público, y más bien podría reducirse a futuro.

Por ello, urgen estrategias de la Bienal que posibilite la ampliación del apoyo de parte del sector privado en favor del

proyecto, e incluso viabilizar la posibilidad de algún tipo de aporte internacional. A manera de ejemplo, la Bienal de São Paulo se financia en más de un 80% con el aporte de empresas privadas, por lo general grandes corporaciones brasileñas y de otros países, siendo el aporte estatal mínimo.

La Bienal de Pintura puede, además, lograr fuentes de financiamiento a través de la venta de las obras concursantes. En la V Bienal; como en las anteriores, esto no ha sido posible por razones de la falta de una adecuada política de ventas, problemas referentes a tasas aduaneras y, el alto precio puesto por los artistas a las obras en relación a los valores que corren dentro del mercado ecuatoriano. A futuro, es necesario establecer políticas de promoción y mercadeo de las obras participantes en la Bienal, lo cual redundará en beneficio del proyecto y de los artistas.

## **HACIA LA VI BIENAL**

Las experiencias, tanto positivas como negativas, logradas en las cinco bienales cuencanas, permiten reflexionar sobre las realidades, características y perspectivas del proyecto, sin lugar a dudas el más importante y representativo de nuestro país en el campo de la pintura.

La VI Bienal se nutrirá -lo esperamos- de estas valiosas experiencias, a fin de proyectarse en la consolidación y desarrollo de un certamen que se ha plasmado en base a múltiples retos y dificultades que ha sido preciso superar, pero también con un gran espíritu de colaboración y trabajo. Aspiramos a que la Bienal de Cuenca avance con óptimas perspectivas.

**LA BIENAL INTERNACIONAL DE PINTURA.  
UNA VISIÓN DIACRÓNICA**

*Beatriz Mejía*



Cuando la imaginación emprende el vuelo y los sueños y fantasías se entretajan al ritmo de tertulia, es ocasión propicia para gestar los grandes proyectos. Estos, con el transcurso del tiempo, cobran corporeidad, se cristalizan objetivos, y, lo que fue fruto de una serie de conversaciones, nacidas al calor de la amistad, hoy constituye uno de los acontecimientos culturales más importantes del país, y, al mismo tiempo, una ventana a las nuevas propuestas del arte contemporáneo de América.

No se podría hablar de la Bienal Internacional de Pintura sin nombrar a una mujer de exquisita sensibilidad y de una voluntad férrea que puso en marcha la I Bienal de Pintura, Doña Eudoxia Estrella, quien se convirtió en el eje en torno al cual colaboró un grupo de amigos, a quienes caracterizó un afán estético y altruista. Sabían de la trascendencia y proyección del evento y, desde luego, conocían de las dificultades que todo proyecto al nacer tiene que hacer frente: el factor fundamental, el financiamiento, pero esto no los amilanó, al contrario, los estimuló para trabajar con bienes y persona, con el fin de ver hecha realidad, una quimera.

Como toda obra, ésta requiere de un caudal de optimismo, que duplique la dosis de escepticismo, mal de todos los tiempos; negativas, peros... que siempre salen al paso, pero que se irían silenciando a medida que las acciones rebasaban a las Ideas.

Mediante la ordenanza municipal emitida con número 1251, se declara a Cuenca sede del evento y se determina al Municipio de Cuenca el patrocinador, debiéndose elegir en el seno del Concejo Municipal al Presidente, al Vicepresidente y al Coordinador General.

Con la siguiente ordenanza discutida y aprobada en las sesiones de los días 5 y 12 de noviembre de 1985, se trabajó los dos primeros años; en abril de 1987 se introduce una primera reforma que modifica ciertos artículos, pero que no cambian en

forma sustancial a la primera, cuyo texto se transcribe a continuación:

"El I. Concejo Municipal de la ciudad de Cuenca"

CONSIDERANDO:

Que mediante Decreto Ejecutivo N° 1251 de fecha 25 de octubre de 1985, y publicado en el Registro Oficial N° 306 del 4 de noviembre de 1985, se establece oficialmente la Bienal Internacional de Pintura con sede en Cuenca y se delega a la I. Municipalidad la elaboración del Reglamento pertinente.

Que la realización de un evento de tal naturaleza e importancia, procurará para todo el país, pero particularmente para la ciudad de Cuenca, un reconocimiento internacional de su connatural vocación para el cultivo de los más altos valores culturales e incentivará en nuestro, medio el desarrollo del arte pictórico; y,

En uso de sus atribuciones que le otorga la Ley de Régimen Municipal y por delegación expresa del Decreto Ejecutivo N° 1251, dicta la

"ORDENANZA QUE REGLAMENTA LA ORGANIZACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LA BIENAL INTERNACIONAL DE PINTURA"

DE LA SEDE

Art. 1. De conformidad con lo establecido en el Decreto Ejecutivo N° 1251, la ciudad de Cuenca será la sede única de la Bienal Internacional de Pintura, por lo que, el centro de todas las exposiciones será el Museo de Arte Moderno, pudiendo contarse con otros locales museísticos de la ciudad que sean calificados como adecuados para dicho fin.

## DE LOS ORGANISMOS RESPONSABLES

Art. 2. Para efectos de la representación, organización, coordinación, selección, premiación y exposición de la Bienal créanse los siguientes organismos: El Patronato, el Comité de Honor, el Comité Organizador, el Jurado Calificador y el Jurado de Selección de las obras nacionales.

Art. 3. El Patronato estará presidido por el señor Alcalde de la ciudad, quien tendrá la representación legal de la Bienal; e integrado por el señor Prefecto Provincial; el señor Gobernador de la Provincia; los señores Ministros de Relaciones Exteriores, de Educación y de Finanzas, o sus delegados; los señores rectores de las Universidades de Cuenca, el señor Gerente del Banco Central del Ecuador, Sucursal Cuenca, el señor Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Art. 4. El Patronato tendrá como misiones fundamentales:

- a) Promocionar la Bienal, por todos los medios y en todos los ámbitos posibles.
- b) Cursar las invitaciones oficiales a los artistas de los países que sean seleccionados para participar en la Bienal.
- c) Contribuir institucionalmente y gestionar las donaciones para la integración de un fondo económico, que permita a la ciudad cumplir el compromiso que adquiere.
- d) Aportar los premios y galardones, ya sean económicos o consistentes en preseas, que incentiven la más alta participación de los artistas.
- e) Designar a los miembros del Comité de Honor.
- f) Además, todas aquellas que considere oportunas y adecuadas llevarlas a la práctica, para una mejor realización del evento.

Art. 5. El Comité de Honor estará integrado por el señor Presidente de la República, los señores Ministros de Estado y los máximos representantes de las entidades culturales del país y del extranjero; que reciban tal designación por parte del Patronato:

Art. 6. El Comité Organizador estará conformado por los ciudadanos de reconocida capacidad intelectual y artística, ligados con él hacer cultural de la ciudad, que serán nombrados por el Alcalde, y en el futuro sus nuevos miembros serán designados por acuerdo de los demás integrantes del Comité.

Según la nueva ordenanza vigente hasta hoy y que corresponde al año 1987, quien nombra al Comité es el "*I. Concejo Cantonal*". (Ordenanza Reformativa, p. 3). Además, se añade: "*Los miembros de este Comité durarán dos años en sus funciones, pudiendo ser reelegidos*".

El Comité Organizador estará integrado por un Presidente, un Vicepresidente; un Coordinador General; cuatro vocales principales y cuatro suplentes, quienes tendrán derecho a voto; y contará con la asistencia de un Secretario General, un Prosecretario y un Tesorero quienes serán nombrados por el Comité de entre y por sus miembros.

En la Ordenanza reformativa se precisa que dichos miembros serán nominados "*fuera de su seno*".

Las deliberaciones del Comité Organizador se adoptarán por mayoría relativa de votos de todos sus miembros, y de acuerdo al quórum respectivo de las sesiones. El Presidente del Comité tendrá voto dirimente en el caso de empate.

El quórum para que el Comité Organizador pueda sesionar, será el de la mitad más uno de sus miembros con derecho a voto.

Se suprime en la Ordenanza Reformativa "*con derecho a voto*".

Art. 7. El Comité Organizador tendrá a su cargo la organización general de la Bial y tendrá las siguientes funciones:



- a) Coordinar la acción de los diferentes organismos oficiales de la Bienal.
- b) Coordinar la acción de las autoridades, las entidades públicas y privadas, así como de los particulares que integren las Comisiones y Subcomisiones que se designaren.
- c) Integrar bajo su responsabilidad las Comisiones o Subcomisiones que fueren necesarias.
- d) Administrar los fondos que para sufragar los gastos del evento, deberán disponerse.
- e) Seleccionar los artistas que en cada Bienal harán la exposición de sus obras; dentro y fuera del concurso.
- f) Determinar para cada evento el ámbito que cubrirá la Bienal y los premios a discernirse.

En el acápite f, se cambia el término "evento" por "certamen" y se agrega *"y el número de miembros de los Jurados"*.

- g) Fijar para cada ocasión la modalidad de participación de los expositores nacionales.

En este literal se crea la Prebienal de Pintura, al modificar e la Ordenanza: *"en el concurso previo a la Bienal, que se denominará Pre-Bienal"*.

- h) Elaborar la proforma presupuestaria para cada Bienal.
- i) Dictar los reglamentos y bases de los concursos y más directrices que fueren necesarias para normar la realización de cada Bienal.
- j) Seleccionar a los artistas que en cada Bienal participarán como expositores dentro del concurso, de acuerdo con el Reglamento pertinente.

k) Y otras que sean necesarias para la realización de la Bienal.

Art. 8. El Jurado Calificador, es un organismo esencialmente técnico y tendrá como misión específica el discernimiento de premios y menciones. Se integrará con tres especialistas o críticos de arte nacional y/o internacional, nombrados por el Comité Organizador y dispondrá de tres días para dictar su veredicto.

El Artículo ocho de la Ordenanza Reformativa cambia íntegramente el texto:

"Para efectos de coordinación y de asesoría, funcionará en las principales ciudades del país, comisiones especiales y subcomisiones designadas por el Comité organizador e integradas por entidades y ciudadanos, ligados con las artes, las ciencias y la cultura. No podrá participar en la Bienal quien integre las comisiones o subcomisiones".

Art. 9. El Jurado de Selección se ocupará exclusivamente de escoger las obras de los artistas nacionales que participarán en la Bienal, de acuerdo con los lineamientos que el Comité Organizador determine para cada certamen.

Estará integrado por un representante de cada una de las siguientes instituciones:

- a) La Alcaldía de Cuenca.
- b) La Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- c) La Universidad de Cuenca.
- d) La Universidad Católica de Cuenca.
- e) La Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca. (Actual Universidad del Azuay).
- f) El Museo del Banco Central del Ecuador.

g) El Comité Organizador.

El Jurado de selección de las obras nacionales dispondrá igualmente de tres días para pronunciarse.

El artículo nueve en la Ordenanza Reformatoria se modifica sustancialmente, como se puede comparar literalmente:

"DE LOS JURADOS:

*Art. 9. Para la admisión y selección de las obras de los pintores nacionales participantes en la Pre bienal y para el discernimiento de premios y menciones de la Bienal, créase los siguientes jurados:*

- a) De admisión y selección, que se ocupará de escoger las obras de los artistas nacionales que serán admitidas en la Pre-Bienal y de entre estos, seleccionará a los que en representación del Ecuador participarán en la Bienal Internacional de Pintura;*
- b) De Premiación, que tendrá como misión específica el discernimiento de premios y menciones de la Bienal Internacional de Pintura;*

*Cada uno de estos jurados dispondrá de tres días para emitir sus respectivos fallos. Su actuación se registrará por el pertinente Reglamento que será dictado por el Comité Organizador".*

Art. 10. Para efectos de coordinación y de asesoría, funcionarán en las principales ciudades del país, comisiones especiales y subcomisiones designadas por el Comité Organizador, e integradas por ciudadanos de reconocida solvencia, ligadas con las artes, las ciencias y la cultura.

En la Ordenanza Reformativa este artículo se cambia por:

*Art. 10. Los Jurados especificados en el artículo precedente, estarán integrados por especialistas o críticos de arte, nacionales o extranjeros, en la proporción que acordare el Comité Organizador. Su número será determinado para cada certamen*

*por dicho Comité Organizador, pero no podrá exceder de cinco para cada uno de los jurados.*

## DE LOS EXPOSITORES

Art. 11. Podrán participar en calidad de expositores los pintores de cualquier nacionalidad, siempre que sean seleccionados por el Comité Organizador e invitados por el Patronato, de acuerdo con los Reglamentos, Bases y Directrices que dicte el Comité Organizador.

Este Artículo once hace referencia al contenido del artículo nueve de la Ordenanza inicial. Dice:

*Art. 11. Los miembros de los aludidos jurados serán designados por un Comité Especial integrado por los personeros o representantes de cada una de las siguientes instituciones:*

Se enumeran los mismos literales a, b, c, d, e; f, g, y se añade el literal:

*"h) Un representante por las Organizaciones de los artistas plásticos de Cuenca, legalmente constituidos".*

El artículo doce de la Ordenanza Reformativa habla acerca *De los Expositores.*

*Art. 12. Podrán participar en calidad de expositores en la Pre-Bienal, todos los artistas ecuatorianos que habiendo enviado sus obras a la Sede del certamen, hubieren sido admitidos por el jurado correspondiente.*

*Podrán, a su vez, participar en calidad de expositores de la Bienal Internacional, además de los artistas ecuatorianos seleccionados en la Pre-Bienal, los pintores de cualquier nacionalidad correspondiente al área geográfica que cubra el certamen, siempre que sean seleccionados por el Comité Organizador e invitados por el Patronato, de acuerdo con los Reglamentos, Bases y directrices que establezca el Comité Organizador.*

## DEL FINANCIAMIENTO

Art. 12. Constituyen Fondos de la Bienal:

- a) Los recursos provenientes de la asignación gubernamental de acuerdo con el Decreto Ejecutivo N° 1251 publicado en el Registro Oficial N° 306 del 4 de noviembre de 1985.
- b) Las asignaciones que las Entidades Públicas auspiciantes aportaren dentro del Patronato.
- c) Las donaciones que se comprometan tanto de entidades públicas como privadas, nacionales y extranjeras.
- d) Las participaciones que se fijen sobre las ventas de las obras de arte, de acuerdo con lo que establezca el Comité Organizador en las respectivas bases.
- e) Las recaudaciones que se produzcan de la realización de la Bienal.

Este artículo tiene el mismo contenido del artículo trece de la Ordenanza Reformativa.

Art. 13. Los fondos de la Bienal serán manejados por el Comité Organizador a través de su Tesorero y de acuerdo con la reglamentación que será emitida, por la Dirección Financiera de la I. Municipalidad.

Art. 14. Si luego de cubiertos todos los gastos que ocasionare cada Bienal hubiere un saldo, éste quedará en beneficio del Museo Municipal de Arte Moderno, Centro de la Bienal.

El cambio se da en cuanto al beneficiario, según la reforma "*el saldo quedará en beneficio de la Bienal*", Esta disposición aparece bajo el artículo quince.

Dada en la Sala de Sesiones del I. Concejo Cantonal a los dos días del mes de diciembre de mil novecientos ochenta y cinco.

Xavier Muñoz Chávez  
Alcalde de la Ciudad

Eduardo Andrade Brito  
Secretario Municipal

La Ordenanza Reformativa tiene una disposición transitoria:

*"Ratificase los nombramientos de todos los miembros del Comité Organizador que fueron designados por el Alcalde de la Ciudad, de acuerdo a lo que dispone la Ordenanza dictada el 12 de diciembre de 1985, quienes permanecerán en sus funciones hasta el 16 de diciembre de 1987; y, convalidase las designaciones a los miembros del Jurado de Premiación de las obras participantes en la I Bienal de Pintura.*

*Dada en la Sala de Sesiones del I. Concejo Cantonal, en Cuenca, a los veinte y seis días del mes de febrero de mil novecientos, ochenta y siete.*

*Xavier Muñoz Chávez  
Alcalde de la Ciudad*

*Eduardo Maldonado Seade  
Secretario Municipal*

Es importante conocer luego de las cinco bienales la funcionalidad de la Ordenanza Municipal. Al respecto habla la experiencia, pues a criterio de Eudoxia Estrella y Eliécer Cárdenas ésta debe tener una reestructuración total. Fundamentalmente se recomienda:

1. La supresión del Comité Organizador, pues su presencia en ocasiones, ha dilatado la toma de decisiones, y no ha hecho posible la ejecutividad del proyecto y ha constituido una verdadera interferencia.
2. Coinciden en que la Bienal debe tener autonomía, deslindarse del aspecto político.
3. Plantean una nueva estructura:

EUDOXIA ESTRELLA  
- Presidente  
- Vicepresidente  
- Director

ELIÉCER CARDENAS  
- Presidente  
- Vicepresidente

- Coordinador
- Gerente
- Coordinador
- Gerente

Personalmente, considero que debe existir un Comité Asesor, el mismo que debe estar integrado con los ex presidentes de las diferentes Bienales, ya que su experiencia enriquece y alimenta a quienes manejen en el futuro las próximas bienales.

Eudoxia Estrella plantea, además, que el Presidente debe ser una persona vinculada a la empresa privada y sensible a la cultura, que haga de vínculo con la empresa privada nacional, a fin de que la motive a apoyar a la Bienal Internacional de Pintura.

Precisa que, inclusive, los cargos del "Presidente, Vicepresidente y del Director deben ser ad honorem", ya que cuando surgen intereses de carácter económico se desvirtúa el espíritu del Proyecto que nació en base al esfuerzo y altruismo de un grupo de cuencanos, que al criterio de Patricio Muñoz es una característica muy particular, que nos define. Al respecto recordó una frase del Dr. Borja. "Los cuencanos son audaces aventureros, de grandes empresas que jamás comienzan nada si no están seguros de triunfar".

La Bienal Internacional de Pintura es un evento que tiene una trayectoria y una identidad.

### ¿QUIÉNES HAN PARTICIPADO EN LAS CINCO BIENALES?

Dentro de todo proyecto es necesaria la participación del trabajo de un grupo humano, que junto con los recursos económicos, hacen posible su realización. Aquí, los nombres que han hecho historia dentro de esta primera década.

PERIODOS	OBRAS	ARTISTAS		PAISES
PRIMERA BIENAL	24-04-87 al 24-07-87	321	116	21
SEGUNDA BIENAL	02-06-89 al 31-08-89	285	119	22
TERCERA BIENAL	04-10-91 al 06-01-92	286	118	22
CUARTA BIENAL	21-10-94 al 27-01-95	429	163	29
QUINTA BIENAL	08-11-96 al 31-01-97	324	100	25

Nota: En la V Bienal se debe precisar que los 239 artistas participaron en Pintura y 85 en Dibujo, ya que en esta ocasión se abrió por vez primera el Salón de Dibujo.

## **DEL PATRONATO**

El Patronato está integrado por el Alcalde, Prefecto, Gobernador, Ministro de Relaciones Exteriores, de Finanzas y Crédito Público.

### **ALCALDES**

Primera Bienal: Dr. Xavier Muñoz Chávez  
Segunda Bienal: Sr. Jorge Piedra Ledesma  
Tercera Bienal: Sr. Jorge Piedra Ledesma  
Cuarta Bienal: Dr. Xavier Muñoz Chávez  
Quinta Bienal: Arq. Fernando Cordero

### **PREFECTOS**

Dr. Leonardo Alvarado Cordero  
Dr. Ítalo Ordóñez Vásquez  
Dr. Ítalo Ordóñez Vásquez  
Dr. Alejandro Corral Barrero  
Ing. Marcelo Cabrera

### **GOBERNADORES**

Sr. Enrique Mora Vásquez  
Sr. Enrique Malo Ordóñez  
Arq. Jaime Malo Ordóñez  
Sr. Gerardo Martínez Espinosa

## **COMITE DE HONOR**

### **PRESIDENTES**

Ing. León Febres Cordero R.  
Dr. Rodrigo Borja Cevallos  
Dr. Rodrigo Borja Cevallos  
Arq. Sixto Durán Ballén

### **VICEPRESIDENTES**

Dr. Blasco Peñaherrera P.  
Ing. Luis Parodi Valverde  
Ing. Luis Parodi Valverde  
Econ. Alberto Dahik Garzozi



Abogado Abdalá Bucaram O. Dra. Rosalía Arteaga de Córdoba

La Bienal de Pintura, desde su nacimiento, tenido la ayuda de la empresa privada, pero es el Estado el que ha aportado fundamentalmente. En este punto se debe destacar la voluntad de León Febres Cordero, quien acogió la idea y la apoyó decididamente. Rodrigo Borja garantizó la continuidad de la Bienal, al establecer una partida presupuestaria para su realización, gestión lograda por Eudoxia Estrella con el apoyo de Ítalo Ordóñez, desde el Congreso.

Para Patricio Muñoz hay otro nombre que se debe rescatar, el de Hernán Crespo, desde el Banco Central, quién apresuró la restauración del Museo de la Medicina y el de Arte Moderno, sin cuya infraestructura, no hubiese sido posible emprender el Proyecto. Y, para la II Bienal, la restauración del local del Museo de las Conceptas.

## **COMITÉ ORGANIZADOR**

### **PRESIDENTES**

Sra. Eudoxia Estrella de Larrazábal  
Arq. Patricio Muñoz Vega  
Arq. Patricio Muñoz Vega  
Sra. Eudoxia Estrella de Larrazábal  
Lcdo. Eliécer Cárdenas Espinosa

### **VICEPRESIDENTES**

Sr. Antonio Álvarez Moreno  
Lcdo. René Cardoso Segarra  
Dr. Efraín Jara Idrovo  
Lcdo. Eliécer Cárdenas Espinosa  
Dr. José Serrano González

### **SECRETARIOS GENERALES**

Dr. Pedro Córdoba Álvarez  
Dr. René Durán Andrade  
Dr. José Serrano González  
Dr. Juan Morales Ordóñez

Para Eudoxia Estrella, la Bienal de Pintura significa "la existencia de un punto de referencia; del arte contemporáneo de América". Constituye una especie de ruptura de las lindes nacionales para otear el horizonte internacional. Su objetivo de abrirse al arte de Italia, España, Francia y Portugal no llegó a concretizarse, pero ella subraya, es importante sentirse "ciudadana del mundo y tener la oportunidad de contrastarlo".

