



**EN DIÁLOGO  
ARTE POVERA**

# EN DIÁLOGO ARTE POVERA

## **CURADORA**

Mónica Vorbeck

## **ARTISTAS**

Angélica Alomoto

Saskia Calderón

Ana María Carrillo

Ilich Castillo

María José Icaza

Juan Pablo Ordoñez

Estefanía Peñafiel Loaiza

Christian Proaño

Dayana Rivera

Karen Solórzano



# CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 5

OBRAS 9

- CHRISTIAN PROAÑO | JARDÍN DE DELICIAS 10
- KAREN SOLÓRZANO | PERVERSO 14
- ANA MARÍA CARRILLO | NATURAL 18
- DAYANA RIVERA | FRAGMENTO DE INFINITO 22
- MARÍA JOSÉ ICAZA | SINIESTRO 26
- ANGÉLICA ALOMOTO | RASTRO 30
- SASKIA CALDERÓN | SINFÓNICA MOCHA 34
- ILICH CASTILLO | LEJANA 38
- JUAN PABLO ORDOÑEZ | UN RECUERDO DE MANUEL 2 42
- ESTEFANÍA PEÑAFIEL LOAIZA | SIN TÍTULO (FIGURANTES) 46

CRÉDITOS 51

AGRADECIMIENTOS 53

CONTENIDO DVD

- REGISTRO EN VIDEO DE LAS OBRAS DE LA EXPOSICIÓN
- PORTAFOLIOS DE CADA UNO DE LOS ARTISTAS DE LA MUESTRA



# INTRO

# EN DIÁLOGO: UN PROCESO ABIERTO DE EXPERIMENTACIÓN

por MÓNICA VORBECK

Los artistas presentes en la muestra colectiva **EN DIÁLOGO ARTE POVERA** pertenecen a una generación de artistas ecuatorianos que viene trabajando de manera consistente en obras fundamentadas en sofisticados procesos conceptuales con la utilización de materiales simples y gestos mínimos. Su trabajo se destaca por el empleo de materiales no convencionales, sin valor real o artístico, y su conversión para potenciar una amplia riqueza metafórica y poética.

No obstante, partir de estas características generales para entablar un diálogo ‘en directo’ con el Arte Povera y enunciarlo en el título de la exposición, parecería osado de no ser por una circunstancia excepcional. La idea surgió con la intención de insertar de manera constructiva la exposición de Giuseppe Penone en el ámbito artístico local. Myriam Gaggini, Presidenta de la Società Dante Alighieri – Comité de Quito, me había invitado a curar la muestra del maestro y de esta invitación surgió el **Proyecto Penone**: presentar a uno de los artistas más radicales e innovadores del Arte Povera y en la actualidad uno de los más prominentes de la escena internacional, no debía ser una instancia coyuntural de una agenda esporádica de arte, sino concebirse como una plataforma cultural que propicie un intercambio enriquecedor entre las prácticas artísticas contemporáneas.

Entonces sí, las coincidencias entre las características generales del quehacer de estos artistas y el Arte Povera se tornaron en el punto de partida para invitarles a participar en esta exposición. El planteamiento no presupuso sugerir influencias ni derivados, sino dejar que en la interlocución afloraran correspondencias, paralelismos y claro, también discordancias. El proceso de curaduría de obras nuevas dio paso a la gestación de proyectos que se deben en primera y última instancia a los procesos creativos y ámbitos de indagación propios de cada artista, y no a la imposición externa de una temática definida. De este trabajo se han desprendido una serie de diálogos que buscan articular un espacio productivo y complejo de cruces y senderos inacabados entre filiaciones artísticas múltiples. **EN DIÁLOGO ARTE POVERA** ha querido entonces desde su entrada conceptual ir al encuentro de una mirada crítica en relación a cómo una historia compartida de arte e ideas se plasma en formas diversas, y apunta así a indagar en la comprensión de las diferencias culturales en el ámbito de las artes visuales.

Los artistas ecuatorianos tienden a establecer referencias dentro de su propio contexto, pero están a su vez conscientes de la evolución artística del siglo XX, de las ‘rupturas’ y ‘transgresiones’ del arte de vanguardia, de las ampliaciones conceptuales y espaciales del objeto artístico, trasfondo indispensable de su quehacer informado. Entablar un diálogo con el Arte Povera, radical y brillante movimiento artístico que surgió en Italia en los años sesenta y setenta, y que ha mantenido una continua relevancia hasta hoy día, no ha pretendido demostrar similitudes entre trabajos formalmente similares, recordados de un lugar a otro, sino evidenciar la especificidad cultural de las prácticas respectivas en un diálogo que las ha sacado a la luz.

En la concepción inicial del curador italiano Germano Celant articulada en 1967, Arte Povera describía la tendencia de una nueva generación de artistas italianos que reaccionaba contra el arte tradicional con una actitud anticonsumista e interesada en usar la ‘pobreza’ de acciones y de materiales para explorar las relaciones entre arte y vida. Define él un campo complejo de expresiones diversas que se caracterizan por la impermanencia, la simplicidad, la disposición casual o desinteresada, la utilización de materiales no artísticos y la invocación de lo natural, lo alquímico y lo numerológico. Siendo muy diversos los contenidos a los que apelan los artistas ecuatorianos, más ceñidos a su ámbito local, quedan sin embargo latentes varios paralelismos. Una noción tradicional de las ‘Bellas Artes’, signada por una concepción del arte como objeto suntuario impuesto por un mercado ahora inexistente pero hasta la década de los noventa omnipresente, opera también para los artistas ecuatorianos como trasfondo de su práctica anticonvencional, cuestionadora del status quo y en gran medida efímera. Mas la utilización de materiales sin valor real está además condicionada por la precariedad misma del medio, la ausencia de instituciones con la voluntad y el presupuesto para promocionar la creación contemporánea y el vacío de coleccionismo que deja a los artistas sin patrocinio. También los artistas del Povera adolecieron inicialmente de condiciones similares, en un país como Italia, lleno de tesoros de la historia, que denotaba una ambivalencia paralizadora hacia lo nuevo.

Ahora, la inexistencia de una demanda comercial ha permitido a los artistas ecuatorianos una total libertad de crear lejos de las exigencias de un mercado artístico, dando paso a la adopción de procesos de experimentación abierta, que denotan nuevamente un paralelismo con la condición de laboratorio que vivieran los artistas del Povera. Esta libertad en relación a convenciones materiales y formales se fusiona además con una confrontación de su propio patrimonio social y cultural que marca esencialmente las diferencias culturales y la brecha temporal que se abre con el Arte Povera.

Salvando las distancias de forma y contenido, podemos no obstante apuntar correspondencias atenuadas pero puntuales que surgen en el diálogo de las obras de la muestra y el Arte Povera. Una intencionada economía de medios y gestos mínimos en Peñafiel Loaiza y Ordóñez, materiales extraídos de la basura y ruidos ‘humildes’ en Proaño, desperdicios textiles y el uso del video sin manipulación en Carrillo, instrumentos musicales mínimos constituidos por hojas y calabazas en la ‘banda mocha’ de Calderón, materiales orgánicos que evidencian su proceso en Rivera y Solórzano, así como el reposicionamiento del espectador en el centro de la experiencia artística de percepción, especialmente en Castillo, Proaño y Ordóñez. Paralelismos con Penone en particular encontramos en una disposición opuesta a las formas avanzadas de la cultura del espectáculo, evitando que lo global suprima la experiencia de lo local, y que la comunicación instantánea oblitere el papel de la memoria y la historia, fusionando también la memoria histórica con una crítica radical del presente, como en Peñafiel Loaiza, Ordóñez, Alomoto, Calderón o Icaza. Convergencias se evidencian también en la insistencia en procesos artesanales de elaboración (Carrillo, Icaza, Solórzano, Rivera, Proaño), la presencia de la impronta y la relación cultura/naturaleza en Alomoto, o la inversión del proceso de retorno de la cultura a la naturaleza que recorre los ‘árboles’ de Penone en una imposición de la cultura sobre la naturaleza en Solórzano. Todas ellas constituyen instancias de interlocución que cobran una diferenciada y articulada resonancia al momento de activar un diálogo ‘en voz alta’ de un intercambio artístico que viene dándose en las trayectorias de estos artistas desde antes a sotto voce.



