



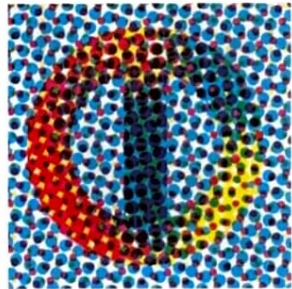
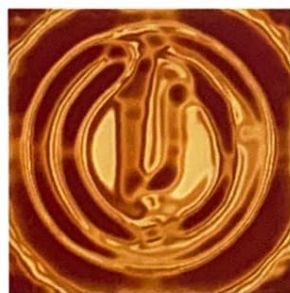
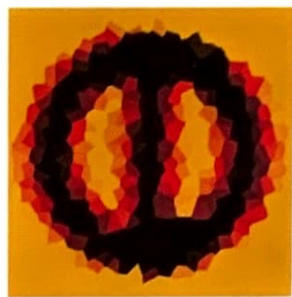
VI BIENAL INTERNACIONAL DE PINTURA

C A T Á L O G O

VI Bienal Internacional de Pintura



C U E N C A , E C U A D O R • 1 9 9 9



VI BIENAL DE CUENCA

El máximo encuentro de pluralidad artística americana.



BANCO DEL PICHINCHA
En confianza... siempre su Banco



Diners Club
Un mundo sin límites

Las estructuras

Patrocinadores

- Gobierno Nacional
- Cancillería del Ecuador
- Ministerio de Turismo
- Municipalidad de Cuenca
- Consejo Provincial del Azuay
- Dineros Club Internacional - Banco del Pichincha
- Empresa de Teléfonos, Agua Potable y Alcantarillado (ETAPA)
- ALIANZA Compañía de Seguros y Reaseguros S.A.
- Consejo Nacional de Cultura
- Empresa Pública Municipal de Servicio de Terminales de Transporte Terrestre, Cuenca (EMTET)
- United Parcel Service (UPS)
- Continental General Tire, Compañía Ecuatoriana del Caucho S.A.
- Mutualista Azuay
- Las Fragancias
- Cámara Provincial de Turismo del Azuay
- Ecuatoriana
- TAME
- Grupo TACA (AVATECA-LACSA-NICA-TACA)

Comité organizador

- Licenciado Eliécer Cárdenas Espinosa, **Presidente**
- Doctora María Rosa Crespo, **Vicepresidenta**
- Cristóbal Zapata, **Coordinador General**
- Economista Mauro Vintimilla, **Tesorero**

Vocales

- Doctor Andrés Abad Merchán
- Doctor Leonardo Alvarado Cordero
- Arquitecto Ecuador Álvarez Cisneros
- Doctor Jorge Dávila Vázquez
- Señor Ángel Polibio Lajano Saquipay
- Señor Jorge Mogrovejo Calle
- Licenciado César Molina Martínez
- Doctor Luis Rojas Landivar
- Doctor Carlos Rojas Reyes

Personal administrativo

Secretaría General

- Señora Emma Mogrovejo
- Señora María Eugenia Estrella
- Señora Aida Bustamante

Documentación

- Señora Mercedes Espinoza

Contabilidad

- Señora Fanny Farfán

Conserjería

- Señor Ricardo Andrade

Asesoría, asistencia y curaduría

Argentina

Asesoría

- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Jorge Glusberg, Director.

Aruba

Asesoría

- Instituto de Cultura de Aruba. Evelino Fingal, Director Interino.

Barbados

Asesoría

- Mervyn A. Awon.

Bolivia

Asistencia:

- Asociación Boliviana de Artistas Plásticos, La Paz. Antonio Toro Berjano, Presidente.
- Galería esArt, La Paz. Patricia Tordoir, Directora.
- Embajada del Ecuador, La Paz. Lcdo. Hernán Cueva, Embajador.

Brasil

Asistencia

- Fundación Bienal de Sao Paulo. Paulo Herkenhoff, Curador General; Verónica Cordeiro, Asistente al Gerente Internacional, Sao Paulo.
- Galería SESC Paulista, Sao Paulo. Celina Almeida Neves, Directora; Danilo Santos de Miranda, Director del Departamento Regional.

Curaduría

- Icléia Borsa Cattani
- Maria Amélia Bulhões

Chile

Asesoría

- Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. Ernesto Muñoz, Curador.

Asistencia

- Universidad de Chile, Santiago. Patricio González, Director del Departamento de Artes Visuales.

Colombia

Asesoría

- Galería Dineros, Bogotá. Marta Matiz, Asistente de Dirección.

Asistencia

- Alonso Arte Galería, Bogotá. Alonso Restrepo de León, Director.

- Quinta Galería, Bogotá. Mauricio Quintana, Director.
- Banco de la República, Bogotá. Dario Jaramillo Agudelo, Subgerente del Área Cultural. José Ignacio Roca, Jefe Sección Artes Plásticas, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Galería de Arte Moderno, Cali. Alvaro Vanegas, Director.

Cuba

Asistencia

- Centro Wifredo Lam, La Habana. Lillian Llenez, Directora; Nelson Herrera Islas, Subdirector; Dominica Ojeda Díez, Directora de Relaciones Internacionales.
- David Mateo Nuñez, La Habana.

Curaduría

- Cristóbal Zapata, Coordinador General VI Bienal.

Ecuador

Asistencia

- Fundación Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC), Quito. Alexis Moreano, Presidente Ejecutivo. Ana Gabriela Rivadeneira, Coordinadora de Proyectos.
- Universidad Central del Ecuador, Quito. Lenin Oña V., Decano de la Facultad de Artes.
- Galería de El Puerto, Guayaquil. Juan Hadatty Saltos.
- Nohra Haime Gallery, New York, USA. Helena M. Consuegra.

El Salvador

Asesoría

- Consejo Nacional Para la Cultura y el Arte "CONCULTURA", San Salvador.

Estados Unidos

Asistencia

- Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica; Susan Cristal, Agregada Cultural; Martha Albán, Asistente del Departamento Cultural.
- Pan American Cultural Exchange, PACE, Houston, Texas.

Curaduría

- Pampa Risso Patrón.

Guatemala

Asesoría

- Fundación Paiz, Nueva Guatemala de la Asunción. Angel Arturo González, Gerente del Programa Permanente de Cultura.

Honduras

Asesoría

- Portales Galería de Arte, Tegucigalpa. Bonnie de García, Directora.

Islas Vírgenes

Asesoría

- Janet Cook-Rutnik, St. John VI.

Martinica

Asesoría

- Raymond Médélice, Cros-Morne-Martinique.

México

Asesoría

- Carlos Ashida, Guadalajara, Jalisco. Director Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara.

Nicaragua

Asesoría

- CODICE, Galería de Arte Contemporáneo, Managua. Juanita Bermúdez, Directora.

Panamá

Asesoría

- Museo de Arte Contemporáneo, Panamá. Elda C. de Garuz, Directora.

Paraguay

Asesoría

- Dirección de Cultura, Municipalidad de Asunción, Asunción. Ticio Escobar.

Asistencia

- Martha Manchini Arte Latinoamericano, Asunción.

Perú

Asesoría

- Centro de Artes Visuales, Lima. Luis Lama, Presidente de la Bienal Nacional.

Asistencia

- Galería Praxis, Lima. Roberto I. Escobedo S., Director.

Puerto Rico

Asesoría

- Museo de Arte Contemporáneo, San Juan. María E. Somoza, Directora Ejecutiva.
- Luigi Marrozzini Gallery, San Juan. Michele Marxuach, Directora.
- Mary Mater O'Neill, San Juan.