Patricio Muñoz afirma que "la Bienal cumple con su objetivo de ser una Bienal Americana y, que un logro de la II Bienal, fue la participación de los artistas en la Pre bienal y de otros que llegaron en calidad de invitados".

Además, se logró sensibilizar a la colectividad, a través de caravanas culturales (música, títeres, teatro, etc.). Fue una siembra, cuyos frutos se podrían analizar con el crecido interés de visitar nuestra Bienal.

Para Eliécer Cárdenas el mayor logro es "la respuesta que ha tenido a nivel internacional".

En realidad, en la última, estuvieron presentes una representante del Diario La Nación de Uruguay, Adriana Almada, que acompañaba a un grupo de artistas, ganadores del I Salón de Escultura, cuyo premio consistía precisamente, en asistir a la V Bienal Internacional de Pintura.

## CARACTERÍSTICAS DE LA BIENAL DE PINTURA

### 1. Mantiene la bidimensionalidad

Eudoxia Estrella considera que la Bienal debe ser de Pintura y quizá Pintura y Dibujo. Pues, no se pretende ampliar otras, manifestaciones como la escultura, instalaciones, etc. por cuanto, el objetivo, no es hacer una bienal de las dimensiones de la de Sao Paulo, en donde su control es casi imposible y se podría afirmar que se está "desintegrando" su verdadero concepto."

Eliécer Cárdenas señala que se podría ampliar pero hay dos factores de orden práctico que lo impiden: el espacio para objetos tridimensionales y el financiero.

Patricio Muñoz afirma: "el cuadro es eterno tiene posibilidades de trascendencia virtual". Insiste en esa condición de la Bienal, la bidimensionalidad, pues, ésta es una condición meditada".

## 2. Es Americana

Al comentar un criterio emitido en un texto de Alexandra Kennedy en donde se señala a la Bienal Cuencana como "chiquita y despistada"; el término chiquita antes de ser considerado como peyorativo, más vale se lo debe tomar como una virtud en cuanto, jamás se ha pretendido hacer una Bienal de las características de São Paulo o de La Habana, sino una Bienal que posibilite la comunicación de los artistas del Continente, René Cardoso, Coordinador de la V Bienal, opina que la "Bienal tiene identidad y peso en los espacios internacionales". Identidad entendida como un proceso que va dando un perfil de calidad, libertad y contemporaneidad".

## **DE LAS BASES**

Para la regulación de todo organismo es prioritaria la estructuración de una reglamentación que sirva de marco referencial para viabilizar las acciones a ejecutarse.

El Comité Organizador de la Primera Bienal Internacional de Pintura, haciendo uso de las atribuciones que le confiere la Ordenanza Municipal citada anteriormente, expuso un reglamento que ha sido el referente fundamental de las cinco bienales. Pues, todas se han orientado bajo esas directrices; han introducido ligerísimos cambios que no han afectado al sentido modular de las publicadas en el Catálogo de la Primera.

## DE LOS EXPOSITORES

El primer artículo hace referencia a: la participación de los expositores, los cuales deberán ser seleccionados por el Comité Organizador. En este artículo se pueden considerar los siguientes aspectos:

### 1. Del número de expositores

En la Primera Bienal se puntualiza que cada país invitado podía participar hasta con cinco representantes como máximo. Esta disposición se suprime en las siguientes bienales, en las cuales se observan los criterios de fijar límite en el número de obras por participante.

### 2. Del número de obras

En la primera y segunda Bienal se establece como mínimo 2 obras y un máximo de cuatro, por cada participante. En la tercera y cuarta se mantiene el mínimo de 2 obras y se disminuye a tres el número máximo de obras. En tanto que en la quinta se elimina el mínimo, y se establece únicamente el máximo de tres obras por artista.

### 3. De las dimensiones

En la primera y segunda Bienal se precisa que la obra tendrá una dimensión de "entre 61 cm. x 50 cm. como mínimo hasta 195 cm. x 130 cm. como máximo en cualquiera de sus lados".

En la tercera y cuarta Bienal, las dimensiones pueden variar entre 60 x 60 cm. como mínimo y 195 x 130 cm. como máximo. Y da opción de ampliarse a 195 cm., siempre y cuando el autor corra con los gastos de transporte, pudiendo enviarla enrollada o enmarcada por cuenta y riesgo del artista.

En la V Bienal se elimina el mínimo y se señala el máximo de 195 x 195 cm. Pero se añade una aclaración: *"De exceder los formatos indicados, la transportación será de responsabilidad del*

*artista*; aspecto que dio lugar a que se presentaran obras con un formato mayor al planteado por lo que se quedaron fuera de concurso. Dicha aclaración abre una ventaja y da la posibilidad de que se presenten obras de mayor magnitud, siempre y cuando el artista corra con los gastos de transporte. Esta observación deberá tenerse presente para suprimirla en la VI Bienal, para evitar los contratiempos que, como en el caso de Carlos Rosero y otros artistas surgieron en esta última Bienal.

En la Segunda Bienal en el artículo 1. Se precisa: "*De presentarse una obra díptica o tríptica o de un mayor número de segmentos, se entenderá que cada uno de éstos no puede exceder las dimensiones fijadas y se lo tomará en cuenta como unidad*". Esta puntualización es muy válida por cuanto aclara la participación de este tipo de obras, cuya modalidad es muy frecuente:"

#### 4. De la documentación

El Art. 2 de la Primera Bienal indica la documentación que debe presentar el artista. En todas se mantienen las mismas exigencias con ciertas variantes.

- Currículos.
- Fotografías del artista.
- Fichas de inscripción:

#### 1. De las fotografías

En la Segunda Bienal se precisa como requisito el envío de fotografías de las obras tamaño postal, aspecto fundamental que complementa la documentación pertinente para facilitar los aspectos de publicidad. Este criterio no se modifica en las dos siguientes Bienales; para la quinta se solicita slides de 35 mm que ofrezcan calidad para la selección de colores en la elaboración del Catálogo.

Estas variantes son lógicas por cuanto la tecnología impone asumir los cambios y mejorar la calidad: Es fundamental que para ello también la institución se prepare con mecanismos que

posibiliten su cuidado y tratamiento; una falencia es la falta de un verdadero Centro de Documentación que concentre en forma técnica la información de las cinco bienales. Es importante la capacitación del personal para su manejo.

## 2. De los datos

Es muy positiva la puntualización de los datos que debe remitir el artista como son:

- Identificación de las obras.
- Título y año de producción.
- Descripción de la técnica y materiales.
- Dimensiones (considerando los espacios para tensar las obras).

En lo que se refiere al autor:

- Nombre y se debería añadir "y apellidos completos" del autor.
- Nombre artístico, o seudónimo.
- Fecha y lugar de nacimiento.
- Dirección actualizada.
- Estudios.
- Exposiciones individuales.
- Exposiciones colectivas.
- Distinciones.
- Citas de comentarios críticos.

Esta puntualización ha permitido enriquecer al Centro de Documentación con recortes de prensa y catálogos en donde se puede apreciar la trayectoria artística. Esto permitió que el último Catálogo disponga de un material más enriquecedor.

Además, en el orden técnico administrativo implica que la V Bienal deberá entregar a la VI un fichero completo de catalogación de ser posible optimizando la infraestructura que tiene debe ofrecer la información computarizada y en internet o será tarea de quienes emprendan la VI acogerse al cambio de una nueva manera de trabajar.

En la Primera Bienal el Art. 5 dispone que "*Si hubiere diferencia de grafía en los nombres de los artistas, o en el valor de las obras u otras indicaciones, prevalecerá la información constante en la ficha de inscripción*" (Primera Bienal, p. 18): Este artículo se mantiene en las cuatro bienales y desaparece en la quinta." La sexta deberá incluirlo porque este hecho suscitó dudas y demora en la toma de resolución de optar por una alternativa ya que existían variantes en catálogos, fichas de inscripción y recortes de prensa; dilatando el trabajo de la elaboración del Catálogo de la V versión.

## DE LA ENTREGA DE LAS OBRAS

Las bienales precisan las fechas límite para la entrega de las obras en el caso de los artistas ecuatorianos en el local de la Bienal y, en el caso de los extranjeros, en las Cancillerías de sus países. Las obras serán devueltas a su correspondiente lugar de origen después de 90 días de la fecha de clausura, aspecto que se mantiene desde la Segunda Bienal ya que la primera entregó después de 60 días.

## DE LOS PLAZOS FIJADOS

El Art. 6 de las Bases de la Primera Bienal plantea que "*El Comité Organizador de la Bienal no será responsable por la omisión de un participante en el catálogo o en el montaje, si las fechas de llegada de las hojas de inscripción y de la entrega de las obras no fueren respetadas*" p. 18. Este es un artículo que no ha sufrido modificación alguna durante las cinco bienales.

## DE LAS VENTAS

El Art. 11 del Reglamento de la I Bienal señala que las obras expuestas se harán "*exclusivamente a través del Departamento de Ventas del Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca*"; este aspecto se puntualiza también en la Cuarta Bienal; en la Segunda, se suprime y, en la Tercera, se revuelve que la venta se hará a través del Departamento de Ventas de la Bienal; mientras que en la V, se hará a través de Tesorería de la Bienal.

En cuanto al porcentaje de la venta de la obra que se destina al fondo de la Bienal hay también cierto cambio: En la Primera se establece un 20%, aspecto que se mantiene en la Segunda y Tercera; en tanto que la cuarta y quinta eleva a un 30%.

En, relación al precio fijado en la ficha de inscripción y su prohibición, de ser alterado, se mantiene en las cinco bienales. Sólo en la Tercera se puntualiza que el precio debe ser fijado en dólares, este aspecto se debería tener presente para la Sexta, ya que es necesaria dicha puntualización, aunque debe indicarse, desde luego, en las fichas de inscripción las cuales deben ser lo más precisas. En la última, por ejemplo, se debería cambiar alto por ancho en lugar de: alto por largo que tiende a confusión.

La venta de las obras en ninguna de las Bienales ha significado un ingreso para la Bienal Internacional. Según el Lcdo. René Cardoso esto se debe a los precios poco accesibles de las obras en el medio, los trámites de nacionalización de la obra, etc. Para lo cual deberá buscarse mecanismos atractivos que motiven tanto al artista como al cliente.

Es la conciencia del artista, la que juega, en último término, a la hora de aportar a la Bienal lo que le corresponde después de la venta de una obra que ha participado en el certamen se ha detectado ciertas evasiones que, resultan fuera de control de la institución. A veces, ha sido la casualidad, la que la ha puesto en evidencia.

## DE LOS PREMIOS

El Art. 14 que habla acerca de los premios dice: 'Habrán tres premios económicos que consistirán en:

**PRIMER PREMIO: VEINTE MIL DOLARES.**

**SEGUNDO PREMIO: DIEZ MIL DOLARES.**

**TERCER PREMIO: CINCO MIL DOLARES.**

Estos valores se mantienen durante las tres primeras bienales. En la Cuarta y Quinta se cambia la designación del



Primer Premio por Gran Premio y se asignan los siguientes valores:

GRAN PREMIO: TREINTA MIL DOLARES.

SEGUNDO PREMIO: QUINCE MIL DOLARES.

TERCER PREMIO: DIEZ MIL DOLARES.

El carácter de premio-adquisición se ha mantenido en todas las cinco bienales. Mientras que la designación de un premio especial consistente en una medalla de oro concedida por el Presidente de la República que se entrega al autor de la obra que más haya impactado al público (que es quien la elige), solamente se mantuvo hasta la IV Bienal, en la cual es el Comité Organizador el que asume la entrega.

En la V Bienal se introduce una variante que es el premio "Único especial Bienal de Cuenca", p. 19, para la obra triunfadora en el Salón de Dibujo, que por primera vez se lo concedió.

La primera, segunda y cuarta Bienal precisa en sus bases la entrega de tres menciones de honor; la tercera y la quinta deja en libertad acerca del número de artistas que se hagan dignas de ellas.

Todo premio da opción a la polémica. Y en varios foros se ha expuesto la posibilidad de retirar los premios económicos y sustituirlos por otro tipo de incentivo.

Al respecto, Eudoxia Estrella, plantea los pros y contras; sin embargo, lo considera.

## **DEL JURADO**

Las decisiones del jurado son inapelables y los premios no podrán ser declarados desiertos, es uno de los aspectos que han sido inalterables en las cinco versiones de la Bienal cuencana.

Es en el Art. 17 de las bases de la III Bienal donde se precisa que el Jurado "estará integrado por cinco miembros: tres internacionales y dos nacionales; además se nombrarán

miembros alternos que actuarán en sustitución de cualquiera de los miembros que no concurra", p. 12 (III Bial), aspecto que se ha mantenido hasta la última versión de la Bial.

En las bases de la IV y V Bial se precisan bajo el título de Disposiciones Generales: el carácter inédito de las obras, es decir que no hayan sido premiada, en otros certámenes, el derecho a reproducir fotográficamente las obras con fines de promoción y publicidad y un aspecto fundamental es que todos los aspectos que se escapen a este reglamento puedan ser resueltos por el Comité Organizador.

### DE LOS PREMIOS Y MENCIONES DE LAS CINCO BIALES

ARTISTA	PAIS	PRIMER PREMIO
Julio Le Parc	Argentina	Modulación 89. Acrílico/lienzo 130 x 195 cm.
Arcángelo Ianelli	Brasil	Vibración en negro y azul 4. Oleo/tela 180 x 145 cm.
<b>GRAN PREMIO</b>		
Mari Mater O'neil	Puerto Rico	Donde moran los terribles. Oleo/lienzo 198 x193 cm.
Ignacio Iturria	Uruguay	Aparador-Amparador Acrílico/tela 130 x 195 cm.
<b>SEGUNDO PREMIO</b>		
Carlos Colombino	Paraguay	Paraguay 111. Xilopintura 30 x 173 cm.
Enrique Tábara	Ecuador	Arbusto en loma rosa. Mixta 149 x 149 cm.
Félix Perdomo	Venezuela	Sin título (B). Mixta/tela 150 x 130 cm.
José Perdoma	R. Dominicana	El mundo mágico de JOP (dúptico).-Oleo/tela 147 x-117; 147 x 102 cm.
<b>TERCER PREMIO</b>		
Myrna Báez	Puerto Rico	El marco dorado. Acrílico/lienzo 162 x 122 cm.

Arnaldo Roche	Puerto Rico	Quema, quemándome, quemado I, II, III (tríptico) 150.5 x 109; 150 x 108.5; 150.5 x 108.5 cm.
Gustavo Acosta	Cuba	The end. Acrílico/tela 185 x 200 cm.
Jaune Quick-To-See Smith	EE. UU.	Indian horse, 1992 (díptico). Óleo, mezcla y collage/lienzo 168 X 244 cm.

## **DEL VEREDICTO**

### **JURADO DE LA PRIMERA BIENAL**

Edmundo Rivadeneira (Ecuador)  
 Adelaida de Juan (Cuba)  
 Efraín Jara (Ecuador)  
 Raquel Tibol (México)

### **JURADO DE LA SEGUNDA BIENAL**

Juan Acha Valdivieso (Perú)  
 Aracy Amaral (Brasil)  
 Luis Martínez Moreno (Ecuador)  
 Bélgica Rodríguez (Venezuela)  
 Hernán Rodríguez Castelo (Ecuador)  
 María Luisa Torrens (Uruguay)

Los miembros procedieron por votación a una preselección de artistas, cuyos 24 nombres son los siguientes:

Marcelo Aguirre, Ecuador.  
 Brooke Alfaro, Panamá.  
 Antonio Arias, Ecuador.  
 Magdalena Beccarini, Argentina.  
 Eugenio Diltborn, Chile.  
 Oscar García, Ecuador.  
 Caros Gorriarena, Argentina.  
 Arcangelo Ianelli, Brasil.  
 Ramiro Jácome, Ecuador.  
 José Lizano, Costa Rica.

Fernando López, Uruguay.  
Oscar Migliorisi, Paraguay.  
Beatriz Milhazes, Brasil.  
Tomás Parra, México.  
Arnaldo Roche, Puerto Rico.  
Margot Romer, Venezuela.  
Ana María Rueda, Colombia.  
William Stone, Venezuela.  
Nicolás Svistoonoff, Ecuador.  
Enrique Tábara, Ecuador.  
Eduardo Tokeshi, Perú.  
Guillermo Trujillo, Panamá.  
Ernesto Vila, Uruguay.  
Carlos Viver, Ecuador.

Aracy Amaral, Juan Acha y Luis Martínez se inclinaron por la obra "Vibración en negro" de Arcangelo lanelli, mientras Hernán Rodríguez y Bélgica Rodríguez lo hicieron por Enrique Tábara; con su obra "Arbusto en Loma Rosa".

Los miembros del jurado resolvieron otorgar el Primer Premio al artista brasileño lanelli por "su búsqueda en las dimensiones estéticas del color autónomo, uno de los problemas vigente, de la pintura, desde los años 60; por la importancia de su trayectoria artística; por su cohesión manifiesta, que no se debilita en ningún instante, y, por su ritmo", p. 21.

Se concede el Segundo Premio a Enrique Tábara "por su investigación constantemente renovada, y por su expresión poéticamente cercana a la sensibilidad Contemporánea en un lenguaje simbólico rescatado rico de formas", *ibíd.*

El Tercer Premio fue otorgado a Arnaldo Roche por el tríptico Quemando y Quemado "por el vigor inusitado y transfigurador de su neoexpresionismo", *ibíd.*

Además, se resolvió entregar las siguientes menciones:

Mención Especial, Broole Alfaro.

Menciones:

Eugenio Dittborn, Ramiro Jácome, Carlos Gorriarena, Beatriz Milhazes, Margot Romer.

El Premio Coloma Silva, para el artista ecuatoriano joven por su nueva propuesta recayó en Pablo Cardoso.

El Premio Julio Le Parc para el artista latinoamericano menor de 35 años: Internacional: Fernando López. Nacional: Marcelo Aguirre.

El Premio Ciudad de Cuenca para el artista ecuatoriano menor de 30 años, Oscar García, por la obra "Urbano 133".

### **JURADO DE LA TERCERA BIENAL**

Gerardo Mosquera; Presidente	(Cuba)
Mauricio Bueno	(Ecuador)
Frederico Moraes	(Brasil)
Carlos Rojas	(Ecuador)
Edward Sullivan	(EE.UU.)
Luis Fernando Valencia, Miembro Alterno.	

Por unanimidad, se pronunció para otorgar el Primer premio por "su fuerza, e independencia en el manejo de sus elementos pictóricos, en los cuales se advierte su relación con una región específica, de un modo amplio y no literal". El segundo premio por su "excelente técnica que con una buena distribución de los espacios, logra una fuerza primitiva y violenta que emerge de la figura acosada". El tercer premio "por su unión de un discurso introspectivo, metafísico; con el espacio y un comentario político de actualidad muy tropologiado, vinculando las vertientes subjetiva y social en una dimensión de misterio".

La mención de honor que la destinan a México es por su "calidad general". Y en el caso del Premio Coloma Silva a Eugenio Abad por "la lograda abstracción, producto de un planteamiento claro en su juego con tonos oscuros y sugerencias telúricas; y a Rommy Struve por el manejo del color y el espacio,

en su homenaje a algunos de los grandes maestros del pasado en forma personal y provocadora", p. 19.

## **JURADO DE LA CUARTA BIENAL**

Shifra Goldman  
Angel Ka

## **SUGERENCIAS**

El jurado de la II Bienal sugirió que la Bienal de Cuenca debe definirse como un evento dedicado a estimular a los jóvenes artistas con límite de edad para la participación; la realización de la apertura de un Salón de invitados, uno por país, que no intervengan en el concurso con un mínimo de 20 obras; la apertura a otras técnicas y que los curadores de los países tengan un crítico propuesto por la Asociación Internacional de Críticos del Arte.

El jurado de la III Bienal considera que se debe incluir las diversas manifestaciones de las artes plásticas y que se perfeccione el sistema de selección de las muestras de los distintos países, quizá con la conformación de un Comité Central de Curadores.

## **BIBLIOGRAFÍA**

I Bienal Internacional de Pintura. Museo de Arte Moderno. Catálogo. Editor: Juan Castro Velázquez; Cuenca-Ecuador, Gráficas Hernández, 1987.

II Bienal. Edición de la II Bienal Internacional de Pintura. Editor: René Cardoso. Imprenta Mariscal, Quito, 1989, pp. 187.

III Bienal de Cuenca. E. Dipaggi. Imprenta Monsalve Moreno,

# **ESTÉTICA Y SUBJETIVIDAD**

*Carlos Rojas Reyes*





## **1. De las «Meninas» a la «Venus in Microsoft»: del sujeto cartesiano al sujeto virtual**

La mirada de Foucault sobre «Las Meninas» de Velázquez descubre el modo de constitución del sujeto moderno que se desdobra y se mira a mismo, tal como lo hacía el sujeto cartesiano, una capacidad de verse a sí mismo y encontrar ese pretendido núcleo de identidad, más allá de cualquier duda, y que además se piensa como pensamiento, se comprende como razón.

El desdoblamiento de Velázquez alude a la capacidad del sujeto moderno de pensar en los objetos a ser representados y en el proceso de representación; se representa su propia representación, y este segundo plano, este grado 1, se convierte en fundamentante de todo conocimiento y de la identidad de los sujetos.