**OBRAS**



# CHRISTIAN PROAÑO

## JARDÍN DE DELICIAS

| CHRISTIAN PROAÑO | JARDÍN DE DELICIAS | 2009 | instalación sonora |  
| basura encontrada, circuitos electrónicos, amplificación | dimensiones variables |

“La idea del jardín como lugar inquietante, lleno de flores bellas pero peligrosas, es una idea del Edén. Como en ‘El Jardín de las Delicias’ de Bosch, el mío tienta con plantas bellas pero amenazantes: el público activa en ellas motores que generan ruidos. La amenaza se toma real al salir todos los ruidos juntos de una sola fuente y saturar el espacio en una sola masa ruidosa.

La instalación invita a la interacción con otros miembros de la audiencia, a la asociación. El ruido es el medio, y el medio también es el mensaje. Dispositivos electrónicos con interruptores activados por la audiencia prenden motores que suenan a la distancia y es el uso del espacio por la audiencia lo que debería generar redes sociales de interacción no sólo con los objetos sino entre los miembros de la audiencia por igual. El uso del material es una decisión política, reciclo basura con fines político-económicos. Considero esta obra una suerte de resumen de técnicas y estrategias que he estado investigando desde el año 2003.

La obra fue realizada en conjunto con la otra mitad de jaguar, Rodolfo Villa, con quién trabajé como colectivo desde el año 2008 hasta su prematura muerte la noche en que el montaje de la obra fue terminado. Que las redes que esta obra construya sirvan de homenaje a su memoria.”

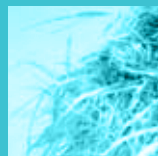
JARDÍN DE DELICIAS es una instalación sonora conformada por una serie de instrumentos colgantes o dispersos en el vestíbulo de la galería, que tensionan, con su intencionada estética desaliñada y sus materiales reciclados recolectados de la basura, la ascética arquitectura moderna de la entrada de vidrio. Como una suerte de irrupción anárquica JARDÍN DE DELICIAS crea una atmósfera inquietante y envolvente que seduce al visitante y lo atrae desde lejos con su sonoridad elemental y ruidista, en instancias acusmática (sonidos generados en el ámbito visible, que se toman abstractos al escucharlos). Al público se le sustraen los recursos típicos del arte y la música tradicionales. Materiales humildes sustituyen a los convencionales de la escultura, y los ruidos, como signos modestos, reemplazan las notas musicales, evidenciando una actitud igualitaria y una intención político-económica. En la organización sonora, Proaño utiliza una estética abierta: la participación aleatoria del público es esencial para crear una masa sonora ambiental y para desatar el proceso fortuito de estratificación y superposición de los sonidos.

La estética abierta se evidencia también en el hecho de que el producto final, el objeto en sí, frágil y potencialmente efímero, se ve relegado frente a la importancia que el artista le otorga al proceso, tanto al de recolección de la basura como al de construcción de los instrumentos, así como también al desarrollo de la ejecución de los mismos en la interacción aleatoria o performática, que tiene un desenlace incierto. Además las ‘obras’, en sí mismas, tanto en su materialidad como en los dispositivos electrónicos empleados, están sujetas a un nuevo reciclaje potencial. En este contexto, la documentación de estos procesos se torna central para la práctica artística de Proaño, mucho más importante que la generación de ‘obras de arte’ en el sentido tradicional del término.

La estrategia de precariedad de este artista apunta así a una toma de posición política con relación al medio cultural y artístico del que participa, aludiendo con su quehacer a la fragilidad misma de la práctica artística en el medio, que opera en un vacío de resonancia, carente de medios de circulación, visibilización y legitimación, falto de respaldo institucional y al margen de un mercado del arte inexistente.







# KAREN SOLÓRZANO PERVERSO

“Mi intención es hablar de un ser dominado por sus instintos y contraponerlo a la perversidad del sistema para normar al individuo a través de las convenciones. El kikuyo alude a esta naturaleza cambiante, dinámica e incierta, y, tal cual el individuo inmerso dentro de una sociedad, depende también de las condiciones en las que se encuentre. La posibilidad de evadir las formas del sistema parece imposible, aunque existan dentro células disidentes o contrarias. La convivencia social es ineludible sin normativa, aun comprendiendo la perversidad de la misma. En el césped encuentro además una manera íntima de hacer, un material con el que me identifiqué incluso de manera emocional, y con el que he abordado mi propia intimidad y objetos domésticos que representan individualidad – colectividad.”

| KAREN SOLÓRZANO | PERVERSO | 2009 | metal, kikuyo y luz de neón | 150 x 200 cm

Un colchón rectangular de kikuyo, suspendido y dispuesto en el espacio de la galería de forma invertida, de tal manera que sus hojas verdes cuelgan al piso y las raíces quedan a la vista, es el material con el que PERVERSO articula una potente metáfora visual. El kikuyo (*pennisetum clandestinum* su nombre científico) es una especie tropical originaria del África que posee un crecimiento muy agresivo y es competidor e invasor que domina otras especies. Pero con cuidado y cortes regulares es comúnmente utilizado como césped decorativo. PERVERSO altera y subvierte este orden: norma el crecimiento de las raíces que naturalmente conforman un denso y enmarañado tramado y las doblé para someterlas a un crecimiento adulterado configurado en cuadrículas. Alude así a la perversidad de las convenciones culturales y a la forzada normatividad de las mismas.

La artista vivenció un arduo proceso de elaboración de la obra, donde evidencia su propia subjetividad. Ella distingue naturaleza y cultura desde el punto de vista de la libertad de la acción. Lo natural es, ante todo, lo espontáneo, lo instintivo, lo irreflexivo,

o sea, la ausencia de la puesta en marcha del pensamiento deliberativo, del mundo de la cultura, donde se despliegan reglas y valores. La cultura, desde su visión personal, impone un método eficaz –y por lo mismo perverso– de adaptación a la naturaleza. Analogía que encuentra en el artificial y doloroso proceso de sometimiento de las raíces a una norma rígida y una estructura artificial, que contradice y altera su esencialidad indómita.





# ANA MARÍA CARRILLO

## NATURAL

“NATURAL pretende la reflexión sobre los niveles de conformación del discurso y las prácticas de la representación. Asume a los sistemas lingüísticos como los tradicionales mediadores entre el hombre y la naturaleza, dejando ver que el contacto con lo real es una ilusión también mediada por la técnica. NATURAL es un objeto sintáctico construido en capas, tras de las cuales no queda sino la noción del objeto último: aún así problematiza este objeto último como producto de una tradición que también lo construye al nombrarlo. Es decir, NATURAL es la pared de tope entre lo real, el lenguaje entendido como sistema y el hombre.”



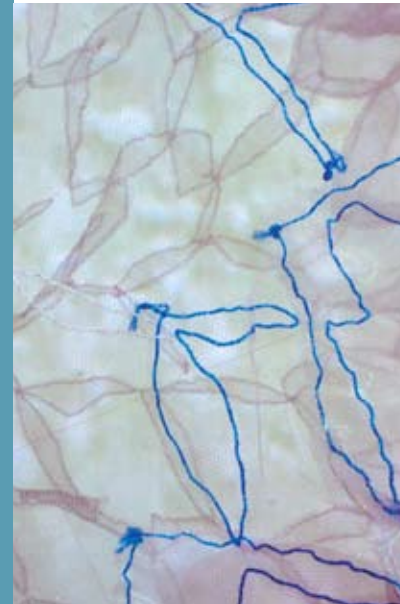
| ANA MARÍA CARRILLO | NATURAL | 2009 | tela bordada, video, stencil | 4 mt. ø

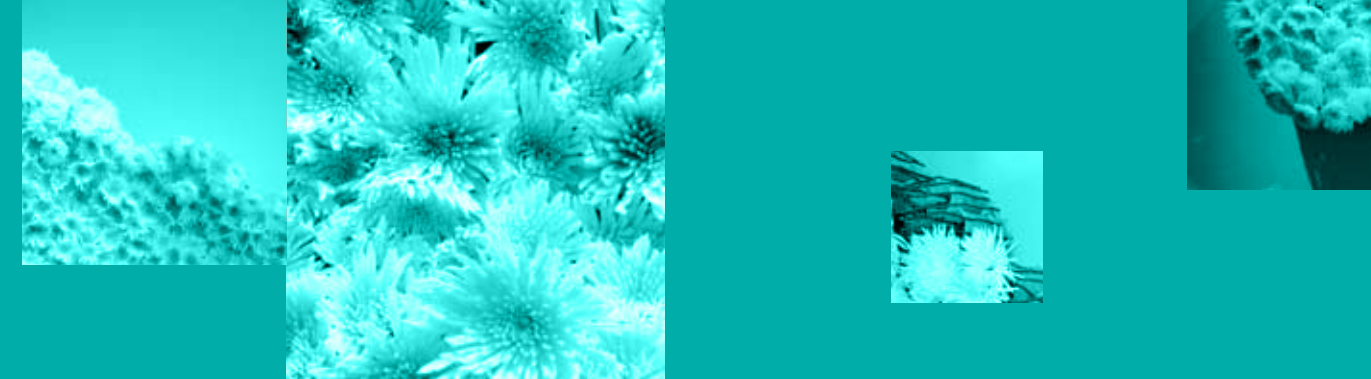
La comprensión de lo que es ‘natural’ se deriva, en gran medida, de la tradición romántica que enfatiza la idea de la no intrusión de lo humano. Pero esta concepción de lo natural como naturaleza sublime sólo existe como un otro idealizado del mundo domesticado de la realidad. No obstante, en esta perspectiva, lo natural cobra una dimensión moral, es lo verdadero, lo auténtico, inclusive lo sano, y todo lo que se desvía de esto, en los pensamientos y en las actitudes, es presentado como una degradación o una degeneración. NATURAL dialoga con e interpela a estas concepciones.