República Dominicana

Asesoría

- Lyle O. Reitzel Arte Contemporáneo, Santo Domingo. Lyle O. Reitzel, Director.

Asistencia

- José Morales, New York.

Trinidad

Asesoría

- Caribbean Contemporary Arts Ltd., St. James, Port of Spain. Charlotte Elias, Director; Carlene Weekes, Asistente del Director.

Uruguay

Curaduría

- MAC, Museo de Arte Contemporáneo de El País, Montevideo. Prof. María Luisa Torrens, Directora.

Venezuela

Asesoría

- Consejo Nacional de Cultura, Caracas. Jacqueline Rousset, Directora General Sectorial de Artes Visuales.

Asistencia

- M. Meza Fine Art Miami, Miami, Florida. Andrea Meza, Directora.

Gracias de la Coordinación

En la Habana:

A Mercy Gomez, que ofreció un cariñoso techo al peregrino; a David Mateo Núñez, de cuya generosa mano fui por los talleres y residencias de los *magiciens* habaneros; a Nelson Herrera Islas que me introdujo en el laberinto mítico del ISA; a Kike Silvestre, Alejandro García y Jorge Ruiz, por los fraternos rones de la posrevolución.

En Buenos Aires:

A María Augusta y Paul Amette, que en cada velada resucitan el espíritu de Henry James; nuestros mejores embajadores en la ciudad de la furia y en la apacible Atenas.

En Quito:

A los amigos del Centro Cultural Benjamín Carrión, por el apoyo de siempre; a Alexis Moreano y Ana Gabriela Rivadeneira, del CEAC, por su amigable y generosa cooperación; a Pablo Barriga, que supo escucharnos, por su voluntad de comprensión; a Vivian Bibliowicz, Sara Roitmann, Mario Unda, nuestro emergente equipo de recepción, y otra vez a Alexis Moreano, que recogió fantasmas.

En Guayaquil:

A Jaime Santacruz, por su siempre filial y desinteresada participación; a Jorge Velasco Mackenzie y Walter Páez, afectuosos interlocutores de esta Biental; a Jimmy Mendoza y Karin Begué, por la fiesta.

En la Atenas:

A César Molina Martínez, que postuló y defendió mi nombre en el Cabildo; a su cariño, a su confianza; a Carlos Rojas Reyes, que desde fuera hizo lo mismo, con idéntica convicción; por su complicidad; al Alcalde de la Ciudad, a Cecilia Suárez y a todos los señores del Concejo que creyeron en César y en Carlos; a los amigos del Banco Central: Andrés Abad, por su colaboración decidida; a Jorge Dávila Vázquez, por sus desvelos; a Ernesto Dávila por su atención; a Jorge Ortega, por el rigor y el cuidado que puso en el montaje, a Ximena Lazo y Diana Quinde, nuestras *showgirls*.

A Carlos Moscoso, Gerente de Diners, que arrimó cafés y cigarrillos a las negociaciones; a Edgar Segarra, Patricio Montaleza, Ramiro Carranza y Soraya Vanegas, que tendieron puentes con el exterior y proveyeron valiosas pistas; a los compañeros del Museo que siempre dan lo mejor de sí: Marco Sánchez, Marco López, Savino Andrade, Juan Argudo, Diego Alvarado, Rolando Quinde, Patricia Calle y Alexandra Freire.

A los amigos de siempre: Ivette, Galo Alfredo, Eugenia, Juan Francisco, Jorge Luis, Juan Antonio, Jorge Eduardo, Patricio, Diego, Roy, cuya presencia me ayuda a sobrevivir cada día; a los compañeros del Comité, por su paciencia y solidaridad; a Meche, Fanny, Aida, Ricardo, María Eugenia y Emma, sin cuya diligente asistencia nada hubiera sido posible; a Eliécer, Mauro y César, por sus buenos oficios; a la Vina, que vela y unge mis armas con tanto amor y devoción; a la Cazadora, que esta en mi como el aire y el agua, como el vino y la sangre.

En el Paraíso:

Al Ariel, ángel tutelar, eterno.

Cristóbal

Un recuento, a modo de introducción

CRISTOBAL ZAPATA

Coordinador General de la VI Bienal Internacional de Pintura

Entre septiembre y octubre del 97, a un mes de nombrado el Comité Organizador de la VI Bienal, la pregunta que nos atravesaba a varios de sus miembros se podría resumir así: bajo qué concepto y denominación reunir a ese conglomerado de pinturas, dibujos e imágenes digitales, que en su aparente diversidad mostraba una profunda cohesión y unidad de propósitos, que al ascetismo geométrico y minimalista, al rigor purista de la abstracción, privilegiaban -unas de un modo más explícito y enfático que otras- la presencia de la figura; reanudaban su relación con el mundo inmediato: el cuerpo -signo de signos-, la vida de cada día como espacio tangible, como el lugar de la experiencia del artista, y la historia como telón de fondo -entre nosotros casi siempre soez y atroz- sobre el cual las figuras del cuerpo y la cotidianidad representaban su papel. Una obra que trazaba un paisaje más habitado y habitable, como el que podría suceder a las batallas de la teoría y la forma. Una pintura, en suma, que -no obstante su visión a veces fúnebre, trágica, atormentada- hacía visible su deseo por consagrar el cuerpo, por re-hechizar la vida, por volver a pensar y contar la historia.

Así aventuramos un título para convocar a la VI edición de este certamen y esbozamos un concepto que lo respalde. En el instructivo que editamos para difundir esta idea y las bases del evento, invocamos, entre otros autores, al filósofo Rafael Argullol, quien a propósito del Encuentro "El arte a fin de siglo", que tuvo lugar en Barcelona, en el 95, hacía un llamado para que éste -ante el autismo en el que había caído- recobre su carácter *intempestivo*, su fuerza para convocarnos más allá de criterios formales y al mismo tiempo, la necesidad de que vuelva ser, otra vez, contaminado de "vida". Tras la tempestad que acarreó nuestra propuesta, volvemos a suscribir este postulado.

Varios de los artistas que participan en este certamen habían buscado un cupo en ediciones anteriores -sobre todo en la V- y fueron descubiertos en el Centro de Documentación. Ellos contribuyeron a crear nuestra idea de Bienal. Los restantes fueron elegidos -con más o menos acierto- entre los *dossiers* que nos hicieron llegar los asesores internacionales, o los propios artistas². Con excepción de Estados Unidos, Brasil y Uruguay, muestras que fueron curadas en sus propios países, la selección de las restantes delegaciones -como había ocurrido ya en la versión anterior- fue responsabilidad de la Comisión Técnica de la Bienal³.

Si bien muchas estrategias curatoriales privilegian la mirada ajena para hurgar y elegir en el pajar propio, los riesgos de este mecanismo -cuando no se lo hace *in situ*, sino a través de diapositivas, catálogos o fotografías- son inmensos. Estos riesgos se

acentúan por la inevitable diversidad de criterios y gustos de los miembros de la Comisión -por momentos convertida en una anti-pática Junta Calificadora de Espectáculos-. En contraparte, las muestras curadas afuera, no siempre garantizan infalibilidad: verbigracia, la muestra uruguaya, que resultó exigua y límbica en el conjunto de la exposición⁴.

No menos dismunuida -cuantitativa y cualitativamente- apareció la delegación mexicana, a pesar de contar con figuras tan interesantes como Marco Arce y Daniel Guzmán, dos vándalos y here-siarcas del legendario grupo de Temístocles. Cabe consignar que la propuesta original de Carlos Ashida, Director del Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, quien asesoró la participación de su país, comprendía a los artistas Eduardo Cervantes, Rubén Méndez y Rubén Rosas, quienes lamentablemente encontraron dificultades para remitir sus obras.