Velázquez había encontrado, quizás sin quererlo, ese nuevo mundo de la subjetividad, moderna, racionalista, que cree haber conquistado de modo definitivo una apropiación cierta de la realidad, basado en su sola razón.

Este sujeto moderno finalmente fue clausurado, desconstruido, borrado como un, "rostro de arena en el mar".

Las corrientes estructuralistas y posestructuralistas colocaron las instituciones en su abstracción, de los sujetos, como las portadoras de la historia y de su sentido -en caso de tener alguno-; la posmodernidad abolió las grandes narraciones sobre los sujetos históricos. Sin embargo, los sujetos, obsesivos, regresan transfigurados, fantasmales, redundantes.

De mano de las nuevas tecnologías los sujetos regresan como sujetos virtuales, expresándose hipertextualmente, invadiendo los espacios de la realidad, reabsorbiéndolos en

representaciones imaginarias que resultan tan reales que comienzan a reemplazar a la cruda realidad.

Ya no es Velázquez colocándose a sí mismo dentro del cuadro, mirando la escena de las Meninas desde la puerta, y un ojo vigilante externo configurando el espacio pictórico, desde su conciencia, sólidamente asentada en sus certezas. Ahora se trata de la Venus colocada en Internet, virtualizada.

Hemos dado un salto gigantesco desde la época en que el arte se enfrentaba a su reproducibilidad técnica, hasta este mórbido fin de siglo en que se coloca ante su "reproductibilidad electrónica", que no solo atañe a las transformaciones de la circulación masiva de la obra de arte, sino que altera radicalmente, el arte mismo.

Haré referencia a dos fenómenos suficientemente indicativos de la profundidad de las transformaciones y consecuencias para el arte.

## **1.1 Usurpación tecnológica de la estética**

La usurpación de la estética por parte de la tecnología y tendencias a quitar referencialidad estética a la obra de arte: nunca como ahora la cuestión de que sea hermoso en arte ha estado tan confuso, incluso porque en arte todo vale, pero los criterios de su valoración han desaparecido.

El centro de la discusión sobre la obra de arte se traslada desde la comprensión de su totalidad, a los medios tecnológicos: la belleza que da asociada cada vez con más frecuencia a los alarde tecnológicos, hermoso es lo bien hecho, con los recursos y trucos técnicos más sofisticados del momento.

Se da, sin embargo, un paso mucho más radical, al trasladar estos criterios estéticos al gran público, a las masas de consumidores, y se persuade para que encontremos la belleza ya no principalmente en la obra de arte, sino en el producto tecnológico. Ahora los chips son hermosos, los computadores

tienen líneas bellas, los programas están contruidos estéticamente.

## **1.2. Arte e hipertextualidad**

El arte tiende a volverse hipertextual, a trasladarse a un hiper-plano, a establecer una cadena interminable de significantes ligados otros tantos significantes, que abre sus puertas de par en par a una semiosis ilimitada, a una deriva hermética, que, o bien elabora un discurso sobre la obra de arte sin fundamentarse en lo que encuentra en ella, o bien la vincula a discursos de otro tipo muy cercanos al irracionalismo.

Ciertamente no se trata de hacer aquí una crítica romántica a la tecnología, ni de rechazar la reproducibilidad electrónica de la obra de arte, ni siquiera de cuestionar la utilización de los medios informáticos para crear nuevas obras de arte. Todo esto es correcto.

Se trata por contrario de mostrar con claridad que la verdadera limitación del uso de los medios electrónicos para la obra de arte, están dados por la apropiación caótica que hace del capitalismo tardío de estos, por la introducción de la lógica del tiempo de rotación del capital, y no por el valor de uso estético de la obra de arte.

Hay que regresar del simulacro a la realidad, aunque sea un nuevo tipo de realidad que no pueda reducirse a simulación, a sujeto virtual que desdeña al sujeto real, que ha dejado de entender que únicamente es expresión del sujeto real.

Y esto porque este sujeto real está sometido cada vez con mayor intensidad al trabajo de los medios tecnológicos, que se convierten en sus prótesis, ciertamente prótesis para el espíritu:

computadoras,  
cascos y guantes de realidad virtual, que incluyen la promesa  
del paraíso del sexo virtual,  
simuladores scanner

teléfonos celulares  
video conferencias,  
walkman

Que convierten a los cuerpos en cuerpos monstruosos, adheridos a multiplicidad de aditamentos sin los que ni siquiera podría pensar.

Por eso, las tendencias estéticas apuntan hacia nuevas expresiones de gótico tardío, porque los cuerpos mismos se han 'vuelto góticos, excesivos. ¿De qué exceso se trata aquí? ¿Qué queremos decir con un exceso gótico?

El gótico no revive el pasado como: pastiche o como nostalgia, típico del posmoderno, sirio que lo trae al presente para volverlo a vivir, en medio de la "organización libidinal de los objetos", que transforma las máquinas en máquinas deseantes y máquinas que se desean, y que en sus deseos quedan aprisionados los sujetos reales, de carne y hueso.

Estos cuerpos góticos son "hechos por máquinas", en una sociedad en donde "todo es una máquina", aunque fuera una máquina sofisticada.

Y es entre estos objetos cargados de deseos autoritarios; de circulación impositiva de bienes a ser comprados, definidos como bienes exclusivamente porque pueden ser comprados, que el arte se vuelve nómada, vaga y divaga entre los objetos, sin poder tocarlos, sin poder apropiarse de ellos, sin poder representarlos y por eso va hacia ellos una y otra vez, "sin encontrar descanso".

## **2. Estética desde Extremo Occidente:**

Nosotros aquí en Extremo Occidente, en las fronteras del imperio, no somos aquellos nómadas vagando entre objetos virtuales y reales en la medida en que puedan virtualizarse, adquirir la virtud de ser digitalizados y vendidos en el enorme mercado mundial del Internet.

Nuestro nomadismo es el de los migrantes ilegales, que vagan como bárbaros en medio de la civilización, bárbaros no por elección sino por imposición de otros, que al no comprender la lengua que hablamos creen que balbuceamos. Nómadas a quienes las normas de otras sociedades se nos imponen, en el mejor de los casos, como una tarea civilizadora, y se nos valora comparativamente, se nos reconoce porque ya estaríamos alcanzando formas, niveles, desarrollos del arte occidental.

Pero, nosotros como bárbaros estamos aquí para rebasar los límites, que nos hace aparecer como monstruos ante sus ojos, porque dejamos de estar sometidos a su estética, y establecemos nuestros propios referentes locales. Relocalización del arte que constituye su resignificación, la reinención de mundos simbólicos.

Por eso nuestra estética apela a los fantasmas del carnaval. Citemos aquí a Benjamín:

*"Bello Horror:*

*"Fuegos artificiales de la Fete Nacional. Desde el Sacre-Coeur se desparraman sobre Montmartre fuegos de bengala. Arde el horizonte tras el Sena, los cohetes suben y se apagan en el suelo. En la cuesta empinada hay miles de personas apiñadas que siguen el espectáculo: Y esa multitud encrespa sin cesar un murmullo parecido al de los pliegues de una capa cuando el viento juega entre ellos. Pongámonos a la escucha más atentamente: lo que resuena es otra cosa quien la espera de cohetes y otros disparos luminosos. ¿No espera esa multitud sorda una desgracia, lo bastante grande para que su tensión festiva salte la chispa, incendio o fin del mundo, algo que transformase ese murmullo aterciopelado de mil voces en un único grito, como cuando un golpe de viento descubre el forro escarlata de la capa? Porque el agudo grito del horror, el terror pánico son la otra cara de las fiestas de masas. El ligero estremecimiento que recorre como una llovizna, espaldas innumerables ansía. Para las masas en su existencia más honda, inconsciente, las fiestas de la alegría y los incendios son solo un juego en el que se preparan para el instante que la llegada a la madurez, para la hora en la que el pánico y la fiesta,*

*reconociéndose como hermanos, tras una larga separación; se abran en un levantamiento revolucionario".* (Walter Benjamín, Discursos interrumpidos, Ed. Planeta, Barcelona, 1994, pp. 150-1).

Más de las diversidades, de las tendencias, de las escuelas o de las salvajes individualidades, nuestro arte, desde aquí, desde Extremo Occidente, piensa esta disyuntiva que nos atraviesa permanentemente:

De una parte, carnavaliza su lenguaje explota el espacio de la representación, prolifera colores, técnicas, temáticas, se pueblan de monstruos y personajes de toda calaña, porque es momento de la fiesta.

Y de otra, expresa el agudo grito de terror, de dolor, en esos cuadros desgarradores del neoexpresionismo, llenos de sangre, de violencia; de ironía amarga contra la corrupción; que llamaremos la voluntad de destrucción.

Entre una y otra, el arte se llena de fantasma; que son el anuncio de la posibilidad, de la coincidencia del carnaval con el dolor, de la fiesta con la voluntad de destrucción. Fantasmas que son eternos, que se muestran: ellos también monstruosos, a cada paso, que viven en un mundo imaginario, pero no por imaginario, menos real, a tal extremo, que se convierten en nuestros obligados referentes simbólicos, respecto de los que nos movemos, hablamos, somos lo que, somos.

En esta disyuntiva América Latina, como Extremo Occidente, se expresa, se vuelca así misma enteramente sin salirse de ella, como otra forma de vida, en el arte, y su búsqueda no termina. Por el contrario, se pregunta cómo podrían unirse esos dos mundos y sobre todo quién podría tomar sobre sus hombros tal tarea.

Desde luego no le toca al arte ni decirlo, ni hacerlo, sino expresarlo, Y el arte lo hace a través de la creación de fantasmas y monstruos, del desplazamiento simbólico y del exceso, de la voluntad y la representación, del carnaval y de la voluntad de destrucción.

## **De fantasmas y monstruos**

El arte hace fantasmas y monstruos, porque en él está implicado una teoría del exceso, porque el arte es siempre excedentario a la situación histórica y social de la cual parte porque no está completamente contenido en ésta, aunque el arte pertenezca a una sociedad plenamente y no pueda ni quiera dejar de hacerlo.

Los fantasmas del arte están más allá de la pura representación, si bien nos parecen etéreos, incorpóreos, son plenamente reales; y como tales no se quedan prisioneros de las mentes, sino que son con derecho pleno sujetos, en cuanto expresan una voluntad, ciertamente una voluntad simbólica.

Los fantasmas que el arte crea significan un desplazamiento simbólico de lo efectivo y lo inmediato, constituyen una ruptura, pero una ruptura que va en dirección de la búsqueda de otros espacios en donde habitan otros dioses, en otros tiempos, que partiendo del pasado imaginan futuros, en este caso carece de importancia si son futuros posibles, pensables, contradictorios o si carecen de referencialidad a lo efectivo y ya dado, lo fundamental es que el arte es una voluntad de futuro, voluntad de otros órdenes no contenidos en el actual, una voluntad en donde la voluntad se percibe como tal y no como mera representación, y lo que es más aún, que solo se representa en la medida en que la voluntad dirige es la representación.

Voluntad de futuro que se ubica en su propia espacialidad, que se reencuentra con los dioses del sur, que relocaliza, el centro del universo en Extremo Occidente, ciertamente uno de los múltiples centros del universo, y allí instaura un nuevo orden simbólico.

Pero el carácter fantasmal del arte es monstruoso, porque rebasa lo normal y se coloca en el plano de lo excepcional, porque cuando mira un monstruo nos fascina; y todo lo presente se polariza ante su presencia; miramos a realidad con los ojos

con los que hemos mirado al monstruo y la realidad sale transfigurada, ella también fascinada. Y la realidad percibe que tiene una deficiencia de fantasmas, una deficiencia de realidad.

Los fantasmas del arte no están allí como objetos inmóviles, colocados de una vez por todas, como si fueran esculturas en un museo, sino que su presencia es intempestiva, penetra en el corazón de nuestro tiempo y lo fractura, lo despedaza, hace que percibamos su banalidad.

El arte intempestivo se coloca fuera del tiempo y de la razón, no soporta el curso normal de las cosas, el orden establecido; por eso, vive a la intemperie, sin techo, se convierte en nómada.

Y esta subjetividad fantasmal es la expresión más profunda de la levedad, contra la gravedad de la realidad; el fantasma es leve y pone a levitar todo lo real. El fantasma introduce en un mundo regido por los ciegos determinismos del capital, del tiempo de circulación de las mercancías, la gracia, el don gratuito; que siempre es un excedente de la situación; el arte no es una deuda con la realidad, sino algo que está demás en la realidad.

Una demasía que le hace falta de modo intrínseco a lo real, sin lo cual difícilmente podría acceder a la comprensión de su verdad.

Mas, fantasmas y monstruos expresan también la voluntad de destrucción, muchas veces desde el mal.

Voluntad de destrucción que expresa la necesidad de un comienzo absoluto, de un echar por tierra lo electivo, por qué es la condición sin la cual no puede haber del todo comienzo, inicio, apertura a otra realidad.

Voluntad simbólica, voluntad de transición radical de lo simbólico, muerte de significaciones que no volveremos a resucitar, comprensión del sentido trágico del Ave Fénix que dejará finalmente de resucitar de sus cenizas, que tendrá que encontrar su segunda y definitiva muerte, más allá de su



destrucción simbólica. Voluntad de destrucción para la emergencia de un nuevo principio.

### **3. El arte: como expresión**

Las masas escindidas entre el carnaval y la voluntad de destrucción, no pueden ser pensadas como estructuras anónimas; objetos del poder, sino en su particular emergencia como sujetos que "hacen su propia historia, aunque en condiciones determinadas".

En el caso de la estética, esas masas se expresan en una cierta subjetividad, que es preciso caracterizar. ¿Qué es la subjetividad que asume como su forma de existir la belleza?

Partiré de establecer una distinción entre el arte como expresión y el expresionismo en el arte -en cualquiera de sus variantes-. En el primer caso, hago referencia a una característica de todo arte, independientemente de la técnica o la temática, en cuanto se remite a la constitución del sujeto estética, del sujeto que objetiva la belleza en una materialidad: ciertamente de un sujeto social, colectivo.

(No trato aquí la problemática del sujeto individual, del artista y de sus relaciones con la subjetividad estética general y con la expresión, solo diré que el lenguaje que el artista selecciona, más o menos libremente o al azar, es siempre un lenguaje social, que tampoco en el arte existen lenguajes privados; sino que éstos significan en la medida del uso que tengan).

En el segundo caso, el expresionismo dice acerca de una, particular concreción del arte, en una época histórica concreta; con tales o cuales características. Este expresionismo es una de las formas en las que dicha subjetividad se expresa, al igual que el impresionismo o el cubismo: También el impresionismo expresa, a su modo; cierto tipo de conformación de la subjetividad estética.

Una teoría expresiva del arte es una teoría inmanente; en cuanto sostiene que son esas masas escindidas las que adoptan otra forma de existencia en el arte, permitiendo que emerjan las subjetividades estéticas -colectivas e individuales-, abriendo la posibilidad que los diversos lenguajes ordinarios; con sus usos bastante definidos, abran una puerta hacia otras regiones.

No se trata, sin embargo, únicamente de un cambio en los modos de representación, por el contrario, se postula un salto más allá de la representación; para que ésta tenga su fundamento en una voluntad, voluntad de un sujeto, que decide representarse. El arte no solo es cuestión de representación; sino de voluntad de representación.

Esta voluntad de representación es excedentaria a la situación del mundo cotidiano, diario, de los lenguajes ordinarios, no está contenida ya toda entera, aunque surja de allí la rebasa.

En el arte, en cuanto expresión de la subjetividad realiza un viaje transmundano, un viaje que le lleva a otro mundo, tan real como el nuestro, aunque para esto tengamos que ampliar nuestro estrecho sentido de lo real, nuestra "deficiencia del sentido de lo real".

En este viaje transmundano, el arte como un demiurgo crea su propio, a medida que empieza, a transitar, cada paso que da crea la realidad sobre la pisa su propia tierra, y define los modos de habitabilidad en esa tierra. El arte no es la morada del ser, sino la casa de las masas, en cuarto subjetividad estética.

En ese viaje, largo viaje que jamás termina, que no encuentra puerto, en donde todos los puntos de llegada son oasis, frágiles, que en algún momento hay que abandonar, la voluntad es ante todo una voluntad simbólica, una voluntad que se expresa como constructora de un mundo simbólico.

Mundo simbólico del arte, colocado en otra esfera, que lejos de pretender representar el mundo tal como es, piensa, el mundo tal como no es, pero como podría ser. El arte le quita a la realidad el derecho de ser la única realidad, le quita a la

naturaleza el derecho a definir el color de las cosas; el volumen de los objetos, le arrebató a la física la posibilidad de decir cuáles son los espacios existentes y cuáles son los espacios inexistentes.

El arte es una geometría de  $n$  dimensiones; que goza con abolir los postulados de cualquier Euclides que le salga al frente. Crea mundos simbólicos a la luz de los cuales los lenguajes utilizados tienen sentido, define nuevos usos para las viejas y gastadas palabras o imágenes.

Desde ese otro mundo, el arte mira irónico a una realidad precaria que no percibe la deficiencia de su modo de existir: la limitación profunda en que ha sumido el capitalismo tardío a la realidad, a pesar de la proliferación de objetos o medios tecnológicos, que tienden a reemplazar dicha deficiencia de lo real, con argucias imaginarias.

El arte convierte en una voluntad de futuro, pero una voluntad: que no hace utopías, que, no ser presenta la idealidad de un mundo, hipotético, pero tampoco, la precariedad de un mundo que sea siempre el mismo porque la "historia ha terminado", sino el desplazamiento excesivo, respecto de la inmediatez, hacia otro mundo, un mundo inaccesible, en términos de sus significados, desde los usos "normales" del lenguaje ordinario.

## **4. El diálogo de las subjetividades**

### **4.1. Diálogo y estética**

El lenguaje es ante todo diálogo y se constituye desde esta perspectiva dialógica. El enfrentamiento de diferentes voces constituye el lugar desde el cual la obra de arte se hace. Voces que tienden a formar un todo polifónico, que desde su propia tonalidad cantan partes de una misma canción.

Pero este diálogo instaurado al interior de la obra de arte responde a requerimientos que le vienen dados desde el exterior

y que se expresan a través de una forma determinada, que la obra elige y selecciona. Las voces de la obra de arte siempre son voces propias, que dicen las cosas a su manera.

Y lo hacen de una manera muy particular, dependiendo de la clase de obra de arte de la que se trate.

Sin embargo, este diálogo que es la obra de arte adquiere en las condiciones actuales de América Latina una particular dimensión, porque las voces que intervienen no conforman un coro polifónico sirio que se enfrentan de manera contradictoria; chocan como diferendos.

Voces ubicadas en un diferendo en cuanto no hay una instancia superior de apelación que pudiera resolver cuál de los significados o interpretaciones es el correcto o es verdadero, sino que se desenvuelven en una permanente conflictividad, en donde cada voz organiza sus propias estrategias de persuasión y de representación de la realidad.

El arte latinoamericano tiene que ser interpretado a partir de esta situación particular de la constitución de voces en conflicto, de voces dominantes y voces subalternas. Además, no se puede descuidar el tratamiento de las voces subalternas que si bien pueden lograr acuerdos temporales, la mayoría de veces también se enfrentan de modo conflictivo.

## **4.2. Artes plásticas y diálogo**

Las artes plásticas como lenguaje humano que son también se conforman desde el diálogo. Ciertamente aquí el diálogo no se hace a través de las palabras. Las artes plásticas se ubican en el plano de las imágenes en diálogo.

Sin embargo, a pesar de lo correcto de esta afirmación, hacen falta precisiones a fin de evitar equívocos a la hora de comprender lo específico de estas formas artísticas.

Estas imágenes en diálogo han dejado de apelar a un análisis de sus contenidos o referenciales inmediatos como el lugar desde el cual dialogan. La pregunta por cualquier suerte de argumento o historia o narración dentro de una pintura, por ejemplo, conduce a menudo a una incomprensión de la obra de arte.

Y no tanto porque la pregunta acerca de lo que dice la obra de arte no sea pertinente, sino porque su pertinencia deriva de colocar junto a esta cuestión, otra todavía mucho más fuerte que redefine la tendencia naturalista de la pregunta por el contenido, se trata, por lo tanto, de preguntar con qué "voz" dice lo que quiere decir la obra de arte en la esfera de la plástica.

En el caso de la pintura es preciso conocer cuáles formas - que son los equivalentes de las voces literarias- plásticas han sido elegidas, qué tratamiento del espacio, cuál es el manejo de los colores e interrelacionar todo esto con la idea.

### **4.3. Artes plásticas e idea**

El debate en torno a la interpretación de la obra de arte en la plástica se traslada del naturalismo de la pregunta por el contenido al establecimiento del diálogo particular para cada artista y para cada obra, entre la idea y la forma elegida para expresarla, tomando en cuenta que muchas veces la forma como tal se presenta como idea, como en el caso del arte abstracto.

La noción de idea ha desplazado en este caso al concepto de contenido. De igual manera, ha dejado sin efecto el viejo debate entre contenido y forma, para trasladarlo al plano de la relación entre la idea y la forma estética particular del cuadro.

¿Qué es una idea en la plástica? ¿Qué queremos decir cuando nos remitimos a la idea de un cuadro?

Se requiere en este momento de una distinción entre el plano de lo imaginario y el plano de lo simbólico. Mientras la noción de

contenido se mueve en el plano de lo imaginario, la idea lo hace en el plano simbólico.

Esta distinción lacaniana de lo imaginario y lo simbólico, puede conducirnos a un encuentro con la noción de idea en las artes plásticas. Establezcamos que los elementos del cuadro, tales como la construcción del espacio que muchas veces se reduce a la composición; el uso de los colores, el tratamiento de los temas, en su lectura inmediata y directa se ubican en el plano de lo imaginario.