Adicionalmente, alude también al arte en el sentido de ‘copia del natural’, es decir, del paisaje que copia directamente el artista, invirtiendo esta convención y a la vez socavando las estructuras tradicionales del arte. El video sin manipulación, que muestra el recorrido de la cámara sobre una superficie de hierba, evidencia un manejo mínimo, ruidoso y experimental de un medio sofisticado per se. Esta precariedad explícita del medio, que implica además una apuesta política poderosa, está presente también en la ‘pantalla’ sobre la cual se proyecta

y transparenta el video. Confeccionada con telas de desecho, materiales sobrantes de talleres artesanales, esta pantalla simula otro paisaje, hojas cocidas unas con otras. Alude así también a una labor tradicionalmente femenina y con ello al ámbito doméstico, extrapolando ‘natural’ al campo de las convenciones y representaciones sociales.

NATURAL se refiere así a estructuras cognitivas y comunicativas del arte y del lenguaje en general, y a la imposibilidad de percibir o comprender el mundo de una manera ‘objetiva’ es decir, libre de todo prejuicio cultural, puesto que las percepciones de la realidad son en gran medida dependientes de y construidas a través de sistemas de comunicación. Siguiendo a Barthes podemos decir que la percepción del mundo se da en gran medida antes de que la percepción misma se dé, estando conformada por imágenes previamente vistas, textos previamente leídos. La imposibilidad de acceso a lo ‘real’ – dígase lo ‘natural’- se encuentra exacerbada en la sociedad moderna, por la tecnología y la proliferación de imágenes.





# DAYANA RIVERA

## FRAGMENTO DE INFINITO

“FRAGMENTO DE INFINITO es un llamado a entender a cada estado como un transitar, incluyendo el morir. A través de un objeto efímero, sugiero reflexiones sobre el movimiento y flujo constantes de la vida, y la inutilidad de aferrarse a estados ‘permanentes’. Como en varios de mis trabajos, retomo acciones sencillas realizadas en la niñez. Hago uso del ‘experimento’ de observar cómo los pétalos de las flores se tiñen de a poco y a través de este acto re-pienso la apariencia, la aparición, el tiempo.”

| DAYANA RIVERA | FRAGMENTO DE INFINITO | 2009 |  
| anastasias, tinta vegetal, espuma floral, alambre | 117 x 214 x 30 cm. |

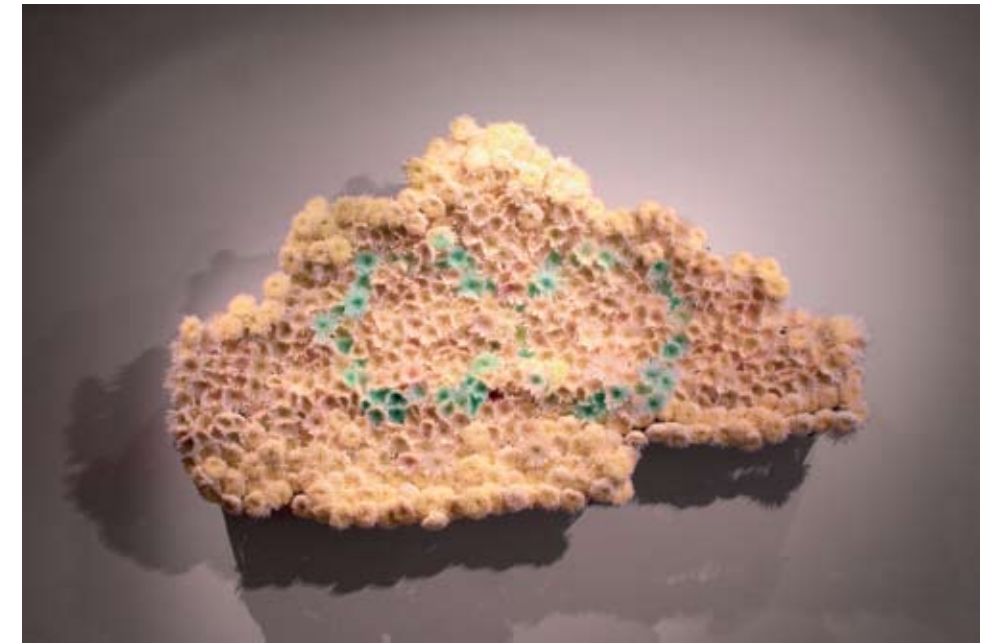
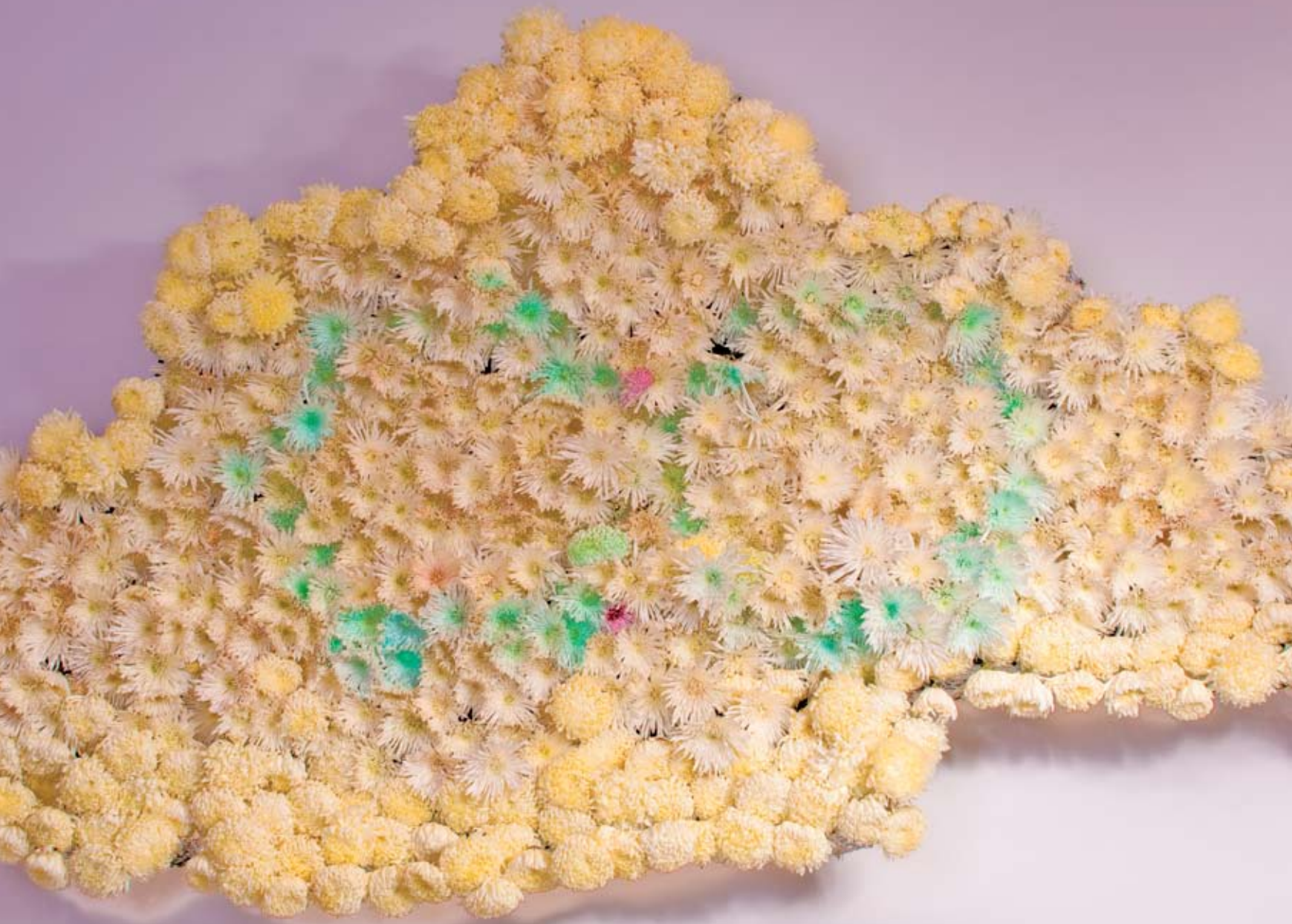
El arte efímero es por su propia naturaleza impermanente. Esta condición de transitoriedad demanda que lo apreciemos en el aquí y ahora, puesto que ya no estará mañana. FRAGMENTO DE INFINITO alude a la condición temporal de la vida misma y adquiere con ello una cualidad espiritual, ya inscrita en la intencionalidad subjetiva de la artista, quien ve en la realización de esta obra y en el proceso de emergencia del signo de infinito a través del agua tinturada que las flores absorben, una suerte de ofrenda al ciclo de la vida y toma de conciencia del fluir del tiempo.