Solamente para el capítulo cubano tuvimos el presupuesto suficiente para realizar una curaduría directa. Las diferencias que derivan de esta posibilidad son notables. Sin llegar a ser intachable, la representación insular resultó una de las más solventes de la muestra.

Aunque, en este punto, es necesario recordar que por su particular dinámica y tradición artísticas, hay países que ofrecen un vasto panorama de elección y otros -como los países centromericanos-, que demandan una paciente, y a veces inútil, pesquisa -sobre todo en el ámbito de lo bidimensional.

Además de Brasil y Estados Unidos, que -conforme a su trayectoria dentro de la Bienal cuencana- gozaron de una rigurosa

1. Rafael Argullol, "Cuando nuestro siglo ya sea el siglo pasado". *El paseante*, Madrid, *Siruela*, 1995, p. 9-14.
2. Conscientes de los peligros que entrañaba apelar exclusivamente a los organismos instituidos y oficiales en busca de información, propiciamos la libre circulación de documentos. La artista colombiana Gina López, distinguida con un Segundo Premio, fue casualmente una de las favorecidas con esta política.
3. Conformada por el escritor Eliécer Cárdenas, Presidente de la Bienal, el catedrático Carlos Rojas Reyes, el pintor Jorge Mogrovejo y el suscrito.
4. El envío de Gustavo Alamón y Manuel Espinola, dos maestros de la pintura "oriental", fue iniciativa de la profesora María Luisa Torrens, Directora del Museo de Arte Contemporáneo del diario *El País*, de Montevideo. El contacto con la profesora Torrens -postero, azaroso y providencial- salvó la participación de su país en esta Bienal. Desafortunadamente, la falta de tiempo nos impidió acordar con mayor exactitud el perfil de la exposición. Previamente habíamos sido desairados por el crítico Angel Kalenberg. ¿Por qué? Misterio insoluble.

curaduría, más coherentes, o menos irregulares, se presentaron los salones de Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina y Paraguay -delegaciones que obtuvieron la casi totalidad de los premios y menciones-. En el orbe caribeño lamentamos la participación de Haití, que tuvo una destacada presencia en la edición anterior y la discreta actuación de Puerto Rico -salvados Carlos Rivera y Fernando Paes, artista brasileño radicado en la isla- que en las versiones precedentes había cumplido un rol estelar. Refrescante fue, en cambio, la actuación de Islas Vírgenes y Trinidad -país que debutó en esta Bial- cuyos artistas revelaron una faceta más cosmopolita -quizá por su propio ascendente anglosajón-, de la que estábamos habituados a observar entre los creadores de esta siempre sorprendente y mágica región del Continente.

El prurito porque el volumen de participación del país anfitrión sea mayoritario fue una de las causas del pronunciado desequilibrio que se observó en la representación ecuatoriana -la verdad es que al menos siete, de los dieciséis invitados, no estaban en forma para asistir a la cita-; la otra derivó de las propias bases del certamen, que dejaron de lado a los artistas -nacionales y extranjeros- que habían participado anteriormente de esta Bial. Advierto que nos impusimos un desafío antes que un corse: esto es, indagar entre valores emergentes, y otros más bien confirmados, que por alguna razón no habían sido de la partida. Sin embargo, el fallo del jurado dio un espaldarazo a esta muestra que desde un comienzo previmos la de más delicado tratamiento y configuración: por primera vez dos artistas ecuatorianos integraban la nómina de los premios. No es menos cierto -me anticipo a la sagacidad de los tendenciosos- que por primera vez el Jurado, debido a una serie de circunstancias de última hora, apenas lo constituyeron tres personas y dos de ellas de nacionalidad ecuatoriana⁵.

Pero, con sus "cráteres activos" y sus volcanes apagados, la orografía que dibujó la muestra de esta Bial, consiguió trazar un *continuum* narrativo, poético y reflexivo, dotado, en varios pasajes, de una frescura y sugestión inéditos en las exhibiciones que le antecedieron.

Parte de los "focos ígneos" de este certamen fueron los programas paralelos. Vale la pena hacer un breve recuento de ellos, como un homenaje a quienes lo protagonizaron.

La Bial rompió sus fuegos con el Coloquio *América: vidas, cuerpos e historias. El arte del continente a fines de siglo*, propuesto por los organizadores del evento, en un gesto de honestidad y autocrítica, celebrado en su momento por la mismísima Guadalupe Álvarez, quien fue una de las críticas más severas y lúcidas al planteamiento del certamen. Aunque la ausencia de los miembros del Jurado antes mencionados limitó los puntos de vista y restó unidad al debate, éste tocó la llaga de la convocatoria y una vez más señaló las incoherencias en la conformación de la Bial y en su estructura interna; volvió a advertir que el rey no traía un vestido de organdí sino que estaba medianamente cubierto. Fue Carlos Rojas quien defendió con pasión y sugestivos argumentos la viabilidad de la convocatoria. Por su lado Pablo Barriga, Lisbeth Rebollo y Adolfo Colombres, prefirieron tomar el tema del Coloquio como punto de partida para elaborar una reflexión que comprometía al ser y al arte americanos. Mónica Girón hizo un recorrido por el ámbito de las instalaciones y explicó los alcances del proyecto *Invadecuencia*⁶.

El ciclo de instalaciones y *performances Invadecuencia*, significativo por su capacidad para aglutinar y movilizar a un público cautivo, profano, familiarizándolo con otras formas expresivas y por su posibilidad de convertirse en un patrón de medida -aunque momentáneo y parcial- para evaluar los niveles y posibilidades de las prácticas artísticas experimentales en el Ecuador⁷.

En el Pasaje Hortensia Mata, la totémica Iris Disse desplazó nuestra atención de la vista a los oídos, con un ciclo de audiciones pregrabadas, donde las voces del deseo pugnaban por sobreponerse la estridencia de los discursos sentimentales y cotidianos.

En el Museo de Arte Moderno, de la mano de María Augusta Vintimilla, las artistas argentinas Matilde Marín y Teresa Pereda, construyeron con primor y prolijidad las estanterías para esas míticas torres de papel que son sus libros de arte.

En la Sala de Conciertos de la Casa de la Cultura, la pandilla Truffa, Cabezas y Leyton, junto a la artista argentina Alicia Carletti y el guatemalteco Darío Escobar, departieron con el público sobre los motivos de su ira, sobre las razones de sus desvelos y pasiones.

Mientras la Casa de Chaguarchimbana, fue el escenario de un apasionante itinerario fotográfico por medio siglo de la historia española; en el Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura, el joven artista venezolano Ernesto Zaléz -Gran Premio de la V Bial-, revisitó Cuenca con los demonios y aparecidos que ya entrevimos hace dos años, y que siguen poblando su obra reciente.

Aunque todavía requiera velar más sus armas para revelarlas con mayor agudeza, los desnudos del fotógrafo ecuatoriano Medardo Idrovo, captaron la atención de un grupo de aficionados que se dio cita en la Galería del Consejo Provincial.

En el Museo de los Metales, el artista ecuatoriano Patricio Palomeque, en una de las instalaciones más rigurosas que se ha presentado en la ciudad, repuso billetes fuera de circulación, en un gesto que, pasando por una leyenda personal, ironizaba sobre la fetichización del dinero y la deblace de nuestra economía.