De éste está llena un cierto tipo de crítica de arte, cuando se queda en la descripción del cuadro, por más sofisticada que sea dicha descripción, o cuando permanece en el plano de la adjetivación, al reemplazo de la imagen plástica por la metáfora literaria, pero que está incapacitada de ponerle una referencialidad precisa a la metáfora.

Por ejemplo, en el caso de la pintura posmoderna, antes que una discusión sobre los temas que escoge que pueden y de hecho son variadísimos, se trata de dilucidar de qué manera entran los objetos, cualesquiera que estos sean, dentro de un espacio fragmentado que, por construcción se niega a ser unitario o uniforme. La propia técnica utilizada por los pintores posmodernos remite a este plano simbólico del escogitamiento de un preciso y particular tratamiento del color o de las pinceladas que es en realidad lo que está expresando la idea antes que los objetos que han sido colocados allí que, efectivamente, constituyen ocasionalidades.

En el caso del cubismo, para retroceder en la historia, la idea clave está en la descomposición del espacio clásico, éste es si se quiere su verdadero contenido. Lo que allí puede narrarse anecdóticamente está plenamente supeditado a la descomposición del espacio euclidiano y sobre todo el privilegio de una sola perspectiva inmóvil desde la que se construye el cuadro, como claramente lo ha mostrado Pierre Francastel.

El discurso sobre el contenido tiene que permitir que se muestre lo que está detrás como su soporte fundamental: la idea y las maquinaciones de la idea en la forma.

#### **4.4. El diálogo en la pintura**

¿Cómo dialogan las pinturas y con quién lo hacen? Entraré en este momento al análisis de un grupo de obras a fin de confrontar con la experiencia la noción de diálogo de imágenes antes de proceder a su teorización.

En el caso de la pintura ecuatoriana; en una de sus tendencias de los últimos años, encontramos que la preocupación básica que informa los cuadros se ubica en la técnica, en la resolución de problemas técnicos. A mi modo de ver, la idea que subyace a estas tendencias es una idea en último término formalista, que se corresponde con una visión nominalista del mundo.

Quiero decir que lo que efectivamente se nos quiere decir con este tipo de obras es que el mundo y la concepción del mundo a la que las obras adhieren, que la resolución de los conflictos reales o pictóricos se ubica en esta precisa esfera de la técnica. Se participa, por lo tanto, de una concepción que ubica el mundo en el plano de la técnica.

Esto es, en el privilegio de la capacidad del ser humano de ser un ente tecnológico, que resuelve y se apropia del mundo a través de una determinada instrumentalidad, aunque esta instrumentalidad se presente en muchas ocasiones bajo formas trascendentales. Quiero decir que incluso aquéllos universos místicos y esotéricos que pueden en apariencia estar lejos de los bagajes tecnológicos, en realidad son enteramente compatibles; porque incluso esos mundos manejan sus propios universos, como la resolución de la realización personal, como cuestión de un manejo "técnico" de los universos trascendentales.

A pesar de todo, es una posmodernidad que no deja de añorar la modernidad. -Son posmodernos con una profunda

nostalgia de modernidad, que está expresada en esa ansiedad de dominio de la técnica, en esa recuperación insaciable de los clásicos, en esa precisa e insustancial búsqueda de la perfección.

La búsqueda de la perfección como hecho tecnológico y no como hecho religioso, siempre ha sido un fenómeno profundamente moderno.

Podemos decirlo en nuestra terminología que el diálogo se ha establecido, en estas corrientes, entre la idea de la tecnología; como razón instrumental, y las formas predominantemente posmodernas que se han elegido; a partir de este primer y básico diálogo, no exento de conflictos, que se produce el dialogo entre los cuadros y las propias imágenes de los espectadores que, por ejemplo, vienen de un entorno visual fuertemente televisivo o si se prefiere con una carga enorme de percepción de espacios virtuales que superponen a la percepción de los espacios reales.

Diálogo que podría darse entre esa percepción virtual televisiva y las imágenes virtuales generadas en el cuadro.

Una tendencia que va en una dirección radicalmente distinta, se ubica en la supeditación de la técnica al servicio de otra idea que no es la de la instrumentalidad, se encuentra expresada en pintores que generalmente partiendo de una matriz posmoderna comienzan un desplazamiento complejo, a veces confuso.

## **5. Subjetividad expresiva y reflexividad**

Estas tendencias enunciadas antes pueden ser confrontadas en el análisis de tres pintores ecuatorianos contemporáneos que permitirán mostrar hacia dónde se orienta esta problemática, especialmente la manera de expresarse la tensión entre el carnaval y el miedo.



## 5.1. Kattya Cazar:

Una primera mirada sobre el cuadro nos desconcierta, porque abre un agujero en el mundo de la vida cotidiana, familiar, en aquel que nos sentimos más seguros y aquello que es "real" se vuelve "imposiblemente real" y lo "cierto, desconocidamente cierto", como dice Fernando Pessoa -a quien tomaré como guía en este análisis-.

"Real, imposiblemente real, cierto, desconocidamente cierto".

Muñecas que no sabemos si están en una urna o en un cepo, en una casa de muñecas o en una cárcel, que en vez de un claro y transparente corazón, tienen en un lugar improbable, un as de corazones negros.

Subjetividad excesiva, no contenida en los espacios domésticos, que se desinstala de ellos, muñecas que se rompen, inicio del tiempo de muñecas irreparables, de un tiempo perdido que no se recuperará.

Rostro conocido en un mundo desconocido, en donde los objetos han dejado de tener sus características típicas, han sido devorados por presencias de seres que no están en el cuadro, pero que han dejado en él su rastro, el ruido de sus corazones: tic, tac, tic, y no sabemos de adivinar, el misterio de las cosas debajo de las piedras y de los seres", espacios cotidianos vueltos no cotidianos, extrañados, en donde ahora asoman fantasmas con sus rostros inquietos e irónicos.

Los objetos cotidianos, yacen allí en un espacio que ya no es suyo; esos objetos de embellecimiento dejados de lado, para llegar al fondo, ese cuerpo de muñeca; con un enorme corazón desubicado -como todos los corazones que existen-, con una aorta que en vez de llevar sangre al resto del cuerpo, lo atraviesa.

Es que no solo los espacios cotidianos, familiares, han sido rotos, sino que los cuerpos que en ellos habitan, y quizás sus respectivas almas, han sido igualmente quebrados.

El universo de Katya expresa esa dualidad de la realidad que vivimos todos, que podría retoñar literalmente las palabras de F. Pessoa:

"estoy dividido entre las lealtades que debo", lealtades con lo sustancial de la existencia y lealtades con banalidad de la existencia, mostrándonos que "siempre el misterio de fondo tan cierto como el sueño del misterio de la superficie".

## **5.2. Manuel Salgado**

Las líneas dibujan cuerpos que se retuercen sobre sí mismo, que se entrecruzan sin hallarse, en una proliferación de miembros, de rostros, de sexos. Y sabemos que su búsqueda va más allá de los cuerpos; más allá de los sexos y comienza a preguntarse por la forma de los deseos, por la posibilidad de los deseos. En cada recorrido, de la línea, en las sombras que se hunden en los cuerpos, esperamos que aparezca finalmente el atormentado deseo del cuerpo ajeno.

Pero, desde el punto de vista de una teoría expresiva y dialógica del arte, hay algo más que está oculto en lo visible de los dibujos de Salgado, porque se trata en realidad de una erótica que se vuelca sobre la realidad, de una erótica que va en sentido contrario a la dirección de lo real, despedazándola, hiriéndola; sometiéndola a la violenta crítica de las formas imposibles.

Porque estas formas eróticas de sus dibujos promueven el encantamiento del sexo, su brusco desplazamiento hacia el otro plano simbólico, como crítica lo real, como cuestionamiento de la sexualidad tal como está dada en nuestra sociedad.

Erótica de los cuerpos imposibles a los cuales les nacen rostros en sitios imposibles, que se tocan los sexos, que se envuelven en ellos mismos y que a pesar de esto se ubican en el extremo opuesto de cualquier sexualidad explícita.

Por eso, abren una brecha en el doble y delirante discurso y práctica sexual de nuestro siglo: el discurso científico de la sexualidad reducida a una mera tecnología de los cuerpos alejados de sus afectos, o de cuerpos que expresan patologías del alma, pero que no son vistos de sí mismos, y, por otra parte, el delirio pornográfico de una sexualidad centrada en el mostrarse excesivo, en el mostrarse que solo puede subsistir en la sucesión interminable de imágenes explícitas, apelando al imaginario para impedir que lo simbólico se reconstituya como tal.

Esta erótica es, por sus propios méritos, una metáfora irónica sobre el doble discurso de occidente: sobre el discurso descarnado de la ciencia que evade la subjetividad a nombre de un positivismo encubierto y no superado, que halla el campo de la verdad como un mero artificio de procedimientos técnicos y metodológicos, sin aprehenderla realmente, y sobre el discurso y la práctica de lo real, de la exaltación de lo real, de lo pragmático, de lo utilitario, de aquello que finalmente puede ser comprado, vendido, puesto en circulación y difundido.

El erotismo se vuelve una vía de acceso a otro mundo, que interpela al mundo actual, a este en el que efectivamente estamos que tiene la pretensión del ser racional por ser real, aunque ahora esté absorbido por esa enorme máquina de simular que con los medios masivos de comunicación -incluidos los electrónicos-, que a través de sus monstruos nos dice aquello que debería ser mostrado, que señala, con precisión la verdad de los cuerpos en los propios cuerpos; que muestra a los cuerpos como modelos del alma, como decía Spinoza.

Esta búsqueda de una erótica como camino que nos conduce a una realidad alternativa, futura, es, desde luego, incompleta y a veces nos remite a un sentimiento de opresión interna, de pérdida del sentido de lo que estamos viendo, de incompreensión.

Incompreensión que los dibujos no quieren romper, no quieren convertirse, en una suerte de ejemplificación de alguna teoría psicoanalítica sobre la sexualidad, o una suerte de catarsis de un mundo que no queremos vivir. Incompreensión que es la fuente

misma del enigma de los cuerpos que se tocan, que al hacerlo descubren su verdad.

Verdad de los cuerpos, que se tocan y que chocan sin lograr fundirse en uno solo, que descubren que solo pueden existir en la medida en que dentro de ellos broten otras corporeidades, otras carnalidades quizás fantasmales más profundas que su propia interioridad psicológica, que colocan de nuevo en su sitio el mito y el ritual de los cuerpos desnudos, mudos, mágicos y enigmáticos.

La ciencia y la pornografía, como gemelos malditos, tratan de deshacer este encanto, bien sea con una voz neutra, ventrílocuos de sus propios deseos ignorados, bien desde el estallido de los cuerpos que se ven demasiado y por eso mismo no muestran lo único que merece ser mostrado: el enigma de los cuerpos juntos y enredados, incomprendidos e incomprensibles.

### **5.3. María Caridad Ochoa:**

El eje de comprensión de los cuadros de María Caridad Ochoa radica en que la idea que se encuentra en diálogo con diversas formas de sus cuadros y con una particular elección técnica y de contenido, que lleva a una reflexión sobre la constitución del sí mismo en nuestras sociedades.

Digamos que este sí mismo se refiere a la manera cómo construimos nuestra identidad en un entorno social que delimita de modo muy concreto las específicas posibilidades de conformar esa identidad. Por lo tanto, identidad personal es identidad primero social o si se prefiere intersubjetiva.

Esta idea informa los cuadros de Ma. Caridad Ochoa; de lo contrario mucho de lo que está contenido en la obra tendría a perderse.

Así, desde lo imaginario, y peor aún desde un contenidismo figurativista: la descripción de los cuadros daría lugar a

fragmentos casi imposibles de ser reconstituidos como un todo complejo y conflictivo:

En su cuadro "Estrictamente privado" tendríamos que remitirnos a los elementos figurativos que forman una extraña secuencia: corazón negro, rejas, taza de café, caracol, monja, ropa interior, escarabajo. En medio una especie de agujero negro salpicado de destellos de luces y en el tercio inferior del cuadro una especie de abismo turbulento sugerido por el tratamiento pictórico que se le ha dado.

La interpretación de "Estrictamente privado" oscilaría, entonces, entre un vulgar psicologismo que llevaría a interpretar la obra, a partir de las experiencias particulares de la pintora y que terminaría por resolverlo todo en una expresión autobiográfica inmediatista. Y no se trata de que la biografía concreta de la artista carezca de importancia, sino que ésta se deriva del modo específico cómo esa biografía ha interpretado a la idea de la constitución de la identidad de un ser humano en nuestra realidad; una orientación sociologizante que provocara una lectura directa de los elementos pictóricos allí contenidos remitiéndolos al entorno social y que equivocaría todavía más profundamente la correcta comprensión de esta obra:

Una adecuada comprensión de la obra, debería rebasar estos enfoques y quizás iniciarse en lo que el catálogo de la exposición dice:

"Cada objeto espera en orden su turno para caer al infinito. Gran agujero negro que es cuerpo o abismo, gravedad del vacío en el gesto del color sometido rigurosamente a la idea. Fragmentos de historias, seres humanos anónimos, segmentos de dolor atrapados en una espina".

Porque el trabajo metafórico de la literatura finalmente está expresando la misma idea de qué manera nos constituimos en nuestra identidad, de qué modo las relaciones intersubjetivas terminan por hacernos lo que somos y dentro de lo que se nos permite que seamos.

Una lectura acorde con el lenguaje de la plástica iría más bien en dirección de la problematización de la conformación de esa identidad personal; de ese sí-mismo, de ese particular yo-mismo que somos cada uno de nosotros, que debe hacerse no tanto desde la idealidad de un sí-mismo colocado frente a sí como un paradigma o como un arquetipo social y psicológicamente plenamente definido, sino como un sí-mismo que se plantea desde su propio inicio como fragmentario, pero que en su fragmentación se niega a dejar de lado el plexo entero que requiere para ser plenamente lo que quiere ser.

Esto es, que coloca estos elementos figurativos, a veces de una lectura aparentemente muy directa, como el corazón negro, o que deja en el plano de la ambigüedad completa la referencialidad simbólica del escarabajo, porque la constitución del sí-mismo también está hecha de estas singularidades que solo pueden ser en, tendidas desde las vidas particulares de cada uno de nosotros.

Idea de la búsqueda del sí-mismo que entrelaza en su solo movimiento esa necesidad de infinito, quizás de trascendencia, pero que no reniega de los particulares contenidos de la vida diaria; en su más directa cotidianidad, incluyendo elementos tales como lo erótico. De hecho, se podría profundizar el análisis en esta dirección, que investiga por el papel de lo erótico en la conformación del sí-mismo.

Únicamente a partir de este primer diálogo entre la idea y el cuadro, los otros elementos se nos presentan de forma clara, especialmente los aspectos técnicos. Aquí la pintora alcanza a expresar la idea de la identidad personal en el sí-mismo a través de la selección estrictamente particular de tratamiento pictórico, y de la manera de utilizar los colores y de la resolución del espacio para dar cabida a esta perspectiva.

La idea de la fragmentación de la identidad y la complejidad de su realización queda expuesta en el cuadro en esos elementos rojos que se ubican hacia afuera y arriba y en donde quedan incluidos aunque separados los elementos figurativos. En ese centro abismal con sus destellos y en esa fuerza

incomprensible que quizás es la vida empujándose a existir sin mayor explicación que se expresa que un remolino de colores claros en contraste con los tonos oscuros del resto abismo.

Diciéndolo en otros términos, varios diálogos se han establecido en "Estrictamente privado": diálogo entre la idea y la forma que se dice de muchas maneras como ya lo hemos expresado, diálogo entre los elementos que conforman el cuadro, diálogo entre las especialidades contenidas y cada una con su lógica, diálogo entre la idea y la técnica escogida para materializarla en el cuadro.

Y de este diálogo, al otro que es igualmente fundamental: diálogo con los espectadores, porque el cuadro pregunta insaciable de qué manera nuestra propia identidad se está conformando, de qué fragmentos está hecha, qué cuestiones yacen en ese self irresueltas.

Es así que el mundo de Kattya Cazar se transforma al llegar a las manos de María Caridad Ochoa, es como si en ese juego de muñecas, en esa ruptura de mundo hipotético se hubiera transformado en el cuarto oscuro de Anna Frank preguntando: "Querida Kattya, ¿sabes qué es una cámara de gas?"

Su pintura constituye la introducción del dolor en ese mundo del que nos hemos desinstalado, más aún es el dolor el que nos ha desinstalado de ese mundo cotidiano:

"de esta turbulencia tranquila de sensaciones desencontradas, de esta transfusión, de esta insubsistencia, de esta convergencia irradiante" (Pessoa).

Aquí el exceso que se vuelve intempestivo, los cuerpos son fragmentos de sí mismos, líquidos vitales fluyendo en la superficie del hombre crucificado de cara a la cruz, despedazado en el "desasosiego en el fondo de todos los cálices", inerte en medio de la "angustia en el fondo de todos los placeres", incapaz del deseo o confrontado con la inutilidad del deseo que antes le conformaba y que ahora le ahueca.

Subjetividad reflexiva que se pone en riesgo a sí misma, en su largo viaje al fin de la noche, cuerpos no embellecidos, cuerpos inentendibles, inasibles, cuerpos excesivos, fragmentos de hombre, fragmentos de existencia:

*"El hombre se pregunta,  
qué es esto de ser hombre,  
no hay respuesta,  
solo un largo aullido del perro a la luna,  
solo una mano asesina que le aprieta  
el cuello a la dicha"; (Apócrifo de Pessoa).*

Porque el mundo abierto por María Caridad Ochoa nos lleva directa al dolor, al desgarramiento de los cuerpos fragmentados, de los líquidos internos fluyendo libremente sobre los cuerpos, de este haber abierto un enorme agujero que da al universo en medio del hombre mismo, de tal manera que este es un encuentro,

"una cita de cada uno consigo mismo en presencia extraña",  
(Apócrifo de Pessoa)

pero a donde a la que acudimos, como hombres, incompletos por definición.

Por eso, el hombre está crucificado de cara a la cruz, de espaldas al mundo, y vemos cómo su interior se convierte en un cielo abierto, desconocido, y su sangre y semen se vuelven dolor y así:

*"el hombre fue el dolor de la mujer  
y la mujer el dolor del mundo  
y el dolor del mundo se llamó Anna Frank".  
(Apócrifo de Pessoa).*

Este self del que he hablado a propósito de María Caridad Ochoa es por lo tanto un ser reflexivo, esto es, una subjetividad estética que se torna reflexiva, que hace cuestión del arte ya no únicamente el estallido de las formas carnavalizadas o el dolor



social, sino el hecho crucial de que detrás de todo esto está en juego una subjetividad, sometida a un exceso de lo estético.

Digamos que el arte debe comprenderse como esa voluntad simbólica que realiza viajes transmundanos, y que ellos mismos van creando el espacio por el que navegan.

¿Qué viaje emprende María Caridad Ochoa? ¿Qué mundos simbólicos abre a nuestra comprensión?, ¿de qué manera esa subjetividad particular expresa la subjetividad colectiva, ciertamente de modo estético?, ¿de qué fantasmas intempestivos está constituido su mundo y, desde luego, nuestro propio mundo?



**ALQUIMIA. CRÓNICA DE UNA EXPERIENCIA DE  
ARTE EN LACALLE**

*Guillermo Núñez*



*La serigrafía fue inventada por los chinos hace cientos de años, quizás, varios siglos. Se utiliza para la serigrafía, un marco de madera seca y liviana en el cual se ha tensado una malla de seda muy fina; sobre la cual, ayudados por un líquido especial, se han dejado reservados algunos espacios y otros han sido obturados. Son los espacios reservados los que constituyen el dibujo y los espacios obturados son el blanco o el vacío, el otro espacio, lo que espera.*

Bitácora de Taller  
15 Octubre 1993

Mi hijo Pablo ha estado trabajando estos días en la instalación de "¿qué hay en el fondo de tus ojos?", en el segundo piso, casi en ruinas, del museo.

Al hacer la instalación en este espacio semidestruido, la visión de conjunto ha resultado enriquecida.

Estas grandes serigrafías, clavadas en la pared son la continuación lógica de los pequeños formatos de París, aunque ahora con un trabajo acentuado en el rostro mismo, hoy este rostro ocupa todo el papel.

El drama en los ojos, en la venda, no afuera.

Al volver a mirarlas ahora, calmadamente, como espectador nuevo, se me ocurre trabajar en otras grandes serigrafías, pero con mayor, libertad. Partir de una matriz no impuesta, comenzar desde un documento que sea de mi entera creación y no uno ajeno, encontrado; como ahora.

*(te estoy hablando desde el río entre las aguas con los ojos llenos de agua la boca llena de agua de estrellas también dando tumbos entre las piedras golpeándome contra los bordes y las piedras llevado a la deriva por estas aguas turbulentas chocando contra estas aguas opacas que se meten en mis orificios como lágrimas sucias).*

Bitácora  
18 de Noviembre 1993

En la exposición, los dibujos de una de las series de "Palabras", una treintena aproximadamente, se muestran colocados horizontalmente sobre unas angostas tarimas casi a ras del suelo, como lápidas, de modo que para mirarlos, obligadamente hay que hacerlo con una leve inclinación, una respetuosa reverencia.

"Estos dibujos agregaron formas a un poema de Eugenio Llona: Palabras".

Escrito en el exilio del poeta, el texto es una alucinante letanía del horror, una suerte de diccionario de la tortura practicada en Chile durante la dictadura militar, poesía fría y escueta sin emoción agregada, cuyo dramatismo se acrecienta cuando sabemos que toda esta maldad fue posible alguna vez, que estos versos fueron experiencia verdadera en el cuerpo de muchos chilenos.

Hoy los niños vendrán a exorcizar estas imágenes y estos versos. Pintarán sobre ellos hasta hacerlo desaparecer totalmente: para que este tiempo oscuro y odioso no vuelva nunca más. Para que la vida sea posible otra vez, los niños traen en sus manos colores como flores sobre estas tumbas.