En tanto gran parte del arte se ha creado con la idea de permanencia, el arte contemporáneo ve en el gesto mismo y en la precariedad e inmaterialidad de las propuestas una fuerza liberadora, que, como en FRAGMENTO DE INFINITO deja los materiales expuestos a fuerzas naturales, gravedad y tiempo, y a los procesos orgánicos como crecimiento y descomposición.

El arte procesual tiene antecedentes en rituales y ritos shamánicos, como la pintura de arena o los mandalas.

Las historias entrecruzadas de arte y religión contradicen la convención de que el mejor arte se haya hecho con la intención de entender la naturaleza misma del arte —*l'art pour l'art*. En todas las culturas, una importante porción del arte está dedicada al servicio de la religión. En realidad, el arte probablemente siempre ha conectado con la espiritualidad en su potencial de generar una experiencia extasiante y dar un sentido de finalidad.

Más FRAGMENTO DE INFINITO propone una aproximación bastante más lúdica y liviana al tema. La gracia aérea que dibuja ingenuamente una nube, la belleza vaporosa de las flores, los guiños a juegos de infancia y manifestaciones populares (la decoración floral de carros alegóricos), la intencionada relación con la práctica yoga y la vivencia espiritual de la artista, destacan y diferencian a esta obra de gran parte de la producción artística en el medio, al evidenciar un posicionamiento radicalmente personal y subjetivo.



# MARÍA JOSÉ ICAZA

## SINIESTRO

“SINIESTRO es una obra que se muestra como un mecanismo que alude a la literalidad de las representaciones, a la tradición de los materiales empleados para producir arte, a los procesos de producción y de distribución de las representaciones, y a las referencias sobre la incidencia de la temporalidad en el arte y en sus tradiciones.”

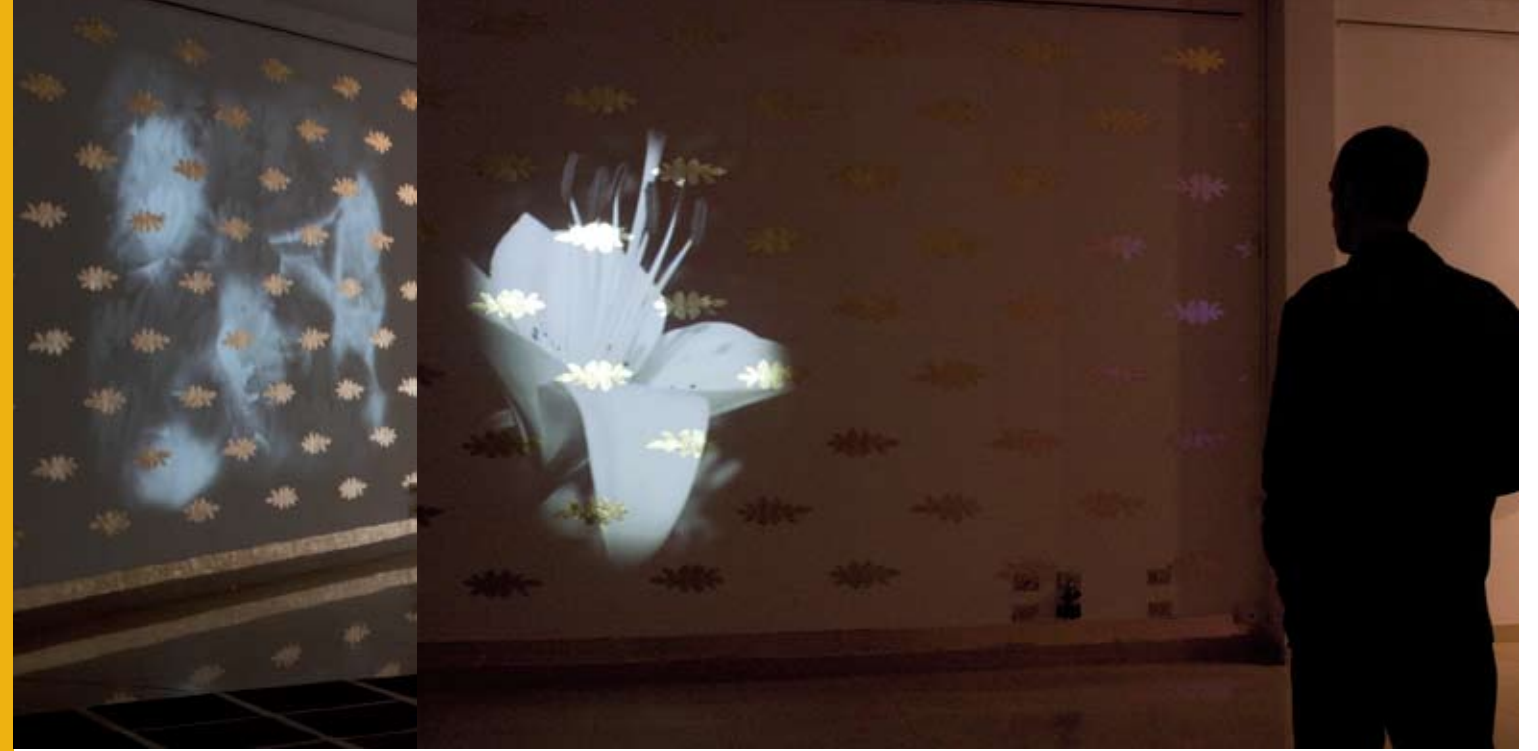
| MARÍA JOSÉ ICAZA | SINIESTRO | 2009 | pan de oro sobre pared, video | 375 x 590 cm

Como un tapiz se despliega SINIESTRO, un padrón serial en pan de oro, pintado directamente sobre la pared de la galería utilizando la plantilla de una flor sustraída del repertorio colonial barroco. La obra evidencia un orden estético como producto de un depurado proceso de selección y alude al tráfico entre los campos del arte y el diseño. Mas el lento y arduo proceso que conlleva el trabajo en pan de oro y la calidad consumada del trabajo manual, contrastan con la evanescencia y futilidad de esta obra efímera. Al tensionar estos polos, SINIESTRO socava la concepción tradicional del arte en nuestro medio, al tiempo que censura la valoración del mismo a partir del uso de medios tradicionales.

Adicionalmente, la intencionada literalidad de la imagen y su reiterada reproducción mecánica desencadenan el efecto de vacío, reforzado por la súper-imposición del video de tomas vacuas y frívolas de imágenes de flores en blanco y negro. En apariencia disociadas del fondo decorativo, su reiterativo despliegue otorga sin embargo una inquietante tensión al decorado de pan de oro, potenciando y anulando a la vez las

calidades de belleza de la obra. El video genera además un efecto de dispersión suscitado por las calidades reflectivas del pan de oro, provocando que sus referentes queden siempre diferidos.

La artificialidad de la suma de dos medios contrapuestos en el tiempo y el espacio, como son el pan de oro y el video, implican además la alusión a una fuerza vital en los debates culturales, la cuestión de la identidad como instancia reiterativa y ‘obsesión’ nacional. Mas no se trata de una declaratoria sobre identidad, sino que SINIESTRO establece la pregunta a un nivel más elemental y cotidiano: la identidad nunca es un estado permanente y estable. Es un constructo en constante cambio, cuya esencia misma es la deconstrucción, circulación y reconstrucción.