El Museo de las Conceptas acogió un rico y diverso conjunto de fotografías, instalaciones fotográficas y video, de los nóveles artistas cubanos Nelson Ramírez de Arellano y Liudmila Velasco; de los paraguayos Claudia Casarino, Marcos Benítez y Jorge Ocampos, y de tres viejos cultores de la cámara: la ecuatoriana Lucía Chiriboga, el colombiano Santiago Harcker y el portorriqueño Víctor Vásquez, quien en nombre de las buenas conciencias, fué recibido con un pequeño auto de fe⁸.

Finalmente, el artista colombiano Adolfo Cifuentes -una de las figuras más entrañables que trajo esta Bial-, sentó sus reales en la Alianza Francesa durante una semana, para trabajar con alumnos de kinder, primaria, secundaria y un grupo de la Escuela de Artes Visuales, en la confección de una ingente cantidad de máscaras, con las que de un tiempo a esta parte viene planteando su particular noción de identidad.

Así, como nunca antes en los anales de la cultura morlaca, en el lapso de tres semanas, cerca de cuarenta artistas nacionales y extranjeros sentaron en Cuenca su cuartel general. Haciendo acopio de saberes, técnicas, destrezas e instrumentos diversos, ensamblaron sus dispositivos de guerra, sus máquinas de deseo, con las cuales se lanzaron a emboscar el espacio cañari, a sitiar el tiempo americano.

Con el menor tiempo y el más módico presupuesto que registra la historia de la Bial, el Comité que organizó y llevó a cabo

esta VI convocatoria -sin duda alguna la más ambiciosa de cuantas la precedieron-, incurrió en un pecado que acaso explique sus virtudes y sus deficiencias: atender menos a los imperativos de la razón, que a las leyes del deseo.

Con todo, y a pesar de haber amplificado sustancialmente su radio de acción, de haber multiplicado sus sedes y su oferta de eventos, el Comité que llevó en sus hombros -como un Atalante-, la organización de esta Bienal, ha resuelto concluir sus funciones con la presentación de un proyecto que haga de la VII edición un espacio donde convergan, en una muestra total, las expresiones más importantes del arte contemporáneo; que rompa su estructura endogámica; su dependencia política y financiera de los organismos estatales. Solo después de una implacable liquidación de cuentas con los malos hábitos que hemos acarreado, la Bienal podrá ser parte del tiempo del mundo y dialogar con él.

Caido el telón es el momento de trabajar tras los bastidores, la verdad es que todos deberíamos trabajar más entre bastidores; se aprende mucho.

Del Catálogo

En su brillante y agudo desenmascaramiento y desmontaje de los mecanismos, teorías y figuras que animan el presente de las artes, el escritor español Félix de Azúa, señala que en la actualidad el catálogo "tiene como finalidad principal la de dejar constancia de que en algún momento, en un corte comprobable de fluido temporal, se ha producido un acontecimiento 'artístico'"⁹. Ciertamente, con la ironía que encierra, su afirmación es exacta e imposible de eludirla.

Este Catálogo es la *mise en page* de lo que fue hasta hoy una *mise en scene*, el registro parcial, y más o menos inexacto, de un conjunto de exposiciones y actividades "artístico-culturales", que tuvieron lugar en Cuenca, entre el 23 de noviembre de 1998 y el 29 de enero de 1999, con motivo de la VI Bienal Internacional de Pintura.

Dije inexacto y parcial; lo uno por lo otro. Pues el catálogo no solo permite un ordenamiento que no siempre -a pesar del cuidadoso despliegue museográfico que se implementó- pudo aparecer tan orgánico y nítido, sino porque al recoger -reproducir mecánicamente- una de las dos o tres obras que la mayoría de artistas enviaron a este certamen, es un testimonio engañoso de lo que efectivamente fueron las exhibiciones, susceptible de una cierta manipulación (por ejemplo, tomar el mejor cuadro -y no siempre- de un autor, en vez de otro). Así, por su naturaleza parcial, este catálogo, como tantos otros, deviene en una versión corregida del "acontecimiento artístico" del que procura dar cuenta; como una exposición vuelta a curar.

Contra toda forma de mixtificación y autocomplacencia -arte en el que nuestras autoridades políticas y culturales han alcanzado la maestría- creo importante advertir estas sutilezas y paradojas. Un catálogo no es, ni puede reemplazar, como lo quieren muchos -bajo el pretexto de su perdurabilidad-, la exposición; es, en el mejor de los casos, otro forma de presentarla. Pues, como dice el mismo Félix de Azúa, una obra de arte solo se cumple como tal, el momento en el que el espectador la enfrenta.

Podría aparecer antipático y políticamente incorrecto, pero -por quienes se obstinan en negarlo todo, con más ceguera y mala fe que rigor- resulta inevitable volver a consignarlo: hay varias cosas que esta Bienal las ha hecho por primera vez. Este Catálogo es una de ellas. Los anteriores funcionaron como un cajón de sastre donde se almacenó, sin ningún criterio editorial, sin mayor orden ni concierto, la información visual y escrita que sus compiladores estimaron perdurable.

Los siete apartados que conforman este Catálogo, la serie de señalizaciones e indicaciones icónicas, y su índice, permiten que el lector entre y salga de él sin mayor riesgo de extravío y con los elementos suficientes para reconstruir los que fue el evento; para atisbar la exhibición, o -si prefiere- para inventarla.

Las obras remiten a sus autores y viceversa. Hemos procurado que exista una estrecha relación entre la obra exhibida y la nota crítica o la declaración de principios con la que empieza cada uno de los currículos, procurar un diálogo que la imagen del artista inicia o prolonga. Si el pintor -como lo observó ya Paul Valéry-, compromete y participa con su cuerpo en la pintura, atisbar sus rostros, sus poses, sus gestos, quizá sea como empezar a entender los trazos y los ritmos que figuran en sus cuadros.

Finalmente, por prurito y pudor literario, confieso que a la hora de reunir a los patrocinadores públicos y privados, a los asesores y curadores; al Comité Organizador, al personal administrativo, y las gratitudes de *rigor vitae* a quienes a plena luz, o desde el reino de las sombras, me ayudaron, no encontré otro nombre que *Las estructuras*. Espero que este *imput* me sea perdonado; al fin y al cabo, sin ellas no hubiera sido posible toda la superestructura que le sucede.

Cuenca, 30 de diciembre de 1998.

5. El artista y profesor Pablo Barriga; el escritor y crítico Jorge Dávila Vasquez, conjuntamente con la catedrática y curadora brasileña Lisbeth Rebollo Gonçalves, quien lo presidió. Sucesivamente, y en vísperas de la inauguración del evento, se excusaron los críticos venezolanos Ariel Jiménez y Jesús Fuenmayor. Aunque había confirmado su participación como Jurado Alterno, tampoco compareció, ni se excusó, Lilian Llanes, Directora del Centro Wifredo Lam, de La Habana. Ante esta repentina fiebre de "disidencias", Jorge Dávila, quien se había previsto que actuara como Jurado Alterno, devino Jurado Principal.
6. El Coloquio tuvo lugar en la Universidad del Azuay, entre el 23 y el 26 de noviembre y participaron: el filósofo ecuatoriano Carlos Rojas Reyes; la investigadora cubana Guadalupe Alvarez; los miembros del Jurado Pablo Barriga y Lisbeth Rebollo Gonçalves; la artista argentina Mónica Girón; e incidentalmente, el escritor y antropólogo argentino Adolfo Colombres.
7. *Invadecuencia* fue una iniciativa de la Galería Madeleine Hollaender, de Guayaquil. Nosotros la acogimos y la patrocinamos económicamente porque se ajustaba a nuestra intención de ampliar -entre las actividades paralelas- el repertorio de las expresiones plásticas, al tiempo que descentralizaba geográficamente el evento. Pues, el proyecto empezó en Guayaquil, con un seminario intensivo sobre instalaciones y prácticas artísticas alternativas, dictado por Mónica Girón, quien adicionalmente curó los proyectos presentados. Estos, en número de diez, se llevaron a cabo en espacios públicos y semicerrados de la ciudad, entre el 23 y 27 de noviembre, y correspondieron a los siguientes autores: José Miguel Alvear; Jovita Angüisaca y Jeanneth Méndez; Ildefonso "Poncho" Franco; Martha Soledad Ordóñez; César Portilla, Ulises Unda y Soraya Coral; Ana Fernández; Esquilo Morán; Fabián "Choquilla" Durán; Allan Jeffs y Fernando Falconí.
8. El *impasse* suscitado con Vásquez no amerita mayor comentario. Atañe a la curia cuencana y a dos o tres patricios de la ciudad. Nos queda, eso sí, una breve lección de Historia y Geografía: de Atenas a Roma hay un paso.
9. *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 75-83.