Borrar, aquí, no es olvido ni perdón...

Borrar, aquí, es buscar en la inocencia una utopía de luz.

Que el amor y la sonrisa terminen con la tortura y el odio.

Abajo quedarán el silencio y el dolor que no se olvida".

(La palabra recuerdo viene de cor, corazón).

Los niños vinieron hoy y realizaron lo prometido: hacer desaparecer mis dibujos. Aunque yo estaba preparado conceptualmente, ver ejecutada, la acción y comprobar que debajo de esos hermosos dibujos de los niños yacían los míos y que desde ahora no podría jamás volver a verlos, -no dejó- de ser una punzada dolorosa, la pérdida irremediable de algo amado entrañablemente. No fue fácil, nada de fácil. Fue en realidad amargo, duro de aceptar.

Durante el reparto de los dibujos, entre los niños y en medio del natural desorden, Pedro Lemebel y Pancho Casas aprovecharon para esconder subrepticamente y llevárselos; dos de los dibujos. Me pareció una acción de arte que bien podía encontrarse dentro de la que yo estaba realizando, confiriéndole

una suerte de sano respiro y de humor. Los tablones de madera del naufragio a la deriva.

Jueves 2 de diciembre

Siempre al dibujar hay un instante de duda. Continuamos o no una línea. Cubres o no cierta superficie. ¿Será más pesado el alto o lo bajo de la hoja? Y tienes que decidir, y con eso desechas muchas otras posibilidades.

Al usar una matriz multiplicada de la cual se parte, puedo tomar infinitas decisiones y volver a empezar siempre. Es inagotable, pero, ¿se terminan las dudas?

*Cuando trabajo inclinado, encorvado sobre la mesa, rascando con una punta filosa la película transparente que servirá de positivo para realizar la matriz, es decir las líneas negras que en la seda quedarán reservadas para que la tinta la atraviese y caiga sobre el papel blanco, así tan cerca, mi ojo pegado al dibujo; descubro a elección, un mundo de microscopio o un universo de telescopio.*

*Tan cerca el ojo de las líneas, se me aparecen en un tramado novedoso que se aparta del destino original transformado en obra independiente, filigrana atravesada de túneles y escaleras que llevan a ninguna parte. Desembocan en esta nueva superficie muchas obras distintas, se desplazan, mudan su apariencia y se ocultan tras otras máscaras, gárgolas monstruosas. Hilos desde donde comenzar nuevas rutas, enhebrar otras señales, alumbramientos, aullidos de recién nacido.*

*Una encrucijada, el punto azaroso de toda elección.*

*Caminos que se bifurcan, se abren al infinito.*

*Cuando me reincorporo, el ojo se aleja retomando la narración interrumpida. Restablezco el diálogo que en un momento mi ojo cortó: Pero ahora contemplo esa otra visión deformada ya desvanecida, agazapada en las cuatro esquinas, como el natural punto de inicio. Deslumbrado.*

*Establecer entonces una lista de caminos a emprender, elegir destinos diferentes, alejar, volver, retomar: Edipo no encuentra a Layo.*

Bitácora  
2 de Marzo

La serigrafía matriz, el punto de partida, tendrá que poseer existencia absoluta en sí misma, perfectamente terminada, pero hacer de esa plenitud un embrión. Un nuevo nacimiento de algo que hemos dado por terminado. Nacer muchas veces. Finito-infinito. Elaborar-reelaborar y volver a empezar. Lo primordial es aquí el proceso.

26 de Marzo

Trabajo, las películas para las serigrafías que imprimiremos. Trabajo sobre ellas rascando y retocando, afinando, corrigiendo y agregando. Hay veces que el agrandamiento al que ha sido sometido el dibujo inicial hace cambiar todo. Es muy apasionante. Un universo nuevo: La visión cercana cambia el dibujo, lo hace explotar, se hace más dramático.

*(orificios para mirar, orificios para oler, para degustar, gritar - gritar aullar escupir vomitar- orificios para llorar o suplicar, orificios para oír -oír gritar oír aullidos, oír suplicar, oír llorar.- orificios para evacuar, orificios para penetrar, heridas para gritar aullar llorar mirar vomitar suplicar, orificios para lágrimas, orificios para sentir olor de olor con orificios, con sabores, sabores agrios, salobres, nauseabundos. Orificios para llamas lenguas gritos, orificios para dientes para gritos para lágrimas. Bocas para el hambre.*

*De nuevo llorar o suplicar orificios, de nuevo la tortura. Orificios para callar, orificios de silencio (orificios de tripas, órganos salobres amargos orificios inmundos y solos, muy solos).*

Bitácora  
4 de mayo en Guatemala'

Hoy se inauguró la exposición ¿Qué hay en el fondo de tus ojos? en ciudad de Guatemala, en el marco de la Bienal. Todos



quieren dibujar sobre las hojas que hemos dispuesto sobre una enorme mesa, al centro de la sala, que es muy amplia:

Durante la ceremonia de inauguración, la gente dibujaba: muy entusiasmada, indiferente a los discursos protocolares.

Quedé obsesionado con la visita a Antigua. La idea de las serigrafías casi al aire libre me entusiasmó mucho.

¿Y sin con Alquimia hiciéramos algo parecido?

Ayer visita a Chichicastenango.

La iglesia española construida sobre las ruinas de un templo maya. En sus escalones los sacerdotes indios rezan y queman copal a sus dioses. En el interior; lleno de imágenes cristianas, estos mismos sacerdotes sin vestimenta especial, sentados o acucillados en el suelo, ruegan a los muertos por encargo de los fieles, regando unos altares en el piso, llenos de velas, con licor y flores. Beben también de ese licor que los emborracha, final obligado, ritual, su borrachera parecería formar parte de la ceremonia.

La cera de las velas, el alcohol, las flores, los rezos en lengua maya, se alternan en capas que perduran mezcladas desde hace siglos como este culto superpuesto.

Imágenes sobre imágenes.

¡Es mi Alquimia en vivo!

Santiago, 20 de mayo

La idea se enriquece. De las serigrafías más grandes, imprimiré una edición en papel más delgado que pegaremos en las calles como continuación del Museo. No en un patio protegido como en Antigua, sino en la calle misma con todos los riesgos, una galería a cielo abierto.

Sufrirán allí, independientes ya de mi voluntad, la indignación, indiferencia o el interés de los transeúntes, la intervención espontánea o maliciosa de la gente, la acción del sol o de la lluvia, su destrucción total o parcial bajo la avalancha de la publicidad comercial, la participación generosa de otros pintores y otras acciones que incluyan, a veces, mi propia participación.

Al pegarlas en los muros, las obras se perderán, no podrán ser recuperadas nunca, de modo que habrá que realizar registros fotográficos de lo que suceda después con ellas:

19 de junio

¿Basta la galería, el museo, el mirar desnudo?  
¿O es necesario poseer, adornar su entorno cotidiano?  
¿Un mural se acostumbra al paisaje?

20 de junio

¿Y lo que desaparece con las épocas, con las culturas?  
Lo que no permanecerá jamás, lo que no dejará rastros (el juego, la fiesta), Ese arte ¿qué? ¿Quién lo mete al museo?

*Como sudor la tinta sobre la superficie grasosa del papel se apelotona en gotas de mercurio desbordadas.*

*el grito hirió la noche*

*el grito rasgó la noche*

*el grito se repartió en la noche*

*el grito rebotando en la noche*

*el grito saltando en todos los rincones*

*el grito dejando atrás el silencio en la noche avanza abriendo, partiendo en dos el silencio*

*el grito en una esquina de la hoja en blanco y unas líneas interrumpidas desde la ventana en silencio.*

*Un par de gotas calan sobre el blanco, rebotaban, herían la herida, rasgaban la noche, se repartían en minúsculos pedazos siguiendo la huella de la pluma. Una plegaría: la caña de bambú que salpica la noche. Las pelotitas que perlaban su frente ahora sobre el papel, negras con brillos tornasolados, mercurio o el negativo del mercurio, estrellas negras desde la noche repartidas en el silencio. Rodando el mercurio sobre la hoja manchada de negro, mercurio negro sobre la piel quemada, resbalando entre los dedos para caer oscuro sobre otras tinieblas.*

Bitácora  
Julio 13

Trabajo sobre un mismo motivo insistentemente hasta agotarlo. Los primeros, al igual que en Madrid, son siempre tímidos y los cambios mínimos. Luego de unos cinco a seis dibujos empiezo a alterar tanto que a veces resultan casi irreconocibles. Vuelvo entonces al origen.

Es intrigante, misterioso, esto de partir siempre de una misma encrucijada, que jamás cambia.

Empezar, empezar siempre.

La literatura de Gertrude Stein.

*descripción de cordilleras, cementerios sin nombres.*

*descripción de océanos, de mares, otros paisajes*

*descripción del alma*

*descripción de los sueños, los sueños no soñados, los sueños soñados desde el sueño y sólo recordados en el sueño, sueños de la memoria del sueño*

*descripción del pecado*

*descripción de la tortura (tu cabeza metida en un balde lleno de orines pestilentes o los ojos vendados día y noche).*

*descripción del infierno*

*descripción de nuevos paisajes*

*descripción de tumbas sin nombres, cubiertas de flores*

*descripción del silencio en silencio.*

Bitácora  
8 de octubre

Hoy en la mañana, en la calle Vicuña Mackenna, en la Florida, aún con todo el ajeteo del grupo pintando y pegando las serigrafías sobre el muro, la gente casi no nos miraba, como si no existiéramos. No había reacción, ni siquiera curiosidad, indignación o dudas. Nada. Indiferencia absoluta.

Esto le baja el moño a cualquiera... pero está bien, es sano.

En la tarde algunas personas escribieron textos o mensajes sobre el blanco de las serigrafías.

Muy tarde, ya casi de noche, pasó una banda de pitos y tambores con personajes en zancos y muchas banderas multicolores. Completaban sin quererlo la exposición.

Miércoles 12

Vemos los videos hechos el sábado. No resultó la cámara oculta para escudriñar las reacciones de la gente. Nadie miraba.

En otra toma nos llama la atención ver gente que se detiene a observar los grabados y se da su tiempo. Hay aplausos. No lo habíamos visto, la fotografía nos reveló otra realidad.

Habrà que seguir fotografiando, día a día, para dejar constancia de las alteraciones que se produzcan.

13 de diciembre

Me llama René Cardoso desde Cuenca. Han decidido inaugurar Alquimia en la calle, el día de la clausura de la Bienal, como continuándola. Lo harán el 27 de enero, coincidente con mis 65 años.

15 de diciembre

Cada imagen nueva que se agrega a las otras me sorprende.

Me maravillo poder inventar siempre, aunque a veces me sienta muy torpe.

El proceso siempre, todo es proceso.

Lo infinito, las posibilidades inagotables de lo infinito.

Quizás debí ir más lejos: haber trabajado sobre un solo motivo, en una edición más numerosa.

Le tuve miedo a la posible monotonía.

18 de diciembre

Patricia Espinoza me cuenta que durante mi viaje han fotografiado, día a día, las serigrafías en la calle. No hubo cambios, nadie las tocó durante un mes.

Un día de las primeras semanas de noviembre, al llegar, encontraron todo tapado con los afiches de la teletón de don Francisco.

Final orgiástico.

La cámara retrocede lentamente. La imagen se aleja, mientras la gente continúa su camino y pasa al lado sin mirar.

30 de abril de 1995

Mi propia violencia, mi agresión hacia el cuadro: los cuerpos repartidos en las cuatro esquinas tratando de escapar a una fuerza que en el centro trata de atraerlos, cogerlos y triturarlos más aún. En esa huida: buscan su libertad.

Intempestivamente he llegado a estas estructuras, que son más bien quiebres, transgresiones, errores; pero se me antojan con una más potente carga de expresión.

5 de mayo

No hay subjetividad ni narcisismo. El dolor es el dolor de otros, pero trato de hacerlo pasar por mí para expresarlo mejor, sin eso se transforma sólo en mueca, gesto externo. En todo caso querría que conserve su carga crítica, eso es importante, aunque pierda "originalidad" y sobre todo belleza.

16 de junio

Hemos pegado las serigrafías de Alquimia en las calles, en La Florida nuevamente, en la avenida Tobalaba, en la calle Los Leones, en Recoleta, y ahora en la Alameda. Aquí la gente debiera reaccionar más, pero desde la acera veo rostros asomados a las ventanillas de los buses, mirar con una indiferencia que hiela.

29 de junio

En Recoleta algunos pintores anónimos trabajaron con cariño sobre las obras, desbordando en ocasiones los límites de los grabados, continuando en la parte neutra del muro. Cuando esa acción consciente se une al azar de los trozos arrancados por otros, el total obtiene un inusitado dramatismo. Felipe Vilches lo llamó marmoreo.

8 de julio

Como quedan solos, abandonados en los muros, los grabados. Deben mirar asustados y sufrir de nuevo en las entrañas, cuando viene la gente sobre ellos escondiendo su gesto a los demás y los desgarran: ¡Tendríamos que escuchar esos gritos!

16 de julio. Roldanillo, Colombia

Las poetas colombianas que están reunidas aquí, en el Museo Rayo; en Roldanillo, junto a mi exposición, han prometido venir a escribir sobre las serigrafías que hace unos días pegamos frente a la plaza. En una esquina, sobre el vibrante color azul; copié a mano con pintura blanca un pequeño texto tomado de la bitácora de taller del 17 de diciembre de 1994:

Pinto lo que nunca he visto.

Quiero hacer aparecer para mí, algo nuevo que no conozco, que no he imaginado siquiera.

Verdaderamente nuevo: Me regalo todos los días con lo desconocido.

12 de octubre. En Quito

Los jóvenes, alumnos de la Escuela de Bellas Artes y Arquitectura, trabajando como posesos, han pintado toda la mañana.

Algunos de ellos borraron concienzudamente todo el trabajo propuesto, con pintura negra o blanca uniforme y sobre ese vacío, pintaron su obra. Aunque este gesto altivo, agresivo, era su derecho, aceptado por mí de antemano, no dejé de sentir una bofetada cuando yo les tendía la mano. Todo esto está en la naturaleza del arte, aunque los cambios propuestos por ellos, su narcisismo y ensimismamiento, no fuera mucho más lejos que mi propio trabajo. Rompía muy poco, toda esa soberbia.

25 de octubre

¿Habrán escrito, qué habrán escrito, las poetas en Roldanillo, sobre las serigrafías como lo prometieron?

*Este paisaje, este país, mi país, sólo habla al pasado, del olvido del dolor y la memoria del dolor, de la herida, del vacío y del miedo y del miedo a ese vacío, mi paisaje*

*(OBSERVAMOS LA CRUELDAD YA SIN EMOCIÓN, CON MIRADA ARQUEOLÓGICA, UNA LEYENDA AUREA, SOLO MITOLOGÍA INDIFERENTE, AJENA, "UN EPISODIO LAMENTABLE")*

*Viajas irrumpiendo en tus orígenes, retrocediendo el tiempo, huido hacia tu propia nada (la luz, la luz enorme antes de nacer)*

*Un viaje de raíces, esencialidades tumultuosas hechas de estrías, linfa, filones, venas y arterias, conductos; acequias, canales a recorrer, túneles, cloacas, vetas, vías tubulares, filamentos: ingresas impaciente en tus raíces y germinas desde allí: emerges al aire (garganta abierta al viento, aúllas desnudo, humus, fermento, savia, delirante), emerges al aire para romper otra vez, con esas raíces, para desobedecerlas, olvidarlas  
quebrar el tiempo acumulado  
y construir así mi paisaje, mi existencia*

*Entonces era posible estar bañado de luz, ahogado de luz, inundado de luz, de estrellas, todas las estrellas que pudiera reconocer. Era posible empezar.*

*Empezar, tenías que empezar, volver a empezar, ahora desde lo oscuro.*





**NUEVAS PERSPECTIVAS PARA EL ARTE Y LA  
CRÍTICA**

*William Jeffett*



Hoy quiero demostrar que el problema básico de la crítica y el arte actuales está en el descrédito de las lenguas objetivas que surgieron como resultado de la institucionalización de movimientos históricos de vanguardia y modernos y la pérdida de prioridades atribuidas a las lenguas abstractas, concretas y formales expresadas como una práctica artística o como un discurso crítico, y la consiguiente proliferación y fragmentación de una cadena aparentemente interminable de posturas artísticas y críticas. Ninguna perspectiva puede hoy asumir una prioridad histórica, como crítico, uno tiene que reconocer la naturaleza fundamentalmente pluralista del paisaje creativo, condición que requiere una respuesta crítica: relativista. El arte que se produce actualmente es tan diverso, que no hay un lenguaje o sistema único adecuado para emprender un proceso de entendimiento. Aunque hoy me referiré a la pintura, debido a la bienal de pintura que se lleva a cabo al momento, debo señalar que lo hago porque la pintura en sí debe situarse en relación con una variedad aparentemente interminable de posturas artísticas no definidas por el medio y es por ese motivo que concluiré mi presentación con un concepto sobre escultura.

La crítica involucra interpretación y, en este punto, desearía diferenciar lo que es una interpretación y una opinión. A la opinión normalmente se la disfraza como crítica, pero en realidad es otro género de periodismo. El hecho de que a mí me guste o disguste una obra no tiene relación con mi habilidad para comprometerme con ella a un nivel interpretativo; ni tampoco tiene necesariamente relación alguna con la importancia de la obra, que en un momento u otro sustituye a tal opción. ¿Qué significaría decir que no me gustan las obras de Picasso, Warhil o Reuys? No significa: que no hay lugar para hacer una evaluación; sino que la evaluación debe hacerse en base a algo, algo que de algún modo sea un parámetro adecuado a la naturaleza de la obra, ya sea que esa fuese la intención del artista, que fuese compartida por un grupo de artistas o que fuese un parámetro planteado por algún grupo o hasta por los

críticos. Basta decir que una obra es un éxito o un fracaso en términos de algo específico y no en términos de algún principio abstracto y universal. Ante todo, debe funcionar dentro de sus propios términos, es decir de acuerdo a la intención de los artistas y, yo diría que la primera tarea de los críticos es evaluar si esto es o no así. En muchos aspectos, el escribir sobre una obra ya implica lo antes citado y la interrogante más interesante para el crítico está en desenmarañar la retórica fragmentada de la obra específica, es decir, la articulación en el diálogo con la obra.

El corolario de nuestra situación fragmentada está en observar en que existe una cantidad de implicación personal por parte del crítico que participa en el proyecto y que construcción de sistemas coherentes internos es un esfuerzo vano. Esto parecería común en un mundo post Greenbergiano, en donde si no fuese por los esfuerzos de un sinnúmero de críticos que aún están comprometidos a construir sistemas, especialmente Arthur Danto y Donald Kuspit, quienes ofrecen ideas útiles.

La posición de Danto es filosóficamente teórica, aunque proviene de una observación concreta de la historia del arte. Además; él ha actualizado su postura teórica como crítica práctica del arte, brindando un aporte doble. Primero, las obras de arte tienen una existencia teórica que va más allá de su materialidad, posición a la que llegó al plantear la pregunta ¿qué distingue a uno o dos objetos como una obra de arte si no hay una diferencia empírica entre ellos? Danto usa como ejemplo la siguiente pregunta: ¿por qué son un arte las *Brillo Boxes de Warhol*, mientras que aquellas que están en el mercado no lo son? Segundo, qué será el arte y cómo funcionará al final de la historia, en lo que él llama 'un presente post-histórico', es decir luego de que el arte haya logrado un nivel tan alto de autoconsciencia que se haya convertido en una filosofía del arte. El corolario a este argumento ordenado es que vivimos en una época en la que han concluido las luchas para dominar nuestro ambiente, luego de terminar con la tarea de la historia misma, al menos de la historia que se escribe con H mayúscula. Uno de sus ejemplos señala el surgimiento del Apropiacionismo o Simulacionismo en el arte norteamericano, otro es la denominada

pintura 'abstracta conceptual' en Nueva York, cuyo énfasis está en las superficies decorativas y sus indicios de un tipo de representación oculta inaccesible y fija bajo la superficie, como por ejemplo en la obra de David Reed y de Jonathan Lasker; o la de otros dos artistas de Nueva York, Sean Scully y Juan Uslé. Danto llamó a esos sistemas contradictorios de representación abstracta 'abstracción post-histórica', que tipifica nuestra situación del 'pluralismo objetivo'. (Es decir, una situación en la que 'se puede hacer cualquier cosa').

La postura de Kuspit representa una fusión de una clase de Marxismo post-Adorno y una forma de psicoanálisis ampliamente: ecuménico, es decir que ve el problema central de la modernidad como una alienación y una fragmentación psíquica y que el 'arte auténtico' ofrece la posibilidad o al menos la ilusión de una unidad primordial; en otras palabras, es como una terapia. Sostiene que el arte es esencialmente subjetivo y como tal satisface una necesidad narcisista en el desarrollo de la psiquis individual, tanto del artista como del crítico hacia una integridad y madurez psíquica. Como ejemplo, él señala el Shamanismo de Beuys, que se opone a la búsqueda de la fama y a la característica de celebridad, como sería el caso de Warhol.

La eficacia de los sistemas de Danto y Kuspit está en su actualización como crítica práctica y en su desarrollo de parámetros. El defecto de ambos está precisamente en este hecho sin importar lo Seductores que puedan ser estos argumentos ni lo bien hechos que estén; el resultado es una sensación de conclusión inevitable, que excluye la exploración de ciertos tipos de significado; es decir que sus sistemas se predicen de acuerdo a principios *a priori*. El hecho que provienen de evaluaciones diametralmente opuestas con relación a Warhol resulta simbólico. El uno ve la obra de Warhol como el símbolo del advenimiento de una nueva identidad filosófica para el arte y el otro lo *demoniza* por rechazar el papel terapéutico del arte en beneficio de una búsqueda superficial de la fama. Al observar este defecto, quisiera señalar que hoy el acto de criticar incluye, fundamentalmente, la curiosidad y un diferimiento de juicios. De ese modo, podemos ver a los sistemas como máquinas para generar significados y escritos, pero también comen máquinas

que limitan la significación que puedan incluir esos tipos de lectura.