# ANGÉLICA ALOMOTO

## RASTRO

“Mi creación artística es una larga metáfora de regreso a lo primario, construida desde mi propia sed individual de retorno, mi ‘sed de ser’. Es también una experiencia trascendental, una hierofanía íntima. En RASTRO dejo improntas de los pies en la tierra, que evocan la existencia dibujando secuencialmente movimientos del cuerpo dados al compás de la música. Dibujo con la energía espiritual. Una huella final queda impresa en un territorio que ya nadie puede tras-pasar, inscribe la des-integración/integración de un exilio permanente. A través del arte puedo tener hoy un territorio propio, algo que me pertenece como inscripción personal, las huellas son restos de arcilla que la cobijan para siempre.”

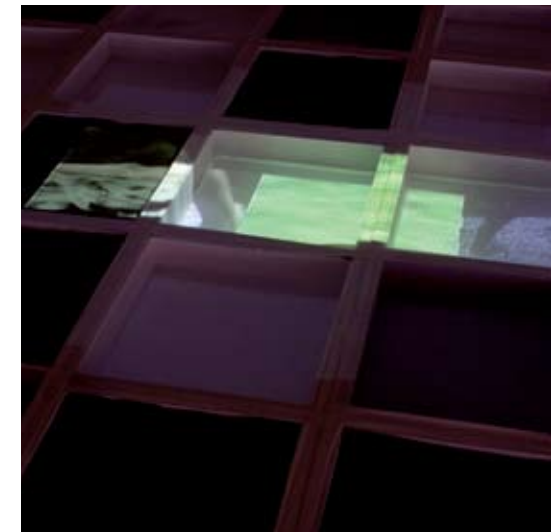
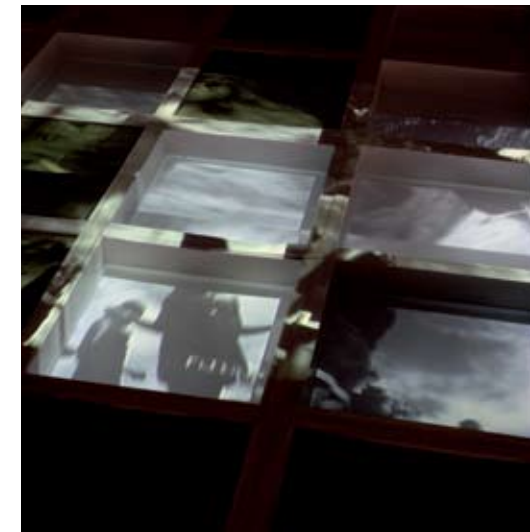
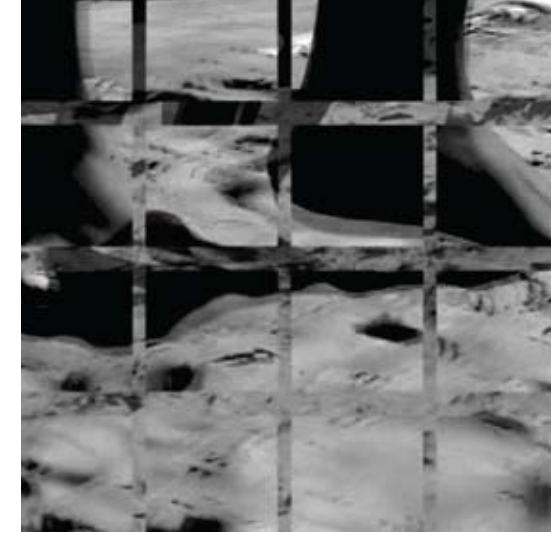
| ANGÉLICA ALOMOTO | RASTRO | 2009 | video-escultura |  
| tol impermeabilizado, esmalte sintético, arcilla, agua, video | 300 x 400 cm |

Angélica Alomoto, de ascendencia quichua de la Amazonía, recurre a sus raíces culturales ancestrales como forma de auto-conocimiento y de posicionamiento en el mundo a través de la metáfora artística. Reactiva, en la práctica del arte, acervos tradicionales y ritos primigenios de su cultura en procura de una fusión del ser humano y la naturaleza, evidenciando, en el camino, la disolución y extrañamiento en los desencuentros con la contemporaneidad.

A partir de la danza como acto ritual se manifiesta en RASTRO lo sagrado, y la impronta de ese rito se plasma y aúna con la tierra. La marca en la arcilla como huella primordial de la relación universal – primal, se ve tensionada por la fragmentación de las imágenes, disgregadas por la imposición de la cuadrícula metálica como recurso de lo moderno, que agudiza la escisión y alejamiento del mundo actual y profano del espectador.

Una tenue y recurrente melodía parece invocar la memoria de la danza, que se proyecta seccionada e imprecisa en las imágenes reflejadas sobre el agua de la pieza. Como vestigios

de esta danza ritual que parece perderse en el tiempo quedan, silentes, las huellas de los pies gravadas en la arcilla. En la fría sujeción de un orden impuesto, sólo subsisten fragmentos de un rito suspendido en el tiempo y el espacio que busca un reencuentro inútil con el espectador, habitante de un mundo desacralizado. A distancia y como un eco parece resonar evocativamente el acto de manifestación de lo sagrado. La hierofanía tiende a cerrarse sobre sí misma; la re-escenificación y re-significación del rito alcanzan a dejar tan sólo un rastro remoto en la conciencia del espectador.



Esta obra se realizó con el auspicio del:

Ministerio de Cultura  
del Ecuador





# SASKIA CALDERÓN

## SINFÓNICA MOCHA

“SINFÓNICA MOCHA trabaja una pieza musical con la ‘Banda Mocha’, agrupación musical de afroecuatorianos descendientes de esclavos. La banda tiene la particularidad de utilizar como instrumentos musicales elementos extraídos de la naturaleza, que imitan sonidos de instrumentos occidentales, como la hoja de un árbol de capulí, o el ‘puro’, especie de calabaza cortada o mochada (de ahí el nombre de la agrupación).

Interpreto, con el acompañamiento de la Banda Mocha, el aria ‘Lascia ch’io pianga’ de Händel, tema musical barroco que hace referencia a la libertad. Cantada en español, el aria nos traslada a un juego con la historia y la realidad actual.”



| SASKIA CALDERÓN | SINFÓNICA MOCHA | 2009 | video performance, plasma | 4:12 min

La obra de Saskia Calderón alude continuamente a la traducción cultural, comprendida no como un fenómeno binario de traducción entre un texto original en una lengua, traducido a otro secundario en otra lengua, sino como lo entiende Walter Benjamín, en donde ni el original ni la traducción son categorías fijas ni persistentes, ni tienen cualidad esencial, sino que son continuamente transformadas en el tiempo y en el espacio. De esta crítica radical de la acepción tradicional de traducción emerge como concepto la traducción cultural, como fuera acuñada por uno de los más prominentes pensadores de la teoría postcolonial, Homi Bhabha. Bhabha sugiere el concepto de ‘tercer espacio’, como espacio de la hibridación, ámbito de la transgresión y subversión, así como de la herejía y blasfemia. Cree que la hibridación –la cual considera sinónimo de traducción cultural- es, en sí misma, políticamente subversiva.

SINFÓNICA MOCHA no sólo traduce un aria de Händel que versa sobre la libertad (“*Deja que llore mi suerte cruel y que añore la libertad*”) del italiano al español, de la música clásica a la popular, de una orquesta barroca a una ‘banda mocha’,

de un performance a un registro en video del mismo y de vuelta al performance, usando el registro como banda sonora y trasfondo visual, sino que, con un gesto mínimo, ‘traduce’ el video en blanco y negro a su ‘opuesto’, al reproducirlo como imagen negativa, creando el efecto de ver blancos a los integrantes negros de la ‘banda mocha’, afroecuatorianos descendientes de esclavos, aludiendo de esta forma a un complejo ámbito político, histórico y social. En la misma ‘banda mocha’ ya se juntan diversas vertientes culturales, como la occidental, la andina y la africana. Los instrumentos de sople –a falta de los ‘originales’, de adquisición difícil sino imposible- imitan los sonidos de aquéllos, así la hoja de naranja o capulí, el del clarinete, los puros hacen de bajo y los tubos de cabuya dan el sonido de la trompeta. Esta banda, en sí misma, evidencia el fenómeno de la traducción, que implica un proceso de de-codificación, re-codificación y codificación, y entraña la transposición de pensamientos expresados en un lenguaje por un grupo social a la expresión ‘apropiada’/adecuada de otro grupo.