América: vidas, cuerpos e historias

CARLOS ROJAS REYES

Miembro del Comité Organizador de la VI Bienal Internacional de Pintura

La VI Bienal Internacional de pintura decidió crear un espacio para las figuraciones en América Latina a fin de época en Occidente, y la convocó bajo el tema: *América: vidas, cuerpos e historias*. Y se preguntó si aún hay espacio para la bidimensionalidad.

En diversos momentos se crea la extraña tendencia de predecir catástrofes en la cultura. Así hemos tenido anuncios de que la filosofía y el arte estaban terminados, que no cabía decir nada sobre ellos, que habían muerto. Por fin nos han señalado que incluso la historia ha terminado. Mas la realidad todavía late detrás de estos simulacros.

En un momento dado pareció que la pintura sería reabsorbida por la tridimensionalidad, que la misma escultura estallaría para dar paso a una ocupación estética del espacio tridimensional. Fue el momento de la exaltación de las instalaciones, del *happening*, del arte corpóreo, terráqueo, efímero...

Sin embargo, la pintura volvió a emerger, aunque como siempre sucede, de otra manera, en donde ya no sería la misma. Señalemos algunas de las condiciones que permitieron este resurgimiento:

- El hecho de que esas nuevas manifestaciones tridimensionales no lograron desarrollar una estética propia, suficientemente profunda y que los límites entre la ocupación estética de la tridimensionalidad y su habitación banal no estuvieron claramente delimitadas. Se redescubrió que en tanto el espacio tridimensional es nuestro espacio natural, era difícil tomar la suficiente distancia, a fin de no quedar sometido a un entorno cotidiano que nos envuelve en un cúmulo de percepciones que estructuran nuestra percepción.

- La pintura, como el arte en general, descubrió que ya no tenía que ir a la casa de las vanguardias, que se sucedían unas a otras, sino que esta idea de que el arte era sinónimo de sucesión de vanguardias estaba terminada. Otro tipo de respuestas menos espectaculares fueron apareciendo, mediante caminos que se profundizaban, regresos a todos los corrientes, estilos, escuelas que volvían a ser tomadas y rehechas.

- Finalmente, un fenómeno que cada día está menos oculto, y que se ubica en el estallido de la realidad virtual del mundo digital, que retoma la ocupación del mundo tridimensional y la convierte en un simulacro, lo devuelve a la bidimensionalidad, lo encapsula en otro tipo de existencia -electrónica-, y como sucedió luego la de la fotografía, le plantea un mundo nuevo para la pintura -y para el arte-, con difíciles problemas y retos inmensos. El arte se ve confrontado con el espacio virtual.

Por estos motivos, la VI Bienal definió claramente el ingreso del arte digital impreso como parte de la muestra, aunque esta no sea todavía suficientemente extensa. Desde luego, se demuestra la vitalidad de pintura latinoamericana, de la diversidad de caminos que ha abierto en la búsqueda de experiencias y sensaciones, en su manera de expresar las vidas, cuerpos e historias en América a fines de siglo. Así, esta Bienal fue mucho más que una muestra pictórica: se sucedieron instalaciones, *performances*, fotografía, videos, que invadieron Cuenca y ampliaron el tipo de experiencia estética de este certamen.

1. Figuraciones: una reconceptualización de la noción de figuración

En el momento de convocar a la VI Bienal y mucho más cuando se estaba realizando la curaduría, comprendimos que era indispensable repensar la noción de figuración, liberarla de sus conceptualizaciones tradicionales y mostrar la enorme potencial que tiene como forma de expresar aquello que nos afecta.

Establecimos como punto de partida que una figuración es algo que recuerda, no importa de qué manera, a la realidad y que, también, en cierta forma la representa. Además, aunque no haya una clara narración, en la figuración se produce un evento, un acontecimiento, un suceso. La figuración es representación y suceso.

Sin embargo, la representación no constituye el elemento central de la figuración; por el contrario, solo es plenamente obra de arte en la medida en que deja atrás a esta, en cuanto la supera, la rebasa en una dirección completamente diferente.

Igual sucede con los planos narrativos o descriptivos de la obra: allí están inevitablemente ligados a la figuración, pero como tales deben ser trascendidos y sobre todo transgredidos, para que pueda verse detrás de ellos el cuadro. La figuración no es, fundamentalmente, ni representación ni narración. ¿Qué es, entonces?

Tomamos como punto de partida "la diferenciación necesaria entre representación y figuración"¹ que nos ayuda a redefinir las "relaciones de lo real con lo imaginario"². Ya se ha dicho que el arte es ilusión, pero un tipo especial de ilusión.

1. Francastel Pierre, *La realidad figurativa*, T.I, p. 111.

2. *Ibid.*, p.112.

Desde la perspectiva de esta Bienal entendimos que la figuración antes que representación consiste en "actitudes generadoras de una organización concreta de la experiencia"³, de tal manera que:

"Los signos figurativos encarnan un cierto orden de la simbolización, pero reemplazan elementos dados de forma inmediata por la percepción común, o por las convenciones sociales."

La obra de arte, y la pintura figurativa de modo especial, trabaja sobre la realidad, no tanto en dirección a su interpretación o comprensión de las leyes que la rigen, sino en la búsqueda de un nuevo:

"intento de ordenamiento colectivo del universo según fines particulares de una sociedad determinada en función de la capacidad técnica y el conocimiento intelectual de una sociedad."⁵

Esto no lleva a la tarea indispensable de rebasar el acercamiento semiótico a la pintura, largamente privilegiado por la crítica y la filosofía del arte en nuestro siglo, en la medida en que la obra de arte antes que ser un signo -que también lo es de modo derivado o como una consecuencia-, es signo porque es obra de arte y no al contrario.

Con la obra de arte ocupamos el plano pragmático, nos insertamos en la realidad para actuar en ella con "una voluntad de organización del campo de socialización de la percepción, en función de una actividad ordenadora del espíritu"⁶

La obra de arte, y especialmente las artes plásticas, se alejan de las representaciones, y redefinen las relaciones entre las funciones cognoscitivas y de apropiación del mundo, rompiendo la bipolaridad de las comprensiones cotidianas y científicas, que permanecen en la oposición entre la percepción y la realidad percibida. El arte introduce drásticamente la imaginación en este campo de batalla:

"el signo plástico no es ni expresivo ni representativo de valores propios del espíritu creador o del universo, es figurativo; el signo plástico surge al final de un proceso de actividad a la vez intelectual y manual donde se encuentran elementos procedentes no de dos términos, sino de tres: lo percibido, lo real y lo imaginario"⁷

Desplazándose de los mundos semióticos, escapando al nominalismo el arte es experiencia, de un modo particular. El arte y la figuración en este caso específico ha sido captado como un poderoso amplificador de la experiencia humana y de su sentido:

"El arte es figurativo no porque constituye el reflejo de una realidad conforme a lo percibido inmediato o institucionalizado, sino porque pone a la disposición de los individuos y de las sociedades un instrumento propio para explorar el mundo sensible..."⁸

El objeto artístico ha sufrido una drástica transformación, porque se ha trasladado del orden simbólico al orden pragmático, porque une precisamente la materialidad de la acción con los mundos imaginarios:

"De tal manera que al superar la teoría de la representación nos encontramos con que el objeto figurativo es el lugar en donde se entrecruzan: actividades materiales e imaginativas"⁹.