Existe otro tipo de crítica más franca, a la que yo denominaría crítica excéntrica o idiosincrásica, que probablemente está mejor representada en inglés por el crítico neoyorquino Peter Schjeldahl. Schjeldahl se lleva por la contradicción y no tiene miedo de cambiar eventualmente de opinión; sus críticas se caracterizan por una mayor proximidad hacia el arte y un deseo por escribir la crónica sobre la proximidad de sus temas. Esto constituye la parte esencial que significa mantener una postura como crítico independiente sobre las cada vez mayores estructuras corporativas e institucionales del mundo del arte, a diferencia de los académicos Danto y Kuspit. Dicha estrategia es intelectualmente agitada y normalmente se caracteriza por el entusiasmo, pero garantiza la independencia. El aporte de Schjeldahl a la crítica está en la reintroducción lúcida de una dimensión personal y subjetiva dentro de los escritos sobre arte, transformación que ha visto reflejados cambios análogos en la producción de obras de arte después del Minimalismo, como alguna vez ya lo dijo al referirse a la escultura, que según él es como reinvertir la escultura con funciones miméticas, figurativas y simbólicas después de la táctica triunfante del Minimalismo, como sería el caso del Neo-expresionismo de Schnabel y Basquiat, el surgimiento del Arte Grafiti, forma de Neo-Populismo representado por Keith Haring y Kenny Scharf. Schjeldahl era escritor, específicamente poeta, y es por eso que evita la construcción antes citada de sistemas intelectuales, en beneficio de una exploración más directa de las cualidades específicas de ciertas obras de arte, articuladas en un idioma reportado por los géneros de la crítica de arte histórica desde los tiempos de Baudelaire en adelante.

Basta decir que la pintura como tal atraviesa una situación problemática y que ha perdido su sentido de prioridad histórica. En los tiempos actuales radicalmente relativistas, la pintura es simplemente una opción más y aun dentro de la pintura no se puede dar prioridad ni a la pintura figurativa ni a la abstracta. Por consiguiente, debemos mirar la situación actual de la pintura fuera de los paradigmas unificantes que caracterizaron al anterior

Modernismo, como son la abstracción y la figuración, o la geometría y el organicismo. Estos sistemas contradictorios de representación, y en este punto uso la palabra para indicar cualquier lenguaje visual, pueden verse en la obra de un solo pintor para demostrar esa condición, como sería el caso de Richter, que opera simultáneamente en los modos abstracto y figurativo, a lo que Schjeldahl denomina 'abstracciones como imágenes de ellos mismos', o la de Brice Marden, caracterizada por un cambio de una fase reductiva, casi mínima; una lírica y orgánica; comunicada por la pintura china. Según palabras del propio Schjeldahl, 'Marden fue el primer americano que previó' el "regreso a la figura" no en forma de una imagen dibujada, sino a través del reconocimiento de la pintura en sí como una metáfora del cuerpo humano.

Luego de delinear las tres perspectivas de crítica importantes, deseo analizar algunas posturas dentro de la pintura y escultura, así como una posición análoga en literatura, que plantean incógnitas importantes para comprender el arte actual. Primero, quiero señalar que un corolario al pluralismo penetrante y el consiguiente relativismo cultural de la situación actual es, según indica Danto, una pérdida de las prioridades históricas, así como una pérdida del sentido de una sola capital o centro productivo de arte. Ya no podemos decir que el arte contemporáneo se identifica con una sola ciudad; como sucedió con París y luego con Nueva York, en gran parte debido a razones relacionadas con las agitaciones políticas experimentadas en este siglo. Lo que sí podemos decir es que el arte contemporáneo sigue siendo un fenómeno que se genera en las grandes ciudades y que hoy las conexiones entre las ciudades son de vital importancia para el intercambio cultural. En otras palabras, el arte contemporáneo se caracteriza por la descentralización y el mundo del arte contemporáneo parece más una constelación que un sistema solar. Esto no significa que no se estén produciendo obras importantes en ciudades como Nueva York, Londres, Madrid, París y Berlín, sino que no podemos asignar prioridades a una ciudad en particular, ni siquiera al círculo europeo/norteamericano, a pesar de su indudable influencia económica. En este punto, deseo cambiar de un punto de vista de perspectivas críticas a uno sobre pintura

y escultura, y en especial mencionar el arte reciente de España, el cual analizaré en relación con Francia.

Probablemente lo más simbólico de la nueva condición del arte en España es la obra de Miguel Barceló, quien a principios de los años ochenta tuvo una calidad gráfica parecida al grafiti, que provino de fuentes populares como en *Mapa de carn (Mapa de carne)* (1982), cuadro que también sugiere imágenes arcaicas derivadas del catalán románico. Dicha pintura en la década de los 80 tuvo una función arqueológica, y fue considerada como si viniese de lo más profundo del abismo iniciado por la historia precedente del arte abstracto, volviéndose más evidente en el famoso lienzo *L'Amour fou (El amor loco)* (1984), en el cual el pintor yace desnudo, falo erecto, en su estudio de Mallorca y está rodeado por una gran biblioteca, sugiriendo un apetito voraz por la lectura y las imágenes. Estas últimas son fuertemente sugeridas y representadas casi a la escala de una pintura, por el panorama marino que vemos a través de la ventana en el lado izquierdo. El cuadro significó una recuperación y exploración de la historia enciclopédica de la literatura y una respuesta al paisaje de la naturaleza, vista aquí también como una enciclopedia que simboliza la necesidad de que la pintura explore sus profundas raíces. La biblioteca de Barceló es la biblioteca real de Babel, y en 1941, Jorge Luis Borges se refiere a ella como 'La escritura metódica me distrae de la presente condición de los hombres. La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma'. Sin embargo, este proceso sólo puede ser fragmentario y en tanto fue cualitativamente distinto al de la pintura abstracta, no perdió de vista los modos abstractos de la representación (al igual que las nuevas formas de pintura abstracta no perdieron de vista los modos figurativos de la representación). Esta recuperación de la memoria, después de la *tabla rasa* de la modernidad, se evidencia más en las obras de Barceló alrededor de 1987, cuando perfora hoyos ilusionistas en la superficie de la pintura abstracta, como si quisiera demostrarnos la forma en que la pintura realiza esta función arqueológica, como sucede en sus obras *Fifteen Holes (Quince Hoyos)* (*Quinze trous*), o en *Eurafrasié*, en que la superficie del cuadro se identifica tanto con la superficie de una pintura abstracta o con una pared rota tipo fresco en la que hay hoyos



plegados aparentando ser jarrones y urnas recientemente excavados. Su preocupación por la memoria toma la forma de composiciones espirales en las que se identifican los tios del cuadro del artista con estructuras cíclicas, como ocurre en *Eight Pots (Ocho jarrones) (Huit poteaux)* o en *Memorial Soup (Sopa conmemorativa) (Soupe mémoriale)*. Esta orientación le llevó a representar el movimiento artístico como un círculo en el cual el artista retrocede en sí mismo, como sucede en el lienzo *Between 2 points (Entre dos puntos)*, en que las pisadas marcan el camino del artista desde un círculo. Esta otra evoca doblemente un círculo histórico en el que sobresalen *Tápies* y *Footsteps on white ground (Pisadas sobre tierra blanca) (Petjades sobre fons blanc)* (1965), obra que apunta más allá de un distintivo propio para demostrar una identidad catalana en su evocación del baile nacional denominado Sardana, el cual se baila en círculos. En realidad, la pintura de Barceló y gran cantidad de las obras de su generación incluyen en una forma u otra la exploración de la identidad personal y cultural, aunque en cierta forma se aparta de la idea Moderna por la autenticidad.

En la novela autobiográfica del escritor francés Hervé Guibert *L'Homme au chapeau rouge (El Hombre con el sombrero rojo)*, el personaje del pintor Yannis se basa en Barceló. El relator, el mismo Guibert, describe al pintor como un mentiroso, ya que construye una identidad falsa al decir que es hijo de un campesino, mientras que en realidad es hijo de un banquero. A lo largo de la novela, el pintor Yannis se preocupa porque están circulando versiones falsas de sus cuadros y tiene la inquietud de cambiar la relación entre la identidad artística y personal con respecto al concepto de autenticidad, que por parte de Guibert no tiene intención de ser negativo, ya que en el resto de su obra describe a Barceló como el 'mejor pintor del siglo 21', con lo que sugiere que Barceló' es grande en cuanto a algunos parámetros necesariamente distintos a aquellos de la modernidad y su preocupación por los lenguajes visuales objetivos y estructuras.

Ferran García Sevilla representa paradójicamente una actitud basada en conceptos y diametralmente no intelectual hacia la pintura. Al igual que en el caso de Barceló, ésta es una pintura que sólo puede ser comprendida después de la ruptura del arte

abstracto. Mínimo y conceptual y, por lo tanto, análoga a la obra 'post-histórica' de los norteamericanos, aunque tiene sus raíces en un contexto cultural específico y es indiscutiblemente más radical que la obra de Barceló. García Sevilla practicaba una de las formas políticamente más radicales del arte conceptual y ha explorado en la pintura los lenguajes rotos de su historia en obras de arte altamente narrativas y simbólicas, pero en las que el acceso a los códigos generadores que apuntalan la narración e imaginaria pasa desapercibido para que el espectador la reconstruya, como si fuese un vocabulario fragmentado sin contar con la ayuda de un diccionario, como se puede ver en los lienzos *Musiques Llunyaries o doble veu* (1981) o en *Pariso 67 (Paraíso 67)* (1985).

Esta postura fue el resultado de la idea especial de García Sevilla sobre el Sufismo y su incorporación cada vez mayor de modos diagramáticos de representación, colocados a lo largo de imágenes simbólicas para darles un significado polisémico y abierto, como ocurre en las obras *Ane 11* (1987), *Poligon 40* (1988) y *Sino 32* (1992). Un grupo de sus dibujos más recientes se titula *Los Noventa y Nueve Nombres* y señala la imposibilidad de nombrar a Dios en la religión musulmana, que le adjudica noventa y nueve nombres. Por otra parte, esta multiplicación de imágenes y significados para reconocer los límites del significado, se compara con el rechazo razonado de la inteligencia del artista como la base del arte y su forma física y rápida de trabajar, en que el trabajo se convierte para el artista en una especie de búsqueda de una identidad siempre ausente. En este sentido, el crítico británico de arte Kevin Power tuvo razón al escribir 'Lo que hace García Sevilla es crear un sistema de significación que trata de organizar el juego de los arquetipos y hacer que sean "legibles"'.

Probablemente, no es sorprendente saber que Barceló y García Sevilla, compartieron un estudio en París y que ambos artistas nacieron en la pequeña isla de Mallorca, equidistante en el mar Mediterráneo entre Europa del sur y el norte de África. La isla de Mallorca fue conquistada por los musulmanes en el siglo 8 y reconquistada en el siglo 13 por los catalanes del continente. En el siglo 15, Mallorca fue uno de los puertos comerciales más

importantes del Mediterráneo, lo cual si combinamos con su subsiguiente marginalidad, podría explicar la apertura de estos dos artistas a los sistemas no lineales de significación, derivados de perspectivas que se originan fuera de Europa. Es igualmente importante su permanencia en París, que incrementó de por sí un punto focal para los inmigrantes de África y del mundo árabe. Conforme García Sevilla se orientó cada vez más hacia el Islam, Barceló dedicó más y más tiempo cada año a trabajar en su estudio de Mali y en sus obras más recientes incluye los temas africanos, como lo demuestra su exposición de obras en papel, realizada en el Centre Pompidou a principios de este año.

Es así como de una forma u otra, la situación fantásticamente cosmopolita y multicultural de París la ha convertido en el semillero de las expresiones más abiertas de pintura contemporánea. Esta es la situación en la que el exilio desquiciado se refleja más exactamente en su condición, que es lo que sentimos en los cuadros de García Sevilla de los años 80, así como lo hacemos con la obra del artista francés Robert Combas. Combas no nació en París, sino en el puerto de Sète en el Mediterráneo y proviene de una familia de clase obrera con origen español. Cuando era estudiante, se inspiró en la nueva ola de música rock y en las revistas de tiras cómicas conocidas como BD, pero la influencia decisiva la obtuvo de su primera experiencia con el caótico incendio de las calles del populoso barrio del noreste de París, lleno de inmigrantes y en donde él tenía su estudio en Barbès-Rochechouart. Combas siempre se ha considerado sureño y habla con un fuerte acento de Sète; pero este sentimiento se intensifica con su permanencia en París y nos dice: 'Realmente, por sobre todas las cosas, el pasar tres meses en París durante el último año de mis estudios me hizo sentir sureño, desde Sète lo que... las boutiques árabes y judías titilando en todas las direcciones me hicieron inventar una clase de Arte Pop caliente. Para mí, eso era el sur... Estando en París me sentí más sureño'. Combas adoptó el tema: de Sète en su obra de 1992 para una exposición realizada en esa ciudad, como se puede ver en el cuadro *Pauvre Martin (Pobre Martin)*, que es tomado del título de una canción del famoso músico popular Sètois Georges Brassens, en cuyo momento Combas presentó

en el catálogo de la exposición foto de él en Sète, reafirmando su sentido' de identidad específica.

La escultura: se compara en muchos aspectos con la pintura. Aunque la escultura no es siempre pictórica, tiene, la capacidad singular de tratar sobre la identidad y la memoria. Al igual que la pintura la escultura tiene su propia historia, que es aquella de la estatua y que literalmente involucra a una conmemoración o monumento. La estatua también es una encarnación de una persona ausente y, por lo tanto, la escultura tiene una dimensión corporal. Al igual que la pintura, la escultura actual viene después de la ruptura de los modos figurativos introducidos por los sistemas objetivizantes mientras que normalmente usa esos sistemas, normalmente los desmantela en un acto de desconstrucción orientado a introducir la dimensión subjetiva dentro del contenido de la obra.

Susana Solana enfoca el idioma racional de la escultura moderna y del Minimalismo con una adecuada dimensión personal e íntima altamente descriptiva del cuerpo humano. Al utilizar formas elaboradas en hierro 'como contenedores que delimitan el espacio en lugar de formas que ocupan espacio, ella pone a la escultura dentro de un espacio corpóreo, como ocurre en *Dos nones* (1988). Por lo general, sus obras parecen jaulas, como sucede en *Senza ucelli* (1987) y dan la impresión de ser prisiones. Esto representa una reflexión personal sobre el confinamiento individual que se refleja en otras obras tipo jaula y que tienen títulos auto-referenciales, como *Aquí estoy* (1986). Solana ha incursionado también en una fragilidad personal de escultura objetivizante y en la, exploración de una intimidad muy humana; al hacerlo no ha tenido miedo de abarcar lo contradictorio y lo incierto, como se observa en sus dos esculturas *No lo sé N° 1* (1987) y en *Aquí yace la paradoja* (1991). En pocas palabras, sus obras evitan la ciencia cierta de la teoría, favoreciendo un proceso de interrogación.

El enfoque de Jaume Plensa hacia la escultura está más orientado a recuperar las dimensiones metafóricas y poéticas del medio y por este motivo él prefiere trabajar con hierro fundido, bronce y aluminio, y desde hace poco con resina, de poliéster

transparente. De este modo, la fundición es un proceso análogo para comprender la escultura como un recipiente para la memoria, y como un medio para explorar las funciones olvidadas del medio. En la obra de Plensa siempre existe un proceso metafórico de transformación, como por ejemplo la estructura de hierro de la escultura dentro de la poesía y, es por ese motivo que Plensa normalmente funde en las armazones de sus obras las palabras de los poemas, como los podemos ver en *Prière (Una Oración)* (1990), que consiste de dos espacios cercados por paredes de hierro en los tres lados. Mientras que el uno contiene un montón de limallas de hierro, el otro tiene una pila de esferas metálicas con las palabras de las letanías de Satanás escritas por el poeta Baudelaire. La obra sugiere la transformación de la materia prima del hierro en el material conceptual de la poesía a través de la intervención del artista. La escultura titulada *M* (1992), que actualmente se exhibe en Barcelona; reproduce un objeto ordinario, un basurero, y al hacerlo sugiere que por cada objeto funcional hay una memoria doble, y que la escultura es una forma de exploración psíquica.

En este punto, la escultura depende del espacio que la contiene y por lo tanto, el espacio se vuelve análogo a un espacio mental, o conceptual, como ocurre en la escultura *Wonderland (El país de las maravillas)* de 1993, expuesta en París el pasado noviembre en la galería Daniel Templon. Aquí, la escultura y el espacio se fusionan en una imagen fuertemente poética y la galería de arte la transforma en un teatro metafórico de posibilidades, quedando el espectador confrontado a la interrogante de lo que habrá detrás de las puertas, si debe tratar de abrirlas y lo que significaría ingresar a través de una de ellas, es decir la misma pregunta que se hizo Alicia al principio del libro de Lewis Carrol, *Alicia en el País de las Maravillas*.

El reciente uso por parte de Plensa de resina de poliéster transparente significa una desmaterialización adicional de la escultura dentro de la poesía y se evidencia en *Experience & Beauty (Experiencia y belleza)* (1994), en donde una bandeja de fundición es el marco de una superficie translúcida en la que están grabadas las palabras del título de Blake. La muñeca fundida también con resina transparente está fija en la pared,

como si estuviese leyendo la inscripción. El hecho de que esta muñeca aparece en muchas de las recientes obras de Plensa y que se basa en una muñeca que tiene desde su niñez, indica el punto hasta el que Plensa explora una dimensión personal de su memoria y la forma en que tal dimensión personal se cruza con nuestra: memoria cultural más extensa de la poesía: Análoga a esta desmaterialización de la escultura, está la aparente fragmentación en la obra de 1995 *Islands (Islas)*, expuesta el año pasado en Alemania en la Galería Städtische de Göppingen. En ella, una serie de 73 cajas altas; delgadas y transparentes cubren la pared de la galería. Todas las cajas son idénticas, pero cada una contiene una botella con forma distinta y cada una lleva una inscripción diferente que indica el nombre y la fecha de nacimiento de un artista. Así mismo, las cajas están numeradas del 1 al 73, pero la serie no tiene ninguna cronología, ya que comienza con Kahlo y termina con Giorgione, utilizando fundamentos personales para el ordenamiento. Cada caja es como un marcador o guía independiente de puntos importantes de transición en la historia del arte. Son como una lápida sepulcral para recordar que estamos viviendo un momento de transición entre dos épocas, que estamos en una relación tanto de un pasado muy largo como de futuro desconocido.

El hecho de que la escultura tiene una dimensión espacial más que de forma se evidencia también en la obra de Jordi Colomer, quien normalmente utiliza los sistemas racionales del Modernismo del siglo 20 para cuestionar y debilitar esos sistemas, como se pudo observar durante su última exposición en Barcelona. La escultura *The place and the Things (El lugar y las cosas)* (1996) sugiere la interdependencia del objeto y el contexto para generar un significado. La escultura está compuesta por una mesa cubierta con bloques de madera, que simulan una ciudad. La mesa tiene luz artificial, pero la iluminación que da la ciudad modelo es subvertida por la oscura ciudad gemela ubicada en una mesa más pequeña que está colocada debajo de la mesa grande, como si se quisiera sugerir que los patrones urbanos no pueden ser establecidos solamente por la razón.

*Commonplace (Tópico mayor)* (1996) es una ran fotografía de un pequeño modelo de bloque de madera convertido en monumental por el cambio de escala, y transformado en un elegante escenario arquitectónico, presentado como una simple fachada teatral. La obra, *Phrase speaking about itself (Frase que habla sobre ella misma)* (1996) constituye una meditación sobre la forma en que el lenguaje enmarca la representación visual, pero también es un análisis sobre cómo lo moderno y racional enmarca lo irregular y hecho a mano, además muestra cómo los distintivos de los 'elementos verdaderos' del Modernismo se enmarcan por la perfección industrial del Minimalismo, ya que las comillas están hechas de aluminio fabricado industrialmente, en tanto que las estructuras que ellas contienen, por todos sus atributos racionales, son piezas de madera hechas a mano.

Probablemente la obra más perturbante de la exposición es una pieza titulada *In every sense (En todos los sentidos)* (1996), que consiste en algo que aparentemente es una esfera fundida en bronce, y que en uno de sus costados tiene una pequeña estructura en forma de escalera. Ninguna de las dos es perfecta, ya que la escalera no es estable y la esfera tiene formas indefinidas. Si quisiéramos hacerla rodar, no se movería en línea recta, sino en; forma impredecible, como lo sugiere el doble, significado del subtítulo que dice '*in every direction*' (en todas las direcciones).

Junto al impulso utópico de la cultura moderna hay un elemento completamente más humano y subjetivo que existe fuera de las estructuras predecibles del pensamiento racional y en el cual hay una proliferación y multiplicación de significados potenciales. Adicionalmente, la falta de definición preocupa a la actual generación de artistas, neo-conceptuales, como se puede observar en la obra de Pep Agut, quien introduce la contingencia del espectador dentro de la estructura visual de la pintura mediante reflexión, o con Antoni Abad, cuya escultura se basa en las mediciones que el artista hace de la galería usando su propio cuerpo. Así también tenemos a Susy Gómez, quien en forma dramática incorpora como escultura su propio cuerpo, utilizando fotografías. Colomer y estos artistas han tratado de demostrar que cualquier enfoque racional o sistemático hacia la pintura, o la

escultura no tiene validez alguna si excluye la dimensión del subjetivismo, o por lo menos éste ha sido el argumento utilizado en este documento.