Por lo demás, el proceso de la transferencia, podemos rastrearlo también en la composición del mismo Händel. *"Lascia ch'io pianga"* es un aria perteneciente a 'Rinaldo', la primera ópera compuesta por Händel en Londres (estrenada en 1711) y la primera ópera italiana escrita específicamente para la escena londinense. El texto fue escrito en gran medida por el empresario Aaron Hill (quien se basó a su vez en el poema *Gerusalemme liberata* de Torcuato Tasso) y traducido después al italiano por Giacomo Rossi. Esta reutilización de material para el libreto estaba también presente en la música: Händel escribió la partitura en tan solo dos semanas, reciclando material antiguo, pasajes instrumentales, arias, duetos, etc. y reconfigurándolos en una 'nueva' ópera.

Así, la idea misma de origen esencial queda totalmente cuestionada, y cobra visos políticos en esta nueva re-codificación de SINFÓNICA MOCHA.





| Ilich Castillo | LEJANA | 2009 | video instalación de doble canal | 3:10 min

# ILICH CASTILLO

## LEJANA

“La distancia y la suspensión, la relación entre las generaciones, sus distintas velocidades, su forma de asociación con el tiempo de espera (de una rígida armonía), son puestas en relieve al aparecer o desaparecer en ‘frente’ nuestro, el dibujo de las mujeres o el consumirse del ‘monigote’ de un cuadrúpedo indefinible, o la impaciencia del joven que los contempla. Lo cierto es que el video parece ubicarse en una especie de *in media res*, en el que ya la comprobación de cada una de sus teleologías es realmente irrelevante, lo realmente significativo es la situación, la causa autónoma liberada del final y las preguntas que levanta.”

LEJANA interviene el espacio entre nuestros cuerpos y las imágenes que condicionan nuestras respuestas al mundo imaginado, al ponernos en alerta ante la economía mínima de los elementos narrativos, cuya anécdota inferida en el tiempo en movimiento del video, desafía nuestra atención. Propone en sí misma una suspensión de la narrativa, para a través del enigma o de una relación siempre diferida, integrar al espectador en el desentrañamiento del misterio. Busca activar al espectador y abrir un espacio triangulado entre éste y la simetría de las imágenes del video, que se complace en lo no dicho y en una contemplación no resuelta, creando un extrañamiento de tensa calma, en el cual las maneras de ver, observar, mirar, vigilar, considerar, de participar o de desentenderse, se constituyen en el tejido sustancial de esta video-instalación.

La obra se inserta así como un comentario entre la intencionalidad de la práctica artística y la recepción del espectador. Ilich Castillo se remite al tema del espectador como fuera tratado por Jacques Rancière en ‘El Espectador Emancipado’, para articular una propuesta que libere al espectador de su estatus de visor pasivo al potenciar una forma de ver activa e inquisitiva, pero que a su vez no permita que sea capturado por la imagen, obviando el que se identifique con los personajes de la escena. Liberar al espectador de su condición de receptor pasivo implica en última instancia una propuesta que no se encuentra carente de connotaciones políticas.





# JUAN PABLO ORDÓÑEZ

## UN RECUERDO DE MANUEL 2

“En UN RECUERDO DE MANUEL 2, proyecto de manera cenital un vídeo que contiene el promedio de luz (proceso digital que permite desdibujar las imágenes manteniendo el promedio de luz de cada fotograma) de una gran cantidad de secuencias de una vídeo-carta, que fue grabada a lo largo de un solo día. La proyección da como resultado una serie de tonalidades, intensidades y ambientes que permitirán al público recibir sobre ellos la luz que fuera grabada en aquel día, en diversos momentos y espacios. Me interesan las experiencias y sensaciones que estos interfaces de luz y de tiempo pueden conseguir a partir de la contemplación.”

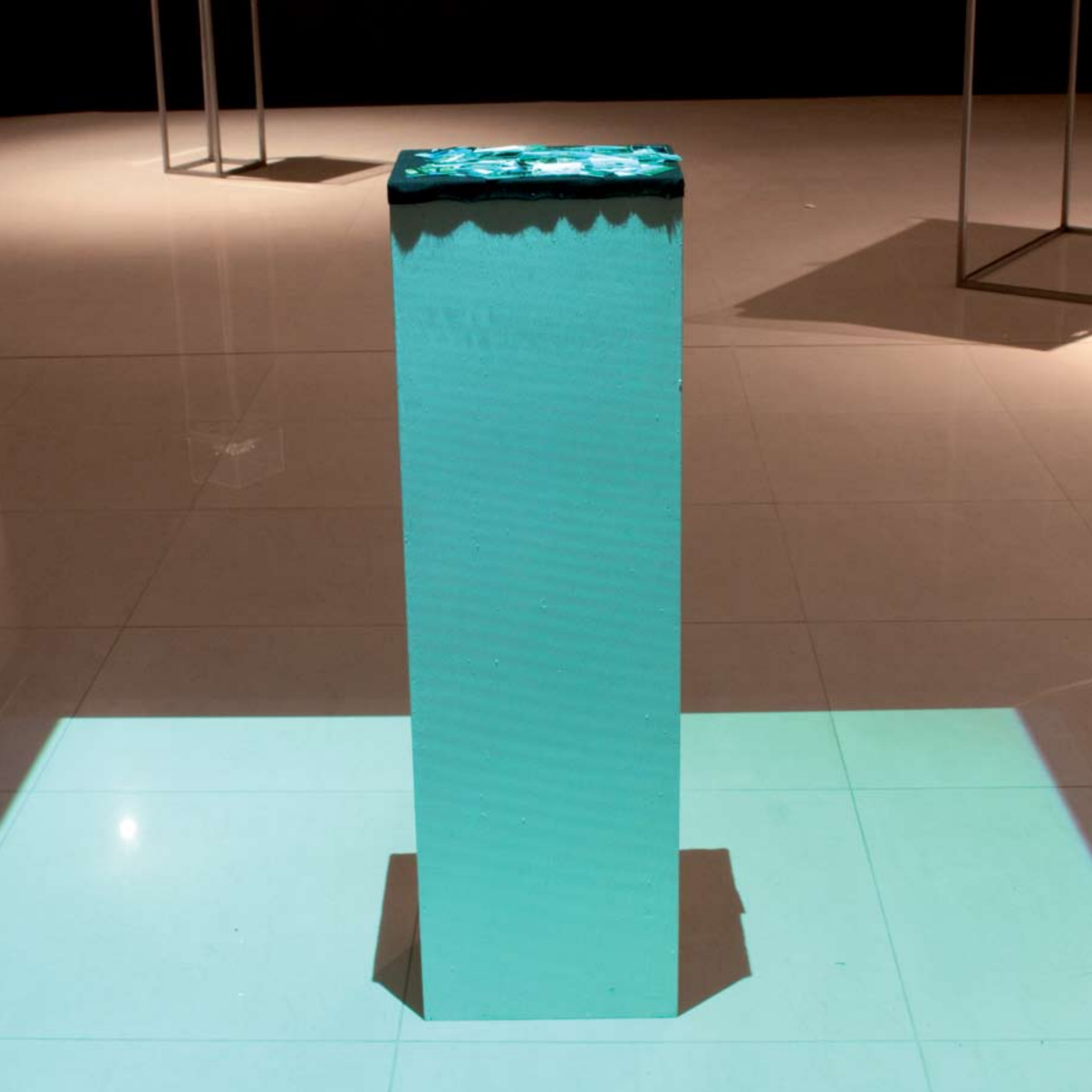


| JUAN PABLO ORDÓÑEZ | UN RECUERDO DE MANUEL 2 | 2009 |  
| video, módulo y fotogramas |

UN RECUERDO DE MANUEL 2 otorga papel protagonista a la luz, en su condición inmaterial y evocativa, y a la traslación metafórica, en el tiempo y el espacio, del espectador. Desvanecidas las imágenes de una video-carta, la luz remanente condensa en sí misma fracciones de tiempo y de vivencias de momentos de realidad que algún día fueron grabados por un emigrante en Italia con la intención de ser compartidos con familiares y seres queridos en Ecuador. Tomas de interiores o exteriores, de diferentes horas del día y diversas condiciones climáticas, generan una amplia gama de variaciones lumínicas. Cambiantes tonalidades e intensidades envuelven al espectador, quien al ingresar en este haz de luminosidades recibe aquella luz captada en instantes pasados, haciéndolo partícipe de ese momento y espacio. Los límites entre el pasado y el presente se tornan fluidos al compartir esas mismas calidades lumínicas, esa misma esencia, mas no sus particularidades. Complementan esta experiencia sugestiva una serie de fotogramas de la misma video carta, en donde tampoco aparecen imágenes de las personas y sus acciones, sino únicamente vistas del entorno que las albergaron.