Así que la pintura no surge de una facultad de reconocer la realidad de alguna manera, con una cierta distancia o distorsión, cualquiera que esta fuera, sino que guía a la percepción más allá de sí misma, la obliga no solo a reconocer sino a crear

aquello que tiene que ver. El arte es ante todo un gran organizador de las sensaciones.

"Nos indica que las reglas que han conducido a la segregación voluntaria de los elementos en función de una voluntad no de reconocimiento de un dato, sino de organización de un sistema interpretador de un orden fenómenos."¹⁰

Se trata, en nuestro concepto de figuración, de algo que está más allá de los estilos, las escuelas, las tendencias; estamos hablando de una forma de constituirse la voluntad de apropiación de la percepción y de la capacidad de organización de esa percepción que abre paso a un mundo de experiencias, ampliadoras del sentido de lo real.

El arte como amplificador del sentido de la experiencia y como posibilidad de escapar al orden de la representación, permite reconceptualizar la figuración. Como dice Deleuze refiriéndose a *El entierro del Conde de Orgaz*:

"las figuras están eximidas de su rol representativo, entran directamente a relacionarse con el orden de las sensaciones celestes".¹¹

Y más adelante señala los caminos que la pintura puede seguir para escapar de la figuración como representación:

"Existen dos maneras de superar la figuración (y a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura, Cézanne da un nombre muy simple: la sensación. La figura es la Forma sensible..."¹²

Por lo tanto, en vez de pintarse aquello que está frente a nosotros, que se nos da de modo inmediato, como una especie de dato objetivo, acudimos a nuestras sensaciones y las pintamos: "la sensación es aquello que es pintado."¹³

Es el camino de la sensación, que se desprende de la narración, de la necesidad de decir, de la linealidad del tiempo o de la representación fiel de la tridimensionalidad, lo que estructura la figuración.

En la pintura hay, finalmente, un doble plano de figuración. La primera figuración es aquella que narra, que cuenta, que ha sido en alguna medida desplazada y separada de la realidad, es la que se corresponde con las nociones tradicionales de figuración. Un segundo plano de figuración o segunda figura que rearticula el primer plano, sometiéndolo a su propia dinámica y que permite la emergencia de una figura, ahora alejada de cualquier sentido de representación o narración:

"Un conjunto probable (primera figuración) ha sido desorganizado, deformado por los trazos manuales libres que, reinsertados en el conjunto van a formar la Figura visual improbable (segunda figura)." ¹⁴

A partir de estas reconsideraciones sobre la figuración, la VI Bienal estableció una temática suficientemente amplia y comprensiva, que permitiera dar cuenta de lo que pasaba en América desde la perspectiva de la pintura.

1.1. *Vidas: Figuras del mundo de la vida.*

El primer elemento temático de esta Bienal, fue la vida: las diversas formas de vida que, reales o posibles, imaginarias y utópicas, estaban atravesando nuestro continente; sin embargo, se requería desprender el mundo de la vida del orden sistémico.

La serie de figuraciones que están en la tela antes de que el

pintor comience a pintar han sido estructuradas por el orden sistémico, que coloca allí su normatividad, su manía regulatoria. Desde la perspectiva del orden sistémico, se logra vincular las figuraciones al poder.

Al artista se le plantea el reto de extraer de esas figuraciones de primer orden del mundo sistémico, las Figuras del mundo de la vida, más allá de sus estructuras enmarcadas en contextos legales plenamente definidos.

Los temas, motivos, contenidos están dados de antemano; circundan y circulan en torno al pintor y su taller; están frente al artista y se presentan como los modos "correctos" de apropiación del espacio, señalando aquello que debe contarse, narrarse, decirse, con sus respectivos procesos de decodificación. Así, la pintura ha quedado semiotizada, y los procesos de interpretación han quedado regulados.

El artista al arrancar las Figuras (de segundo orden) a las figuraciones del orden sistémico (de primer orden), retematiza aquello que estaba ya tematizado, anula el plano de las narraciones y de las descripciones, las hace entrar en la lógica de los eventos antes de ser interpretados, antes de su transformación nominalista.

Las Figuras del mundo de la vida escapan a su cárcel de signos y se colocan en primer lugar como nuevas formas de la experiencia. Solo de modo derivado caben las interpretaciones. Es como el deseo: mientras estamos viviendo bajo su influencia no caben interpretaciones. Cuando el deseo se semiotiza, termina.

1.2. Cuerpos: los cuerpos sin órganos de la experiencia.

Un cuerpo como cuerpo sin órganos, que se define por aquello que es capaz de hacer, y aquello que es capaz de hacer, construye su propia organicidad, o su propia fisiología, además de establecer, de modo derivado, su semiótica, su propio universo referencial.

Cuerpo sin órganos que es un llegar a ser, en movimiento permanente, que constantemente desterritorializa para reterritorializar, que altera los universos simbólicos impidiendo que se comporten como los lenguajes han sido descritos, con sus semióticas, semánticas y sintaxis. Gramática del capital que se rompe con el paso de los nómadas.

Los cuerpos que encontramos en la pintura de esta Bienal son precisamente cuerpos sin órganos: no están definidos por algún grado de desplazamiento respecto de un modelo anatómico ideal, no cabe la pregunta por el grado de parecido con los cuerpos reales, ni tampoco si lo que vemos es una distorsión de los cuerpos que conocemos.

Cuerpos sometidos a fuerzas, a movimientos que no respetan la fisiología de los órganos, que en muchos casos son tratados como carne, en su animalidad pura, antes de ser sometidos al trabajo del espíritu, liberados de su prisión ideal.

Cuerpos de la sensación, abriendo campos para otras experiencias sensoriales y perceptivas, cuerpos que han sido capaces de otras cosas completamente diferentes de las nos habíamos imaginado. Cuerpos que escapan a sus regulaciones sistémicas y ocupan el mundo de la vida.

Y luego cuerpos del deseo. El arte como voluntad es ante todo deseo. Y lo es porque el deseo significa, ante todo, ese

más, ese excedente que se coloca sobre los espíritus y los cuerpos, que no está en ellos, que está siempre demás, aunque les sea indispensable.

No importa cuánto se hurgue en los cuerpos, el deseo será esquivo, inaprensible. No importa cuánto los deseos crean satisfacerse en sus objetos, se reharán con igual prontitud y quizás con más fiereza. Los deseos, como tales, son inagotables.

El arte expresa, precisamente, el diálogo de los deseos, diálogo de objetos deseantes, que no pueden ser juzgados ni por su valor de uso ni por su valor de cambio, sino por la "masa" de deseo que encarnan.

Como tales, los deseos de los objetos estéticos son expresiones gratuitas de la voluntad simbólica, son inmotivados -la excepción es que sean motivados-. Primero los hallamos ya dados y a partir de allí se construyen los motivos que se quieran.