# **EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN NORTEAMÉRICA**

*Marjorie Devon*



El artista norteamericano Leon Golub tuvo razón, creo, cuando dijo: "Pienso en el arte como un reportaje de la civilización en un tiempo determinado." Mucho del arte que se está haciendo en Norteamérica en este momento refleja con precisión el tiempo en que vivimos.

Es una época de globalización, pero de un nacionalismo fuerte; un tiempo de la enfermedad y de las guerras étnicas. Y es un tiempo de cambios sociales y tecnológicos. Esta es una época, de una conciencia nueva, y en los Estados Unidos, dos, cosas en particular, el feminismo y el SIDA, han cambiado la manera en que nos vemos y vemos el mundo: Además, pienso que hay un tipo de crisis de identidad en los Estados Unidos - este gran crisol en que los sabores individuales de cada ingrediente perdieron su especificidad ante un todo homogéneo. Los sabores individuales de este cocido incluyen los inmigrantes de la segunda y tercera generación que han perdido contacto con sus "raíces" pero faltan otras identidades significativas. Está condimentado con grupos de gente que han sido marginados en nuestra: sociedad, hay que decir esencialmente sobre aquellos que han sido política y económicamente discriminados, específicamente los negros, los indígenas, los latinos, los asiáticos, los homosexuales, y las mujeres.

Los artistas como un grupo también son marginalizados. Son los observadores y los críticos, de la sociedad "contemporánea", los que explica la futilidad de vivir en un mundo que a veces no parece tener sentido. Estos artistas -de todos los sabores- están preguntando donde caben en este mundo o, en muchos casos, están afirmando más agresivamente sus identidades y están reclamando sus lugares legítimos en la sociedad, además en las galerías y los museos.

Esta expresión de la identidad personal es un tema frecuente el arte de Norteamérica y se presenta en muchos formatos diferentes. Aunque me parece que hay más pintura figurativa ahora, muchos artistas están trabajando adentro del contexto de las instalaciones y las obras conceptuales. Miremos algunos de

estos artistas, que exponen sus inquietudes en, una gama amplia de posibilidades.

Desde los setentas, Bruce Nauman ha sido conocido por sus instalaciones, con frecuencia en video, que asaltan implacablemente al espectador a través de las imágenes y los sonidos. Son las imágenes y los sonidos del caos y de la angustia. En la obra "Clown Torture" (La fortuna del payaso por ejemplo, vemos Linos payasos que representan tal vez la humanidad, repiten una y otra vez los mismos actos fatuos. La broma es contra nosotros.

Bill Viola fue el representante de los Estados Unidos en la pasada Bienal de Venecia. La obra "Buned Secrets" (Secretos enterrados) muestra una serie de cuartos que comienzan con un video de las personas, con ojos cerrados, que están amarradas. Hablan, pero no podemos entenderlas. En el cuarto final, un film muestra tres mujeres que hablan claramente, pero las palabras no dicen todo. Viola expresa la naturaleza de la comunicación y la pregunta de lo que está abajo de la superficie y la verdad de la esencia humana.

Charles Simmonds es conocido por su trabajo anterior de paisajes miniaturas sobre las civilizaciones perdidas (Los Incas) o imaginarias. Ahora trabaja en los paisajes interiores, en el marco de la relación conflictiva con su padre. En la escultura "I, Thou" (¿Yo?) dos cabezas conectadas por un cuello largo; "parecen igualmente atormentadas.

La obra de Tim Hawkinson, "Balloon Self Portrait" (Auto Retrato en un globo) es literalmente una segunda piel hecha de látex que puso sobre él, previa su depilación. Otra obra reciente, "Blindspots," (Puntos ciegos) es un collage de fotos de las partes de su cuerpo que él no puede ver. Estas obras son metáforas de distintas visiones sobre sí mismo.

Kiki Smith también usa partes del cuerpo humano y de las funciones físicas que representan el yo interior. Una obra "Untitled" de 1990 consiste en cientos de cubos pequeños hechos de cera de abeja, tela, y madera. Son impresiones de la

piel humana que juntos representan el área total de un cuerpo humano. Su instalación en el museo de arte moderno en Nueva York hace unos años consistió en grandes botellas en una superficie reflectiva.

Escrito en letras góticas en cada una estuvo el nombre de un líquido del cuerpo: "la sangre" "la saliva" y "el vómito". Otra escultura del mismo año es una mujer hecha en papel, de tamaño natural, pariendo un niño. Está relacionada con los procesos físicos, pero también con la identidad de la mujer.

Hollis Sigler cuestiona los roles de género en su imagen, "Her Faith in False Gods Enslaved her Spirit" (Su fe en dioses falsos esclavizados en su espíritu), en que presenta íconos femeninos - en este caso la cocina con todos los aparatos- y pone las barras en las ventanas para indicar a las mujeres como prisioneras culturales.

Lesley Dill también se dirige a las cuestiones de género. En la litografía de tres dimensiones, "Beauty Crowds me Till I Die (1995) (La Belleza me llena hasta que muera) usa imágenes del cuerpo humano y de ropa femenina con las palabras de la poeta norteamericana del siglo diez y nueve Emily Dickinson, para explicar la fragilidad y la vulnerabilidad de las mujeres.

May Stevens, mujer en sus setentas, se interesa en los problemas sociales y los derechos de la mujer. En la litografía "Te Quiero Verde" ella retrata a la mujer como figura arquetípica flotando en un mar de palabras que fueron usadas por varias escritoras feministas: El uso de las palabras no es accidental; May Stevens es una lectora ávida. Esta imagen también sobre la comunicación y es una metáfora de la naturaleza doble del lenguaje: alumbración o blindaje.

En la litografía "Exile" (Exilio), Dottie Attie hace comentarios sobre el papel de los exiliados o están en el ostracismo en su misma tierra, Ella usa partes de las imágenes de los pintores masculinos de los siglos XVII, XVIII, XIX. Copia exactamente partes de estas imágenes para que las veamos en una luz diferente. Esta parte de la pintura "The Wrestlers" (Courbet) está

presentada con un texto escrito por Courbet cuando estaba en el exilio político. Dottie Atlie representa la lucha por la libertad. Usa un estilo muy impersonal para hacer un comentario muy personal.

The Guerrilla Girls (Las chicas gorilas); un grupo de artistas de Nueva York que protegen sus identidades al llevar, en público, máscaras de gorilas usan los medios de comunicación para extender su mensaje sobre la discriminación de género en el mundo del arte. Ellas hacen actuaciones y carteles que ponen en los edificios en la ciudad de Nueva York. Mensajes como "¿Las mujeres deben estar desnudas para entrar en el museo Metropolitano?, hablan por sí mismos.

Kara Walker, una mujer afroamericana, esconde un contenido muy profundo con su estilo "kitch." Las imágenes en siluetas, cortadas en papel negro tratan los problemas de la discriminación y los malos tratos contra los negros y las mujeres. A primera vista la imagen presenta un aire de alegría, pero que invita al espectador a observar con más cuidado para percatarse de las terribles realidades bajo de la superficie.

Adrian Piper otra mujer negra que ha luchado durante toda su vida alrededor de las cuestiones de su identidad, porque no tiene las características típicas de un negro. Su dificultad fue mayor al vivir en Harlem, un barrio muy pobre de Nueva York, y asistir a una escuela privada de élite en que todos los alumnos eran blancos. Abarcó dos mundos, ni uno ni el otro le aceptó. Su arte, en que mezcla el arte con lo político y la filosofía (posee un doctorado de Harvard), tiene sus raíces en el conceptualismo. Está dedicada al arte como medio para efectuar un cambio social.

En la serie "Vanilla Nightmares" (Las pesadillas de vainilla) Adrian Piper yuxtapone las imágenes de los extremos opuestos del espectro: una licitud para joyas muy caras con una foto de una madre africana y su niño que mueren de hambre y agrega un letrero. "no queremos lo que tienen". En otra obra de esta serie, cinco hombres negros rodean a una mujer blanca y muy bella,

que vende el perfume "Poison". El nombre del perfume aparece en la frente de uno de los hombres.

Más recientemente, hizo una instalación de video que abarca el problema del racismo. Adrian Piper habla al público, desde monitores montados en las esquinas de la sala del museo. Comienza con la afirmación "yo soy negra" y continúa, en tono un poco acusativo, para que la audiencia asuma consciencia de sus actitudes racistas. En unos grupos, la discriminación descarada no es aceptada. Por eso ella cree que el racismo ha llegado a ser más sutil y, por lo tanto, más insidioso.

Ser negra, Margo Humphrey, toma una manera más humorística de enfocar el papel de los artistas negros en la historia del arte. Su litografía, "The Last Bar-b-que" (El Último Bar-b-que) es una interpretación de "La última cena" de Leonardo da Vinci: transforma la raza de los huéspedes y reemplaza el banquete clásico con la comida estereotipada de la gente negra, que incluye sandía y pollo frito.

Jaune Quick-To-See Smith, una de las ganadoras en la IV Bienal de Pintura de Cuenca; se preocupa más por los problemas sociales de la gente indígena. Ella creció con su padre y su abuela en una reservación india de Montana. Muy joven salió de su reservación para vivir en la ciudad, primero en Boston y ahora en Albuquerque, Nuevo México, pero mantuvo las conexiones con su herencia india. En la litografía, "Modern Times" (Tiempos Modernos) presenta el esquema del indio contemporáneo que ha sido diluido por su urbanización. También hace declaraciones acerca del racismo con el uso de un rótulo de lata de manzanas. Este rótulo, con la imagen de un indio, sugiere la explotación del mundo mercantil contra la comunidad indígena.

Camjen Lomas-Garza pasó su niñez en el sur de Tejas donde fue sujeto de discriminación racial. En la imagen "Heaven and Hell" (Cielo e Infierno) ella retrata estos dos aspectos distintos de su vida al describir la dualidad natural de un pueblo de la frontera estadounidense-mexicana que había en el Museo Whitney en Nueva York, una gran exposición: "The Black Male".

El artista Mel Edwards estuvo entre los cientos de artistas, de todos los colores y todos los sexos, que exponían cuestiones sobre identidad y política del hombre negro. En sus esculturas de acero, como "Lynch Fragments" (Fragmentos de la Esclavitud) usa cadenas, clavos de tren; azadones, y martillos como símbolos de la esclavitud.

Robert Colescott expone sobre las relaciones entre las razas. Otro tipo de esclavitud. En "Lock and Key" (La cerradura y la llave) muestra a un hombre negro encadenado a una mujer blanca.

Cuestión de preferencia sexual es otra tendencia importante en el arte Norteamericano en este momento. En esta litografía, Vito Acconci documentó una actuación que hizo con lápiz de labio para explorar su yo femenino.

El artista hawayano, Masami Teroaka; satiriza la vida contemporánea con el uso del estilo de impresión Ukiyo-e. Una imagen que revela un cuerpo andrógino detrás de un ropaje abierto forma parte de su serie, "Confesionales." La serie trata sobre fenómenos culturales y étnicos en Norteamérica: programas televisivos seriados, como shows en vivo, los que se tratan temas escatológicos.

Félix González Torres fue un artista cubano que murió de SIDA en Nueva York a la edad de 38 -pérdida terrible de ser humano y de un gran artista-. Sus proyectos de instalaciones conceptuales muestran mensajes fuertes sobre la muerte causada por la violencia y la enfermedad como una manera de cuestionar también el rol convencional del museo.

"Death by Pistol" (Muerte por una Pistola) consiste en un bloque de carteles en el suelo que se invita a mirarlos. Cuando el bloque se agota, el museo está obligado a producir más. Un cartel incluye fotos de todas las personas que murieron víctimas del uso de la pistola en una semana: cuatrocientos sesenta y cuatro víctimas y los sucesos en que se produjeron.



"The Empty Sed" [La Cama Vacía] es un proyecto que hizo Gonzáles Torres para el museo de arte moderno de Nueva York, un año después que murió su amante con SIDA. Es una foto del tamaño de una valla de publicidad, que estuvo en el museo y en las calles de Nueva York. Se puede sentir la presencia fantasmagórica de las personas que ocuparon recientemente esa cama. Esta sensación es extensiva a los miles de casos de víctimas de SIDA.

Las voces de estos artistas son por supuesto más audibles hoy que hace cinco o diez años. Sus actitudes, con frecuencia extremas y frontales, están condimentando el mundo de arte a la vez que aumentan para la posteridad muchos sabores de la sociedad norteamericana -mientras nos ofrecen mucho alimento para pensar-.



**BRASIL EN LA V BIENAL DE PINTURA DE  
CUENCA**

*Nelson Aguilar*



Atendiendo al pedido de la Quinta Bienal Internacional de Pintura de Cuenca; la Fundación Bienal de São Paulo se responsabilizó por la selección de pintores y dibujantes brasileños.

Participar de una muestra de pintura significa estar atento a la inscripción del gesto y de la figura en el soporte bidimensional. Mientras el circuito artístico internacional se encamina para manifestaciones que hacen uso del espacio cúbico; sobre todo instalaciones, la institución ecuatoriana tiene la osadía de nadar en contra de la corriente y reseñar los eventos de superficie plana. Quizás la importancia de lo textil en el área andina y caribeña sea la responsable por ese cuidado, pues las grandes civilizaciones arcaicas del continente americano enriquecieron el universo táctil y visual por los tejidos.

El Brasil envía a la Bienal de Cuenca una delegación que abarca la aventura gráfica y colorística de artistas de varias procedencias: de Mato Grosso; Adir Sodré; de Pernambuco, Alexandre Nóbrega; del Paraná, Fernando Augusto; de Río de Janeiro; Luiz Zerbini; de São Paulo, María Tereza Lauro y Paulo Monteiro y de Minas Gerais, Roberto Bethônico.

Adir Sodré (Rondinópolis, Mato Grosso; 1962) hace de la superficie pictórica un vivero, una profusión de figuras atravesadas por órganos genitales, como si la naturaleza estuviese en el cielo, en el estado de fusión. En medio de ese clima orgiástico las referencias de la historia del arte arden y se consumen, como si no resistiesen a las temperaturas elevadas. Existe un horror al vacío que hace de la figuración una pulsión ornamental. Adir Sodré rinde homenaje a una cultura tropical y esa fue una de las razones de su convocación, a Cuenca.

Alexandre Nóbrega (Recife, Pernambuco; 1961) lleva la disciplina austera del dibujo a consecuencias extremas, produciendo formas gráficas de una belleza nueva que

merecerían bautismo. Sus construcciones tienen la decisión de las estructuras que sustentan el papel de donde emergen. El conocimiento topográfico del soporte propicia, la creación de páginas donde, los ojos barren libres el papel. Nóbrega no niega la historia, vuelve a encontrarla espontáneamente, a través de la economía formal de su recorrido, no distante del hacer poético de Graciliano Ramos o João Cabral de Melo Neto.

Fernando Augusto (Medeiros Neto, Bahía, 1960, radicado en Londrina, Paraná) hace un dibujo más urbano, donde *grafiti* y figura se desarticulan en búsqueda de un extrañamiento. El artista intenta despistar las sendas habituales de la mirada, descentralizando las inserciones. Los escurrimientos de tinta muestran la opción vertical del panel en detrimento de la *action painting* realizada en el piso. La profundidad rasa trata los rostros como arrecifes y las letras están a flor del lienzo.

Luiz Zerbini (São Paulo, 1959, radicado en Río de Janeiro) trabaja con la figuración pop, recodificando la sociedad de consumo. Propone la imagen dentro de la imagen, el reflejo como pasaje para otra realidad cuya semilla está en el paisaje original, en el espejo de las gafas en el autorretrato. Originario de São Paulo y trasplantado en Río, intenta exorcizar el gris natal por el colorido de la ciudad paradisíaca, soleada. Inicialmente llenos, sus lienzos empiezan a dar lugar al vacío, desvelando una vibración que antes estaba oculta por la ocupación intempestiva, del espacio.

María Tereza Louro (São Paulo, São Paulo, 1963) establece una relación íntima entre soporte, gesto y velocidad de la línea. El color surge como variación de densidad del papel cuando deja de circunscribir el contorno de sus casi-figuras. El resultado nunca se hace objetivo; pero brota a la manera de un paisaje chino de la era Song. Las frutas aparecen intumescentes dentro de rectángulos que son pórticos dotados de importantes dinteles. El formato del papel, ora gótico, ora romántico se presta a la meditación de la línea.

Paulo Monteiro (São Paulo, São Paulo, 1961), pintor, dibujante y escultor, muestra diseños que actúan como líneas

que se libertaron completamente de cualquier finalismo o función. Posee en alto grado lo que el poeta inglés John Keats llamaba de capacidad negativa, o sea, de quedarse durante mucho tiempo con un problema en suspenso sin contentarse con ninguna solución fácil. Sus segmentos de trazo se asemejan a indicaciones de camino, donde la experiencia existencial transpone el espacio geográfico.

Roberto Bethônico (Itabira, Minas Gerais, 1964) trae para el dibujo contemporáneo la más lírica y la más rigurosa de las poéticas del arte brasileño que está concentrada en Minas Gerais a través de los artistas Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) y Amilcar de Castro (1920). Emplea como buen itabirano, ciudad natal del poeta Carlos Drummond de Andrade

("Algunos años viví en Itabira.

Por eso soy triste, orgulloso: de hierro.

Noventa por ciento de hierro en las aceras.

Ochenta por ciento de hierro en las almas") el polvo de hierro como material, punta seca como línea y grasa como valor. Resulta uno de los trazos más secos del grafismo brasileño.





# **EL ARTE POPULAR Y LA PINTURA**

*Claudio Malo González*



## Introducción

El ámbito del arte es muy amplio: música, danza, literatura, teatro etc. En este artículo me circunscribo a las denominadas artes visuales, especialmente a la pintura sin limitarme a cuadros pues, en, el universo artesanal, algunas partes de objetos, están pintadas con representaciones realistas de escenas o temas abstractos.

Lograr una definición de consenso de arte popular es extremadamente difícil debido a que estas dos palabras se caracterizan por ser polisémicas y porque sus contenidos conceptuales dependen, en gran medida, de los enfoques filosóficos, antropológicos y sociológicos con que se las trate. Siendo el arte una parte de la cultura, considero importante realizar un corto análisis de la misma, tanto desde un punto de vista tradicional como desde otro antropológico para evitar confusiones. Buena parte de las ideas expuestas, provienen del libro "Arte y Cultura, Popular" que lo escribí y entró en circulación en los días en que se inició la V Bienal de Pintura en Cuenca.

Carmel Camilleri, en su obra "Antropología Cultural y Educación" escribió al referirse al término cultura:

*"Hay un significado mucho más antiguo y común en el cual piensa la mayoría de las personas cuando pronuncia esta palabra: la de cultura como atributo del hombre "cultivado". Este último es reputado por dominar los saberes, que le permiten ir más lejos en el conocimiento de todos los aspectos de lo real, así como de los métodos y equipamientos mentales; que le permiten multiplicar y profundizar esta ciencia. Por otra parte, se le atribuyen posibilidades del mismo orden en el campo de lo imaginario, donde llega a ser capaz, por ejemplo, de comprender y gustar formas de arte inaccesibles a los otros, así como de crear él mismo otras nuevas. Resumiendo, este tipo de*

*cultura abarca un cuerpo de informaciones y de valores privilegiados por el grupo a los cuales el individuo accede gracias a un sistema de aprendizaje particular que le da además el poder de enriquecer/os a su vez". (1)*

Esta idea de cultura, que en el pasado fue exclusiva y en nuestros tiempos es la más difundida, se refiere a conocimientos, ideas, gustos, reacciones ante determinadas situaciones y pautas de comportamiento que tienen minorías de personas en diversas colectividades las mismas que han tenido la oportunidad de educarse de acuerdo con lo que se considera como superior y mejor y que son distintas a las de personas comunes y corrientes. Cultura, dentro de este contexto, hace referencia a grupos minoritarios cultivados, siendo su contrario, incultura algo propia de las grandes mayorías.

Esta acepción conlleva necesariamente diferencias de niveles. Personas más o menos cultas serán aquellas que posean en diferente grado ideas y conocimientos del que se derivan posibilidades de actuar en el grupo del que forman parte. Este calificativo es también relativo; el que es considerado el más culto en una comunidad dejará de serlo en otra mayor y, a la inversa, alguien que tiene bajos niveles de cultura en una gran ciudad puede acceder a sabio en una población marginal.

El propio Camilleri, cuando aborda el término cultura desde el punto de vista de la Antropología: la define así:

*"Es el conjunto más o menos ligado de significaciones adquiridas, las más persistentes y las más compartidas, que los miembros de un grupo, por su afiliación a él, deben propagar de manera prevalente sobre los estímulos provenientes de su medio ambiente y de ellos mismos, induciendo con respecto a estos estímulos actitudes, representaciones y comportamientos comunes valorizados, para poder asegurar su reproducción por medios no genéticos". (2)*

En esta definición se establece que una cultura, es compartida por todos los integrantes de un grupo y que, por lo

tanto, no existen dentro de él personas incultas. Cada grupo tiene su propia cultura, que es lo que le identifica, contraponiendo las diferencias a los conglomerados humanos; es la cultura, con este enfoque, elemento esencial al hombre que conforma agrupaciones y que sirve, para organizar sus comportamientos, a diferencia del animal, que para ello, depende exclusivamente, del instinto. No tiene sentido hablar de pueblos cultos e incultos, superiores e inferiores, pero sí de pueblos que poseen diferentes culturas.

La coexistencia de estas dos acepciones en las últimas décadas ha llevado a que surja una distinción entre elitista y popular, correspondiendo la primera a los grupos minoritarios, cultivados y estrechamente vinculados a los poderes político, económico y religioso y la segunda a las grandes mayorías que sin haberse cultivado forman también parte de una cultura en la medida en que organizan sus vidas dentro de pautas, y valores diferentes a la minoría dominante. Obviamente, lo dicho con relación a la cultura, es válido para el arte.