Son estos espacios de silencio y de sugerente luminosidad los que conjuran la memoria y la emotividad de vivencias compartidas a distancia. La obra invoca así el fenómeno de la migración, pero no lo hace desde una perspectiva documentalista, narrativa o problematizadora, sino desde la manifestación poética de una memoria colectiva.

En el mundo en que vivimos, cada vez cedemos más y más nuestra facultad de recordar como individuos y como comunidades a los bancos de imágenes y de datos mediados por la tecnología moderna. Adicionalmente, el conocimiento codificado del pasado, presente y futuro está disponible de forma instantánea para quien tiene acceso al internet. Es lo que Andreas Huyssen ha denominado ‘sincronicidad del archivo’ que provoca la disolución del tiempo y la confusión de la memoria. UN RECUERDO DE MANUEL 2 parece en cambio desacelerar el tiempo del espectador, al demandar tiempo para la contemplación y resistir así el olvido colectivo.







# ESTEFANÍA PEÑAFIEL LOAIZA SIN TÍTULO (FIGURANTES)

“‘Capturo’ con una goma de borrar las imágenes de gente anónima que aparecen en los periódicos, cuya forma de existencia en los medios se asemeja a aquella de los figurantes en el cine: ya no personas sino apenas imágenes, personajes-tipo vaciados de toda singularidad. La intervención del borrador genera un ‘hueco’, un espacio vacío que perturba la ‘plenitud’, el todo representacional de las imágenes mediatizadas. La presencia del figurante se transfigura así en una silueta fantasmal. Las imágenes ‘capturadas’ son luego re-presentadas en un nuevo contexto. Las ‘migas’ de borrador que ‘retienen’ cada imagen son cuidadosamente conservadas en frascos transparentes, cerrados y clasificados conforme a una lista que detalla la fuente de la cual se ha extraído cada imagen.”

Cual relicarios y a su vez objetos de archivo, se presentan a los ojos del espectador pequeños y delicados frascos de vidrio, cuidadosamente numerados y solícitamente sellados. Cada uno contiene los restos de una persona, o digamos el desecho de su imagen: migas de borrador que ‘retienen’ imágenes anónimas de hombres, mujeres, niños, ancianos; trabajadores, prisioneros, paseantes, heridos, emigrantes, madres, ciudadanos comunes, que aparecen adocenados en las fotografías de la prensa, como elementos marginales y casuales de la noticia central. Todos ellos, vaciados de su esencialidad, ocupaban cual objetos de escenografía –figurantes en el cine– las imágenes de los medios. Y como un epitafio que inscribe ese paso, al lado de la urna se presenta el registro de archivo: un listado austero y objetivo da cuenta escrupulosa de la fuente de proveniencia de los restos: el nombre del periódico, la fecha y la página.

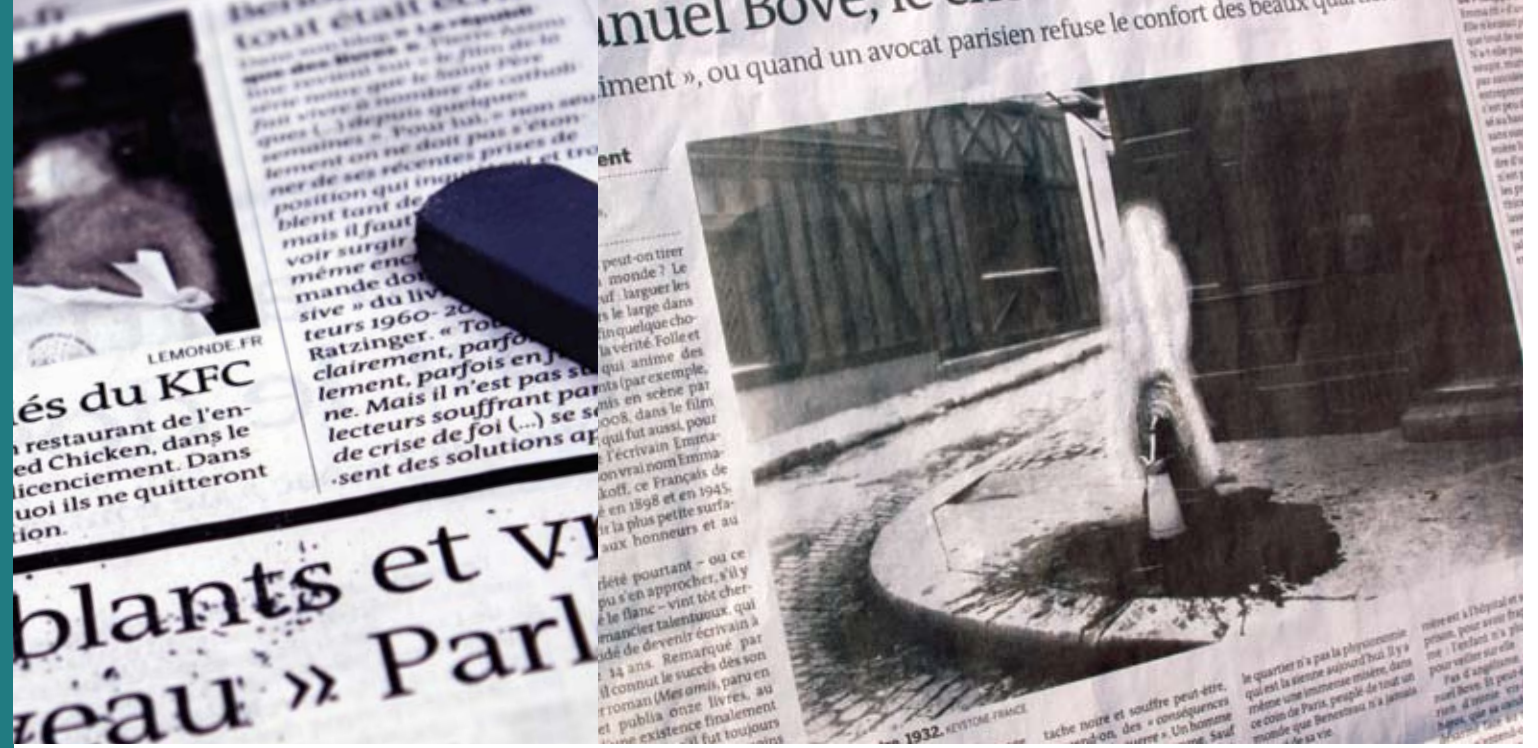
Transfiguradas ahora en ruinas, meros remanentes de la acción artística, reposan las páginas intervenidas de los periódicos que guardan la memoria fantasmática de las imágenes sustraídas.