Son esa función inmediata e interna de voluntad y representación, en emoción, en aquello que nos afecta y solo en cuanto nos afecta que podemos llamarnos seres humanos.

Todos somos artistas en cuanto emoción excesiva, aunque aquellos que llamamos artistas trasladen esta emoción a objetos aprehensibles, sensoriales. Esta es una forma de gratuidad que se introduce o que se encuentra en la materialidad de los objetos estéticos. Su valor estético, su belleza, consiste precisamente en este carácter emocional y gratuito, como expresión de aquello que realmente somos: deseo del deseo, circuito de los deseos que van de unos a otros, llamándose, devorándose, creándose y recreándose unos en otros y que carecen de justificación alguna.

1.3. Historias: la proliferación de las temporalidades.

La pintura pinta el tiempo y su transcurrir, ese flujo incontenible e inaprehensible. Mas la pintura es inactual. Las historias que se dicen en esta Bienal son inactuales. Esta fractura de la contemporaneidad de lo que sucede en las obras -porque algo sucede al fin de cuentas-, las coloca en otro tiempo.

Hay muchos tiempos. Y qué es el tiempo sino la manera de curvar el espacio y recorrerlo desde una gravedad cuántica.

Y es otro tiempo el que curva el espacio bidimensional de la pintura, proporcionándole profundidad histórica, provocando la ilusión de la tridimensionalidad -el recorrido de la mirada se hace en el tiempo-. Historias improbables que se corresponden con Figuras imposibles. Rebasamiento del tiempo histórico de los vencedores:

"En una incómoda transición permanente... Sin certidumbre final. Antes de la mirada, en la inquietud obligada del pasaje"¹⁵

3. Ibid., p.113.

4. Ibid., p.114.

5. Ibid., p. 114.

6. Ibid., p. 115.

7. Ibid., p.115.

8. Ibid., p. 115.

9. Ibid., p. 121.

10. Ibid., p.123.

11. Deleuze Gilles, Francis Bacon, *Logique de la sensation*, p.5.

12. Ibid., p.16.

13. Ibid. p.16.

14. Ibid. p. 44.

15. Bensaid Daniel, *Le discordance des temps*, p.189.

La temporalidad que introduce la pintura quiebra los ritmos conocidos, el fluir uniforme de los cronómetros, introduce en la linealidad de la historia, sus propio devenir.

Temporalidad que dispersa el tiempo, abriéndolo el campo de la experiencia, permitiendo que nuevas formas de posible imaginarios se vuelvan visibles, habiten los espacios homogéneos de los órdenes sistémicos. Creatividad que se vuelve "vitalidad histórica":

"Llena de ramificaciones y de bifurcaciones, la arborescencia es por lo tanto el modo de la vitalidad histórica."¹⁶

De aquí derivan las artes plásticas su capacidad de irrumpir en el tiempo, la apertura a otros mundos experienciales, a sensaciones de las que no nos creíamos capaces:

"El evento es del orden de la interrupción y de la insurrección, del orden del calendario que celebra y no del reloj que se contenta con marcar el tiempo. El evento quiebra la homogeneidad lineal, reemplaza la vida espacial, niega la abstracción de la temporalidad moderna"¹⁷

El arte se vuelve inactual, no contemporáneo.

2. El arte en la época digital

La Bienal decidió abrir completamente la participación a la pintura digital impresa, como una aceptación plena de los nuevos soportes, en este caso virtuales, que el arte ocupaba a finales de siglo.

Como en el momento del surgimiento de la fotografía, con el advenimiento de la informática, las artes plásticas y especialmente la pintura, se enfrentan a retos desconocidos que ponen en duda sus orientaciones tradicionales.

En un momento en el que se creía que la tridimensionalidad y rematerialización de las artes plásticas habían triunfado definitivamente por sobre la bidimensionalidad, la emergencia de un nuevo "soporte" para la pintura, nos lleva de regreso a las dos dimensiones o si se prefiere a la virtualidad de las tres dimensiones en los espacios digitales.

Más el arte en la época digital no solo pone sobre nuevas bases la discusión sobre el soporte de la obra, sino que otras cuestiones hasta ahora consideradas fundamentales entran en crisis.

Entre ellas, el hecho de que en el arte digital las copias ya no pueden distinguirse de los originales, ahora solo existen originales, que pueden imprimirse sin límites, una y otra vez. Habrá que ver cómo esto redefine el mercado del arte, y de la apropiación privada de los cuadros.

Además, el papel de los aspectos técnicos, artesanales, de determinadas capacidades para el dibujo o para el manejo del pincel, se coloca en otro plano. Ahora se tienen paletas virtuales, se encuentran en el *software*, a la disposición de quien quiera, los más diversos estilos, los recursos que antes dependían de las capacidades naturales.

16. Ibid. p. 190.

17. Ibid. p. 192.

Las artes plásticas son empujadas fuera de esos elementos de capacidad manual de los artistas, y la creatividad se coloca en el primer plano. Se torna mucho más importante la capacidad de articular diversos elementos, la elaboración de diagramas precisos, la utilización sofisticada que los medios electrónicos ponen a disposición.

El artista ya no puede esconder tan fácilmente detrás de ciertos recursos o habilidades. Esta solo frente a su propia creatividad.

Sin embargo, hay que señalar que tanto las posibilidades como los debates sobre los alcances y las transformaciones que sufrirá la pintura recién han empezado.

3. Género y pintura

La Bienal no podía estar lejos de los fenómenos que afectan nuestras sociedades y la atraviesan radicalmente, y sobre todo en lo que se refiere a la perspectiva de género.

Pintar es ante todo pintar un espacio, apropiarse de él, configurarlo de alguna manera, y en último término, producirlo. Esta producción de un espacio propio de la pintura, se hace en base o bien de una ruptura o bien de un desplazamiento respecto del espacio cotidiano, de los lugares que vivimos, que habitamos, que miramos en los medios de comunicación de masas.

Ruptura cuando la violencia de la separación de las sensaciones alcanza la abstracción. Desplazamiento cuando la figuración va más allá de los datos inmediatos de la realidad y de la conciencia, y el surgimiento de esas otras sensaciones, que amplían y enriquecen la experiencia del colectivo, la reducida percepción del espacio que los grupos humanos poseen.

La pintura se corresponde así con una extensión gigantesca del sentido de la realidad, renunciando a llamar real solo a aquello que está frente a nosotros. Crítica de lo real, y apareamiento de otros mundos, en donde se pueden vivir otras sensaciones, tener otras expectativas, relacionarnos de modo diferente con nosotros mismos y con los demás.

Este desplazamiento, para tomar el caso de las tendencias figurativas en la pintura, empieza en la composición, en la elección de una determinada espacialidad, pero una composición que no se refiere en primer término a la distribución de los elementos pictóricos en el lienzo, aunque este sea el movimiento conclusivo, sino que es ante todo diagrama.

Diagrama como selección de una espacialidad que remite al lugar en donde aquello que nos afecta se puede expresar, se puede vivir.

En el caso, de la relación entre género y pintura, hay que preguntarse si existe una relación entre los espacios y los géneros. Desde luego, que todos conocemos que mujeres y hombres tenemos asignados espacios diferentes, en todas partes, y que los vivimos de diversas maneras.

El poder patriarcal no solo actúa en los ámbitos económicos y políticos, sino que lo hace en los espacios, porque en ellos se expresan y se mantienen las desigualdades de todo tipo entre los géneros.

Así asignados las espacialidades y las visualidades a los géneros, las mujeres pintoras parten de esta premisa: los espacios están ocupados por el poder y este es plenamente patriarcal.