## **Terminología y conceptos**

Una de las características del ser humano que le diferencia del animal, es su capacidad de conceptualizar, es decir de conformar ideas sobre la realidad material y no material partiendo de fenómenos individuales de interrelacionar esas ideas y de elaborar sistemas de pensamiento que se renuevan y progresan. Esta posibilidad es válida para las ciencias, las técnicas, el ordenamiento de la sociedad y la expresión estética. Cuando abordamos la problemática del arte a través de sus realizadores y sus obras, conceptualizamos y luego recurrimos a esos conceptos, para analizar nuevas obras y tendencias y para explicar sus posiciones y actitudes de individuos y colectividades frente a él.

El proceso de conceptualización formal se ha dado de manera sistemática en el campo elitista a través de sistemas educativos auspiciados y patrocinados por el estado, la iglesia y otras instituciones cultivadas. Los tratados escritos sobre esta

temática responden a concepciones oficiales o académicas, se han difundido y pretendido perennizar en textos y se han oficializado a través de quienes controlan el poder político y 'económico. Uno de los problemas más serios' al estudiar la cultura popular es que tenemos que recurrir a principios y categorías que corresponden a la cultura elitista, habiéndose sus significados gestado y conformado de acuerdo con ella. Al aplicar estos principios a lo popular no siempre se acoplan a esta realidad por lo que es necesario forzarlos para conseguir alguna coherencia o aceptar vacíos no previstos. Casi siempre la cultura popular cuenta con conceptos y normas aplicables a sus circunstancias, pero que no han sido "legitimados académicamente". Deberá transcurrir algún tiempo para que el problema de la terminología y los contenidos semánticos en lo elitista y lo popular se solucione.

Cuando se trata de cánones, normas y modelos hemos estado habituados a identificarlos en la escultura con los de la Grecia Clásica. Se ha creído que las esculturas precolombinas - exóticas e incomprensibles- carecían de estos principios ordenadores. José Alcina Franch ha demostrado que sí se estudian las cabezas Olmecas, por ejemplo, podemos encontrar cánones que compiten de igual a igual con los griegos. (3)

En los espacios académicos domina la tendencia a sacralizar los conceptos elitistas-occidentales para hacer referencia al arte. Por mucho que se hable de buscar la identidad y rescatar las "culturas nacionales", las mentalidades colonizadas pretenden ser tanto más aceptadas y respetables cuanto más fidelidad demuestren a los cánones de los países desarrollados. Estas posiciones tienen mucho más fuerza que aquellas que cuestionan lo establecido y se preguntan si es que esos aparatos teóricos funcionan apropiadamente en culturas distintas. La gran mayoría de las "Historias del Arte" de los países tercermundistas cuentan con listados de artistas que han condicionado 'su creatividad a cánones de los centros artísticos del mundo occidental desarrollado, aunque La temática pueda estar vinculada a lo popular y vernacular.

Analizar conceptualmente el arte popular partiendo de presupuestos vigentes en occidente como el de la exaltación de la originalidad; la creencia de que la obra de arte solo puede provenir de personas geniales o cercanas a la genialidad; que la expresión estética para ser artística debe ser independiente de otras manifestaciones culturales, es cercenar seriamente las manifestaciones populares o tergiversarlas limitándose al análisis de las formas, prescindiendo de las funciones y significados cuya vigencia es esencial en otros entornos culturales.

Ticio, Escobar escribe al respecto:

*"Los principales problemas para encarar la especificidad del arte popular surgen básicamente, de la aplicación-mecánica de un concepto basado en el desdoblamiento entre lo artístico y lo estético.*

-----

*Tradicionalmente lo estético se refiere a lo bello, a la armonía formal de los elementos y a la síntesis de lo múltiple en un conjunto ordenado mientras que lo artístico alude a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real, descubriendo nuevos aspectos de la misma. Por eso, la práctica del arte supone una revelación; debe ser capaz de provocar una sensación de extrañamiento, de desarraigo y de develar otros significados de la realidad que permitan; un replanteamiento de la misma. No todo lo estético, pues; alcanza el nivel de arte."(4)*

Una comprensión del arte popular requiere" de una desoccidentalización de las ideas y principios vinculados a esta temática. Dejar de circunscribir los múltiples y respetables tratados de estética a la cultura occidental, desdogmatizarlos admitiendo la evidencia de obras de arte, o con contenidos artísticos, en otras culturas que parten de concepciones de la realidad y de la vida diferentes. Si abordamos la problemática de las artesanías, la idea dominante acerca de ellas en occidente es que se trata de trabajos de segunda si las comparamos con obras que merecen el calificativo de artísticas:·El hecho de que a los contenidos artísticos de las artesanías se añadan funciones

utilitarias destinadas a satisfacer necesidades distintas a las de la mera contemplación; propia de las obras de arte posteriores a la Revolución Industrial, es motivo suficiente para negarles la categoría de arte.

Considero que para superar esta visión restrictiva es conveniente partir de algunos planteamientos conceptuales entre los que podrían considerarse los siguientes:

- 1) Necesariamente toda obra de arte es hechura del hombre.
- 2) De manera expresa o tácita, toda obra de arte pretende algún tipo de expresión estética.
- 3) El contenido estético puede ser exclusivo, agregado e inclusive subordinado a otros propósitos.
- 4) No es posible desligar el fenómeno arte de la cultura en que se da. Cada cultura tiene sus ideas acerca de la creación y contemplación de la obra de arte.
- 5) La superación del etnocentrismo, esto es, la apertura mental para comprender a las culturas diferentes desde sus sistemas de valores y creencias, enriquece ostensiblemente la capacidad de captación de la belleza.
- 6) La pérdida de la función utilitaria de ciertos objetos, su rareza y antigüedad, llevan a descubrir en ellos formas estéticas o a otorgarles significados de esa índole.

### **El arte como expresión colectiva**

Propio del arte postindustrial en Occidente es la idea de que sus ejecutores son personas con cualidades fuera de lo común y que las obras por ellos trabajadas responden a concepciones individuales nacidas de lo que se denomina inspiración. No se concibe que colectividades organizadas que han conformado concepciones acerca de lo bello puedan producir este tipo de obras. Se ha enfatizado -quizás como reacción a la producción



en serie propia de la industria- en la originalidad como elemento definidor de lo artístico dando importancia en muchos casos a expresiones ajenas a lo que está en condiciones de captar el ciudadano común y corriente, en contraposición a la calidad 'de' lo artístico nacida de una mejor captación y plasmación de 'los- contenidos estéticos propios de la colectividad.

Estos planteamientos contradictorios en muchos aspectos sirven para esclarecer las diferencias entre arte popular, y elitista dentro del contexto occidental. En las colectividades no occidentales la problemática del arte se fundamenta en planteamientos diferentes en los que lo religioso y lo mágico juegan un papel muy importante.

En el mundo occidental contemporáneo se da enorme importancia a la originalidad en las obras de artes visuales. Para que una pintura o una escultura sean consideradas artísticas deberían ser innovadoras y diferentes. Se ha tornado normal el que expresiones estéticas visuales no sean accesibles al gran público: Y que existan expertos y críticos altamente calificados y estudiados que estén en condiciones de comprender y apreciar estas obras. No faltan quienes, para presumir de actualizados e inteligentes, expresan su admiración y entusiasmo por obras de arte que en realidad no les gusta pero que dicen apreciarlas para sentirse parte de los escogidos y diferentes a la masa vulgar., Se pretende también hablar de arte recurriendo a terminologías especiales inaccesibles al común de los mortales.

Para ser original es necesario romper con la tradición, mantenerla conlleva el riesgo de ser del montón y perder la condición de artista. Se ha difundido en occidente la imagen del artillero como la de un ser incomprendido y solitario que lucha en medio de miserias y rechazos para expresarse de manera diferente en una sociedad estereotipada y vulgarizada. Esta imagen ha contribuido a incentivar entre artistas reales y, sobre todo entre los que pretenden serlo, esa pseudooriginalidad puesta de manifiesto en vestimentas estrafalarias y actitudes estrambóticas. No cabe generalizar en el sentido de que detrás de esas extrañas imágenes siempre estén personas que ocultan

su mediocridad en estos símbolos, como tampoco tiene sentido identificar estas formas externas con artistas de alto nivel.

Esta nueva concepción del artista contemporáneo ha generado múltiples controversias y agudas rivalidades, así como el afán de crear su propia escuela por parte de grupos aunque sea pequeños. Como resultado de estas pugnas han surgido multiplicidad de "ismos"; lograr institucionalizar uno de ellos se considera un triunfo en la medida en que es un reconocimiento por parte de críticos de la solidez de las "nuevas propuestas" nacidas de un artista cuestionador e insatisfecho con lo existente que refleja un mundo estandarizado.

En la cultura popular, la expresión de valores y vivencias comunitarias pesa mucho más que el genio o el ingenio individuales. Inútil buscar un Picasso del Arte Popular. De hecho se dan en este universo -artistas mejor dotados que otros, pero sus obras obedecen a la necesidad de expresar el espíritu colectivo, a las raíces ancladas en la comunidad y no a la expresión de conflictos y frustraciones internos. El artista popular está fundido con su mundo y no contrapuesto agresivamente a él. El afán de sobresalir por ser distinto es poco común. La capacidad para expresar con mayor autenticidad las vivencias de la comunidad es lo que da lugar a reconocimiento y satisfacción.

El arte popular no es estático, pero tampoco obsesionado por el cambio. Sin presiones, el cambio viene cuando tiene que venir. Los rasgos de otras culturas se incorporan sin forzamiento. La violencia y la impositividad suele darse desde los sectores elitistas que ven en la introducción de un cambio un mecanismo para "civilizar" al pueblo ignorante. La aceptación de lo nuevo es esencial pero la búsqueda de lo exótico para dar originalidad a la creación no tiene sentido.

El ritmo lento del cambio con frecuencia da a las obras de arte popular un sabor anacrónico rechazado por el elitista satisfecho a sí mismo y apreciado por el elitista inconforme. Esta situación es una indicación de autenticidad en cuanto lo auténtico perdura.

En el arte popular es difícil encontrar obras cuya única razón de ser sea la contemplación por lo que, en el mundo elitista creen algunos que el arte popular simplemente no existe. Lo religioso y lo ceremonial son motivaciones muy poderosas. Las facultades y los sentimientos del artista popular se afinan cuando se trata mediante sus obras de propiciar relaciones positivas y amigables con los seres y fuerzas sobrenaturales, dando lugar a realizaciones cargadas de sentimiento y virtuosismo. Las famosas obras de arte de las cuevas de Altamira que reproducen pictóricamente bisontes, con sorprendente realismo y movimiento, servían para la práctica de rituales que pedían, la intervención de fuerzas sobrenaturales en su relación con elementos de la naturaleza. Las máscaras indoamericanas y africanas, tan admiradas en el mundo occidental contemporáneo por su expresividad, tienen muchísimo que ver con el mundo de lo sagrado en medio del cual los integrantes de las diferentes culturas viven. Resulta imposible una comprensión total de estas realizaciones artísticas prescindiendo de los contextos culturales en los que se dieron y de cuál era su razón de ser en cada cultura. Algo similar ocurre con las manifestaciones de arte popular que en nuestros días coexisten con el elitista.

El arte popular no es intelectualizado. Sus formas, texturas y recursos no son consecuencia de teorías ni debates al menos en el sentido que en la cultura elitista se da a estos términos" sino que obedecen a otras motivaciones hijas de valores, y sentimientos diferentes. No hay en la cultura popular críticos ni teóricos, el arte es captado vivencialmente sin que sea necesario recurrir a análisis racionales para decidir si las obras tienen o no valor. No hay en la cultura popular los "ismos" cuya existencia se justifica si es que existen puntos de vista diferentes dentro de una misma colectividad acerca de lo que se entiende por arte y de cómo aplicar aspectos formales para conseguir esos propósitos.

El arte popular no es mejor ni peor que el académico-elitista, simplemente es diferente tanto en sus resultados como en sus procesos generativos. El gusto, entendido como el conjunto de sentimientos, actitudes y creencias que predisponen a un individuo a reaccionar estéticamente frente a un objeto, no es en

la cultura popular algo que depende del individuo sino de la comunidad de la que cada quien forma parte.

Es posible encontrar las manifestaciones estéticas de la cultura popular características de buen gusto definidas por las élites. Pero muy difícilmente se podrá comprender el arte popular desde un enfoque elitista pues las creaciones artísticas del pueblo, cuando son auténticas y no contaminadas; no se generaron conforme a los patrones académico-oficiales, sino al margen y a veces en contra de ellos.

### **Confluencia de lo popular y lo elitista en el arte**

El impacto de la revolución industrial en el arte elitista occidental se manifiesta ya en el siglo XIX. Limitándonos a la pintura y la escultura, frente al clasicismo realista aparecen una serie de nuevas escuelas que dan lugar a muy enconadas polémicas. Impresionismo, expresionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, hiperrealismo, dadaísmo -por citar algunos "ismos"- aparecen y desaparecen en lapsos reducidos- dejando improntas de mayor o menor importancia en el desarrollo de la pintura. Este tipo de controvertidas transformaciones- no tienen lugar en el arte popular que, sin dejar de cambiar, se manifiesta por otros caminos.

Como reacción contra la producción en serie, la búsqueda de originalidad se acentúa notablemente en la pintura elitista, y una manera de hacerlo es recurriendo a formas de expresión estéticas vernaculares o populares que tradicionalmente habían sido consideradas en occidente como propias de pueblos incultos o del "vulgo". George A. Flanagan, en su obra "Como Entender el Arte Moderno" escribió:

*"Pablo Picasso en la primavera de 1907, pintó el cuadro grande y famoso **Les Femmes d'Alger**, que se ha declarado frecuentemente como el primer cuadro cubista; porque contiene planos arbitrarios y áreas de color que descomponen la forma natural. Sin embargo, la designación, aunque hasta cierto grado se justifica en los detalles es, en*

*general, ligeramente prematura; aunque de forma violentamente rostros y figuras con fines de diseño, el cuadro en general, es relativamente naturalista. Una particularidad interesante de este cuadro es el hecho de que los tres rostros de la izquierda están pintados de acuerdo a la Influencia ibérica, de tipo de máscara, mientras que los dos rostros de la derecha, pintados más tarde, parecen máscaras africanas. ¡Obviamente, Picasso había descubierto la cultura africana mientras estaba pintando el cuadro!*

*El impacto de este descubrimiento fue tremendo, porque Picasso fue el primero de los pintores que apreció realmente el significado del diseño del arte negro africano. Inmediatamente, hizo otros cuadros más abstractos, más avanzados y cerca del cubismo de los que habla pintado hasta entonces, cuadros que sintetizaban las lecciones de diseño aprendidas en las estatuillas de los negros. (5)*

Si las máscaras africanas se encuentran en el arte vernacular o popular, es asunto discutible, lo real y objetivo es que no forman parte del arte elitista occidental y que influyeron en una de las innovaciones más destacadas de la pintura moderna de nuestros tiempos: el cubismo. Cabe también destacar la enorme importancia que tuvieron en el proceso evolutivo de posiblemente el más grande de los pintores modernos: Pablo Picasso.

Como reacción por clasicismo, nació el romanticismo que sostuvo que se podía encontrar en el pueblo y sus manifestaciones espontáneas, temas y motivos para las realizaciones artísticas, pero esos temas, para alcanzar esa categoría, debían pasar por un proceso de "purificación" como la tierra aurífera por las refinadoras. Artistas plásticos de los más altos niveles encuentran, mediante el cubismo; contenidos artísticos, muy refinados en las máscaras africanas que responden con excelencia a las concepciones de diseño que se habían venido conformando desde los esforzados afanes renovadores de Cezane. Gauguin, inconforme con la civilizada Europa, encontró en Tahití fuerte de inspiración y condiciones adecuadas para que fluya su enorme capacidad de expresión estética.

Si en pueblos lejanos e incivilizados se podían producir obras de arte dignas de consideración, también los sectores "incivilizados" y mayoritarios de los países "civilizados" podían ocurrir algo similar. Las élites comienzan a encontrar contenidos estéticos en los sectores populares surgiendo los denominados - "primitivos-modernos o maestros populares" en los que se valora su carácter, autodidacta, su sencillez y su ingenuidad. Quien más se destacó en la interrelación maestros populares y artistas de la élite fue el francés Henri Rousseau. Al respecto Daniel Cotton Rich escribió:

*Rousseau comenzó con recuerdos de retratos anónimos, cuadritos de flores; paisajitos, románticos. Todo el idioma retardado de la pintura popular que, especialmente desde 1800, había sido practicada en toda Europa y el Nuevo Mundo. Parte del período y de la calidad, tales obras tienen un parecido familiar. Sus formas están cuidadosamente ajustadas, a la superficie del cuadro y del marco. La superficie del cuadro está desarrollada geoméricamente, frecuentemente con un ritmo inflexible de líneas y espacios. La ejecución de los detalles es minuciosamente realista. Y como generalmente en la base de tales obras está la necesidad de expresar una emoción vital el resultado está lleno de contenido expresivo. Las figuras, con ojo de madera fija; están inmovilizadas en pintura frontal. La Perspectiva está centralizada. Se destacan las fuertes diferencias de proporción (figuras diminutas en un paisaje ancho, una figura enorme sobre un fondo empequeñecido) y las áreas de color están rodeadas de contornos severos, frecuentemente sin una sombra o peso. (6)*

Los términos popular, ingenuo, primitivo o infantil alcanzaron cabida en la terminología elitista sin que se precisen alcances o relaciones. La razón de esta "intromisión" estaba en la necesidad de buscar, con miras a satisfacer los anhelos de originalidad y cuestionamiento, nuevas formas de expresión carentes de enrevesados artificios. Podemos encontrar en estas coincidencias y divergencias vinculaciones entre lo elitista; lo popular y lo vernáculo que puede ser el punto de partida para la

superación del dogmatismo occidental que identificaba a elitista con arte y cultura y popular con incultura, es decir ausencia de arte.

### **Reflexiones finales.**

El hecho de que en nuestros días se hable de arte popular en forma cada vez más generalizada, es un paso adelante con relación a la época -no muy lejana- en la que lo popular era para los detentadores del orden establecido, la negación de cualquier forma de cultura, y por lo tanto de arte.

En estos años podemos hablar de un distanciamiento entre arte popular y lo elitista en la medida en que lo segundo se ha despojado totalmente de contenidos utilitarios y busca con afán, a veces enfermizo, la originalidad como medio para lograr aprobación como reacción a la producción en serie de lo industrial. Podemos también hablar de un acercamiento, en ya que algunos piensan que esa originalidad se puede hallar en la ausencia de normatividad, frecuentemente enrevesada, que es propia del arte popular.

Frente al proceso de globalización, a la amenaza de una homogeneización de la cultura al impulso de los acelerados avances de los procesos de comunicación, se robustece cada día más la tendencia a preservar los valores culturales tradicionales, a buscar y mantener celosamente la identidad que se encuentra –especialmente en los países subdesarrollados que han sido fuertemente dependientes de los más avanzados- en la cultura popular y vernacular. Más allá de las condiciones económicas, buscan los pueblos alguna manera de diferenciarse de los demás, y ser por ello respetados y respetables.

Esta situación da lugar a un mayor Precio, por lo menos a superar el desprecio, de las expresiones estéticas populares. Pero es también innegable por parte del estado, que cuando se trata de delinear o cambiar las políticas culturales, teóricamente por lo menos y de labios para afuera se manifiesta la importancia que se merece la cultura popular y lo empobrecedor que es la

dependencia. Pero en la práctica, la casi totalidad de los fondos destinados a la cultura: directa o indirectamente se dirigen hacia la cultura elitista. Torpe sería negar su validez y sus alcances, pero no cabe que el respeto y aprecio a lo popular se agote en palabras no existiendo un importante apoyo.

Reiterando lo dicho antes, no se pretende establecer niveles de superioridad de lo elitista sobre lo popular ni de lo popular sobre lo elitista. En ambas formas de expresión artística encontramos excelencias, mediocridades y pobrezas. Vale la pena hacer un esfuerzo para superar ese complejo de superioridad que considera lo popular como algo de segunda, categoría propio de las limitaciones del ser humano.

La Quinta Bienal de Pintura realizada en Cuenca dio un paso importante a incorporar a su programación una exposición de excelencias artesanales, que se encuentran en el Museo de las Artes Populares del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, para que los visitantes tengan la oportunidad de observar como la expresión estética se da también en el sector artesanal de manera sorprendente.

No cabe competir, los ámbitos son tan distintos, tampoco menospreciar. Lo deseable es esforzarse por romper las barreras transculturales y comprender cada una de las formas de cultura a base de respeto mutuo. Superados prejuicios y negativismos, se podrá llegar a la apreciación del arte universal cuya grandiosidad depende, en gran medida, de su diversidad.



## NOTAS

- (1) Camilleri, *Carmel: Antropología Cultural y Educación*, Lausana, UNESCO, 1958. Pág. 14.
- (2) *Ibíd.*, Pág. 1.
- (3) Alcina Franch, José: *Arte y Antropología*, Alianza Editorial S.A. Madrid, 1982, Capítulo 5.
- (4) Acha Juan, Colambres Adolfo, Escobar Ticio: *Hacia una Teoría Americana del Arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1991.
- (5) Flanagan, George A., *Como Entender el Arte Moderno*, Editorial Nova, Buenos Aires 1961.
- (6) Rich, Daniel Cotton, *Henri Rousseau*, Museum of Modern Art, New York, 1942

La presente edición se terminó de imprimir en diciembre de 1997, en los Talleres Gráficos de la Universidad del Azuay; siendo Rector el Lcdo. Galo Fajardo Zúñiga y Jefe de Imprenta el Sr. Pedro Cáceres Vásquez.

Tiraje: 500 ejemplares