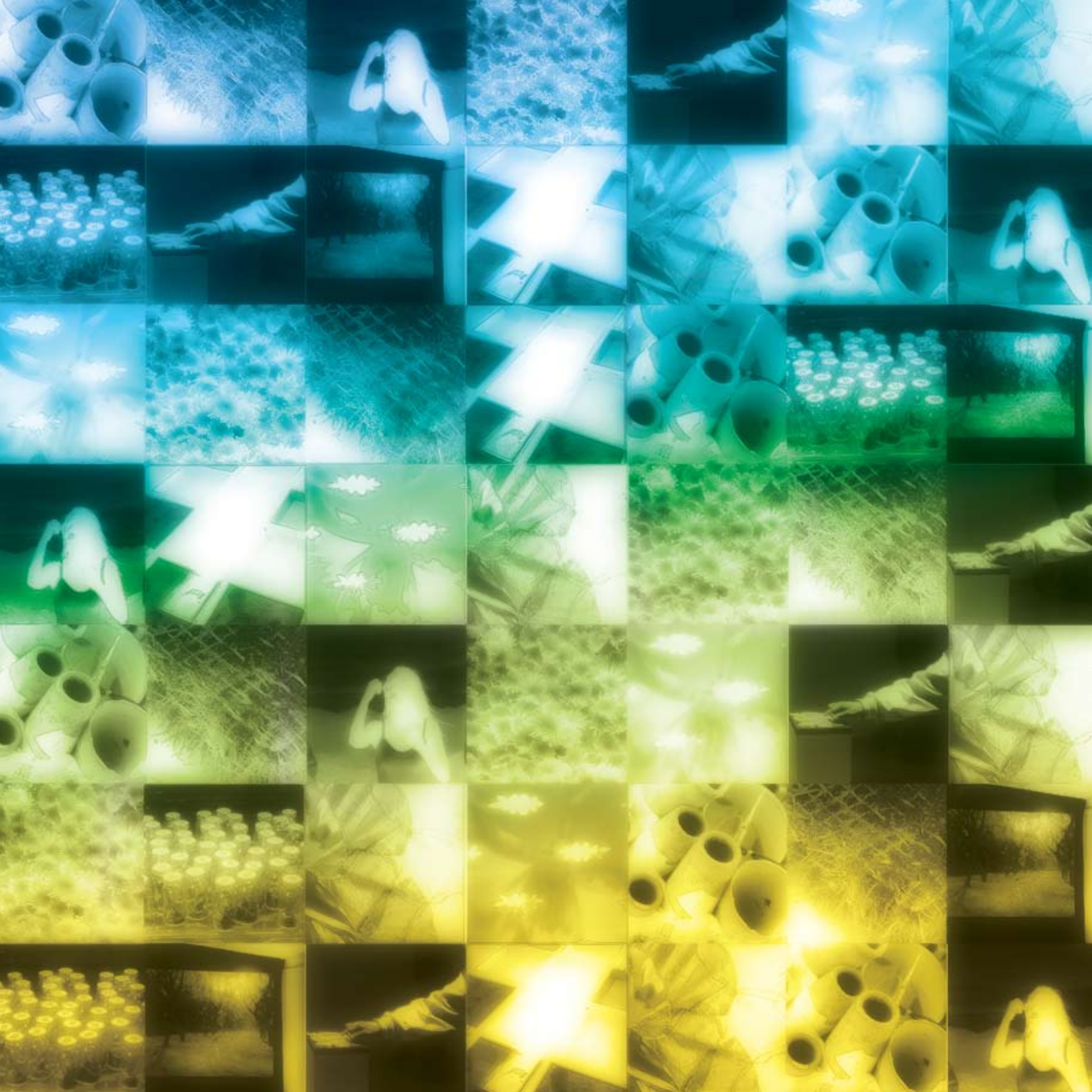
Siluetas vaciadas de la imagen, dan cuenta de la ausencia que de pronto se invierte y se trastoca en una ‘presencia’ que se cuela en la conciencia del espectador. SIN TÍTULO (FIGURANTES) visibiliza de forma decisiva a esos seres ‘invisibilizados’ en tomas fotográficas genéricas, que, a través de un proceso inverso –y paradójicamente similar– al fotográfico, restituye, al ‘capturarlas’ con la goma de borrar, la presencia de aquellas representaciones que tienen como condición misma de su naturaleza, la ausencia.

Con un gesto artístico mínimo, Estefanía Peñafiel Loaiza restituye la integridad de esas personas, evidenciando el anonimato y ocultamiento perverso a los que los someten los medios masivos de comunicación, otorgándoles una rotunda presencia por medio de la transfiguración de la metáfora artística. Con enorme potencial poético y político, crea así un memorial, un monumento conmemorativo, un cenotafio, una suerte de *memento mori* y una fantasmagoría que interpela de manera contundente al poder de los medios de comunicación y por extensión, al poder en general.



| ESTEFANÍA PEÑAFIEL LOAIZA | SIN TÍTULO (FIGURANTES) | 2009 |  
| 50 frascos en vidrio, goma de borrar, periódicos |





## **CURADORA**

MÓNICA VORBECK

## **ASISTENTE CURATORIAL**

LUIS ANDRÉS TESCAROLI

## **COORDINADOR ESPACIO ARTE ACTUAL**

MARCELO AGUIRRE

## **ASISTENTE COORDINACIÓN**

MARÍA DEL CARMEN OLEAS

## **MUSEOGRAFÍA**

MÓNICA VORBECK

KENNETH RAMOS

## **TEXTOS**

MÓNICA VORBECK

SASKIA CALDERÓN

ANGÉLICA ALOMOTO

ANA MARÍA CARRILLO

ILICH CASTILLO

MARÍA JOSÉ ICAZA

JUAN PABLO ORDOÑEZ

ESTEFANÍA PEÑAFIEL LOAIZA

CHRISTIAN PROAÑO

DAYANA RIVERA

KAREN SOLÓRZANO

## **FOTOGRAFÍA**

GONZALO VARGAS

## **DISEÑO CATÁLOGO Y PORTAFOLIOS ARTISTAS**

LUIS ANDRÉS TESCAROLI

## **PROGRAMACIÓN DVD**

GONZALO VARGAS

## **EDICIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS**

MÓNICA VORBECK

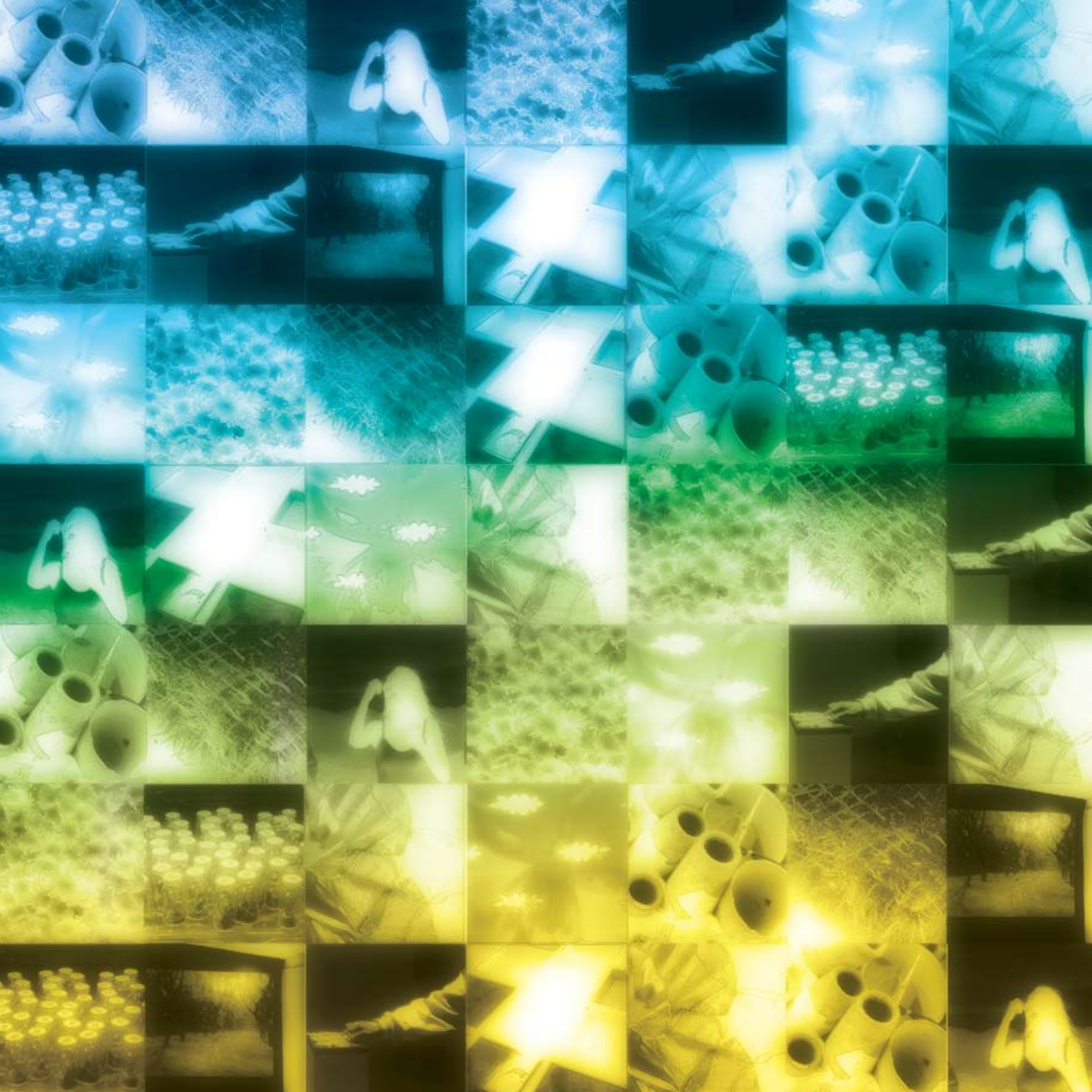
LUIS ANDRÉS TESCAROLI

## **PRODUCCIÓN**

SOCIETÁ DANTE ALIGHIERI COMITATO DI QUITO

## **IMPRESIÓN**

CENTRO GRÁFICO



# AGRADECIMIENTOS

Agradecemos especialmente a las instituciones patrocinadoras y las empresas auspiciantes, sin cuyo aporte no habría sido posible llevar a cabo el **PROYECTO PENONE**, y dentro del mismo, la exposición **EN DIÁLOGO ARTE POVERA**.