Frente a esto caben al menos dos actitudes: hacer que la pintura sea la continuación "natural" de los espacios asignados por el poder, o bien, provocar un desplazamiento e incluso una ruptura con estos.

En el primer caso, la pintura de las pintoras muestra y representa las visualidades que le han sido dadas de antemano: espacios domésticos, suaves, decorativos, sin grandes pretensiones técnicas, dentro de los cánones más formales posibles, alejadas de cualquier intención de quiebra de lo que ya está dado. Estas obras -de fácil comercialización por su carácter decorativo- no muestran una solución de continuidad entre los lugares que habitamos, con sus inequidades y sus opresiones.

La mirada fluye con toda naturalidad del espacio doméstico al cuadro, se vuelve una prolongación de este... de la sala, del comedor, de las relaciones humanas, afectivas, eróticas reguladas, encasilladas y sometidas. Por este motivo, es que son precisamente decorativas.

En el segundo caso, constatable en esta Bienal, aunque las pintoras puedan partir de las historias inmediatas del entorno personal, se produce un desplazamiento de los elementos figurativos del mundo de la vida cotidiana.

La vida diaria se transforma, por ejemplo, en interiorismo, en cuerpos despedazados, en espejos rotos, en maniqués, y la técnica utilizada le sigue atrás, tratando de expresar esa destrucción de los mundos normalmente habitables, ese carácter insostenible que adquiere la vida cotidiana de las mujeres.

Por esto, la pintura de las pintoras está unida, generalmente, a la experiencia del dolor, no solo del sufrimiento que viene desde fuera, sino que sale desde dentro, desde lo más profundo, porque solo se puede pintar desde ese desgarramiento interno, desde ese cuestionamiento propio de la existencia diaria y anodina.

Cuando una pintora se enfrenta al lienzo, este se halla aparentemente vacío, en blanco, como si en él pudiera haber cualquier cosa, cualquier figura, cualquier técnica.

Pero antes de la pintura, aquello que suele aparecer en el boceto, pululan cientos de imágenes, de opciones de apropiación del espacio, de figuraciones que caminan y atraviesan por el cuadro, y que están ligadas al poder patriarcal, que insiste en que lo único que cabe hacer es tomar algo de lo dado y embellecerlo.

Se produce una actitud estetizante sobre un universo que a cada paso se resiste a ser mirado como bello, que, por el contrario, grita su crudeza y su violencia a cada paso.

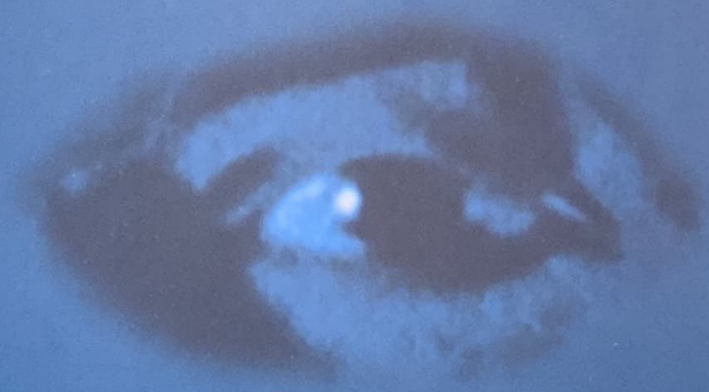
Las pintoras que exhiben en esta Bienal se han enfrentado a este cúmulo de sensaciones que les asaltan y provocan, y hallamos una línea de ruptura, una huida del falso esteticismo decorativo, un espacio que no es la lógica continuación de los espacios domésticos, de los muebles, de un entorno estandarizado y vulgar.

Bibliografía

- BENSAID Daniel, *Le discordance des temps. Les Editions de la Passion*, Paris, 1995.
- DELEUZE Gilles, Francis Bacon. *Logique de la sensation, La Vue le Texte aux éditions de la difference*. Paris, 1996. (Trad. Galo Alfredo Torres)
- FRANCASTEL Pierre, *La realidad figurativa, I y II. Paidós*, Barcelona, 1988.
- GOMBRICH E.H., *Arte e ilusión. Gustavo Gili*, Barcelona, 1982.

V I B I E N A L I N T E R N A C I O N A L D E C U E N C A

las
obras





Joaquín Rodríguez del Paso

Las tentaciones de San Tony; 1997.

Oleo, pintura aluminica, shellac y acrílico / lienzo. 149x149 cm.
(ver pag. 215)

Joaquín Rodríguez del Paso

Teziútlán, Puebla, México. (obra pag. 71)



*P*ara Joaquín la creación plástica representa una posibilidad de expresar conceptos sociales y modelos de poder. Lo suyo no es un arte complaciente, sino una forma de mirar a su alrededor y reaccionar con inteligencia. El no pretende inventar nada; todo lo contrario, creó a un crítico frustrado de nombre John Nador y un pintor naïve de nombre Salvador Artesano. El sacrifica hasta la autoría en función de sus propósitos.

Ahora está imbuido del concepto del colonialismo, y él mismo señala: "Después de las celebraciones de los 500 años de descubrimiento de América, ha quedado como una resaca que nos lleva a pensar en esa situación. Nada ha cambiado. La relación entre los dominadores y los dominados sigue siendo la misma. Los colonos se llaman ahora turistas y vienen del norte y de Europa. Hay una población pasiva en estas latitudes tropicales que los espera y complace sus exigencias. Un grupo de personas que ofrece sus servicios a cambio de espejos y collares de cuentas".

Víctor Hugo Fernández, "Piratas del pensamiento".

Estudios

1988-1990 Master Industrial Design, Pratt Institute, New York, USA.
1983-1987 Da Fine Arts, Universidad de Costa Rica.

Premios

1997 CC.SS. Drawing Award First Price, San José.
1994 First Price: Premio Brazil, Federico Moraes, Juror, Brasil.
1988-1991 Pulfricht Recipiente.

Individuales recientes

1997 Festivales Internacionales de Lima, Perú.
1995 Museum of Contemporary art and Design, San José.
Andrea Meza Fine Arte, Miami, USA.
1992 García Monge Gallery, San José.
National Gallery of Contemporary Art, San José.
1991 Jacob Karpio Gallery, San José.

Colectivas recientes

- 1998 "Instalo mesotica", Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José.
- 1997 VI Bienal de la Habana, Cuba.
ARCO 97, Madrid, España.
- 1996 "Container 96", Copenhagen, Denmark.
"Legacy of Juan Luis Rodrigues", San José.
Museum of Contemporary Art & Design, San José.
ARCO 96, Madrid, España.
- 1995 Novo Avis Center, Oporto, Portugal.
Museum of Contemporary Art & Design, San José.
ARCO 95, Madrid, España.
- 1994 V Bienal de la Habana, Cuba.
Lachner & Saenz Biennial, San José.
"New Selections", Museo de Arte Costarricense.
"Híbridos del Sur", Andrea Meza Fine Arts, Miami, USA.
ARCO 94, Madrid, España.
Ludwig Forum, Aachen, Köln, Deutschland.
Museum of Contemporary Art & Design, San José.
- 1993 "Annual painting show", Museum of Costarican Art, San José.
- 1992 Bienal de Centroamérica y el Caribe, República Dominicana.
"Entre trópicos", Museo Sofia Imber, Caracas Venezuela.
Homage to Joseph Beuys, Goethe Institute, San José.
- 1991 "4 x 1", Jacob Karpio Gallery, San José.
- 1990 National Gallery of Contemporary Art, San José.
"Paradigma", Jacob Karpio Gallery, San José.
"124 Greene Street", Lisa Dennison, Curator, New York, USA.



BANCO DEL PICHINCHA



Diners Club