



**UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES**



**TRABAJO DE GRADO PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN DIBUJO, PINTURA Y
ESCULTURA**

**GEOMETRÍA Y ACONTECER:
LA VOLUNTAD DE CONVERSAR**

Autor:

**Jorge Antonio Xavier Patiño Balda
C. I.: 0907870968**

Director:

**Dr. Eduardo José Albert Santos
C. I.: 0956272173**

**CUENCA-ECUADOR
2017**



Resumen

El presente trabajo de investigación analiza los elementos históricos, sociales y conceptuales que contribuyeron al surgimiento del arte contemporáneo en Guayaquil, y el desarrollo en paralelo de mi trabajo artístico en torno a la abstracción geométrica.

El punto de partida será la historia del arte occidental y latinoamericano; partiendo de la abstracción geométrica —uno de los movimientos más representativos de las llamadas vanguardias artísticas del s. XX— para realizar una obra artística que establezca diálogos entre pasado y presente, tomando en cuenta los manifiestos y pensamiento de la modernidad como parte del quehacer contemporáneo.

Problemas como la implicación de estas ideas (específicamente de mi trabajo estético-creativo), la experiencia artística con relación a la pertinencia de la pintura abstracta y las posibilidades que esta presenta ante la urgencia de un cambio de paradigma; el propio contexto latinoamericano (con especial atención en el Movimiento Antropofágico brasileño de la segunda década del siglo pasado) y un amplio espectro de otras manifestaciones artísticas locales en lo que respecta a sus indagaciones acerca de la aculturación e hibridez.

La investigación deviene en una búsqueda aleatoria que juega con la casualidad del encuentro con el objeto, su colección y modificación, pero también con la historia y el concepto. La propuesta en el plano de lo artístico se vale de la austeridad de lo neoconcreto para crear un objeto escultórico, el cual pierde su significado inmediato al ubicarse en otro tiempo y espacio, en este caso la realidad local y el siglo XXI.

Palabras clave:

Abstraccionismo geométrico, arte concreto, neosuprematismo, hibridez, manifiesto antropófago, Latinoamérica geométrica.



Abstract

This research work analyzes the historical, social and conceptual elements that contributed to the emergence of contemporary art in Guayaquil, and the parallel development of my artistic work around geometric abstraction.

The starting point will be the history of Western and Latin American art; starting from the geometric abstraction -one of the most representative movements of the so-called artistic avant-gardes of the s. XX- to make an artistic work that establishes dialogues between past and present, taking into account the manifestos and thought of modernity as part of the contemporary task.

Problems such as the involvement of these ideas (specifically my aesthetic-creative work), the artistic experience in relation to the relevance of abstract painting and the possibilities it presents in the face of the urgency of a paradigm shift; the Latin American context itself (with special attention to the Brazilian Anthropophagic Movement of the second decade of the last century) and a wide spectrum of other local artistic manifestations with regard to their inquiries about acculturation and hybridity.

The investigation becomes a random search that plays with the chance of the encounter with the object, its collection and modification, but also with the history and the concept. The proposal on the plane of the artistic uses the austerity of the neoconcrete to create a sculptural object, which loses its immediate meaning to be located in another time and space, in this case the local reality and the XXI century.

Keywords:

Geometric abstractionism, concrete art, neosuprematism, hybridity, anthropophagous manifesto, geometric Latin America.



CONTENIDO

Resumen	2
Abstract	3
CONTENIDO	4
Tabla de ilustraciones.....	6
Cláusula de Propiedad Intelectual	9
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Líneas de investigación....	10
Agradecimientos	12
Introducción	12
Capítulo 1. Suprematismo: cuestionamiento y subversión de los modelos de representación establecidos	17
1.1. El modelo tradicional de representación en el arte occidental	17
1.2 La crisis de la representación en el arte moderno	19
1.3. El modelo representacional del suprematismo	22
Capítulo 2. Aculturación e hibridez en.....	29
la abstracción latinoamericana	29
2.1 La legitimación de la abstracción contemporánea	29
2.2 Los conceptos de antropofagia, aculturación e hibridez. La estrategia de la apropiación en el arte contemporáneo	31
2.3 Caracas-París: geometría y disidencia	37
2.4 Abstracción geométrica en Latinoamérica	43
2.5 Estrategias en el ámbito ecuatoriano	49
Capítulo 3. Antecedentes artísticos del investigador-creador: la reivindicación del gesto	59
3.1. Arte y gesto	59
3.2 La reivindicación del gesto en la corriente concreto-constructivista	62
3.3. El no-objeto	65
Capítulo 4. Objetos sensibles: diálogo intertextual y universo referencial	75
4.1 Referencias ideo-estéticas de la obra propuesta	75



4.2 Proyecto de la obra	81
4.2.1 Ficha técnica	81
4.2.2 Referentes artísticos para la obra	83
4.3 Propuesta artístico creativa	84
4.4 Conceptualización y descripción de la obra	86
4.4.1 Obra final: del concepto al espacio geométrico	90
Conclusiones.....	94
Bibliografía.....	100



Tabla de ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1 - PABLO PICASSO. LAS SEÑORITAS DE AVIGNON, ÓLEO / TELA 224 x 233 CM, 1907.	17
ILUSTRACIÓN 2 - PABLO PICASSO, RETRATO DE AMBROISE VOLLARD, ÓLEO, 1909-1910.....	18
ILUSTRACIÓN 3 - PABLO PICASSO, RETRATO DE DANIEL HENRY KAHNWEILER, ÓLEO / TELA, ..	18
ILUSTRACIÓN 4 - ROBERT DELAUNAY, VENTANAS ABIERTAS SIMULTÁNEAMENTE, ÓLEO / LIENZO, 1912.	20
ILUSTRACIÓN 5 - MIJAÍL LARIONOV, RAYONISMO ROJO, ÓLEO / LIENZO, 1913.	21
ILUSTRACIÓN 6 - NATALIA GONCHAROVA, EL BOSQUE VERDE Y AMARILLO, ÓLEO / TELA, 1912.21	
ILUSTRACIÓN 7 - EXPOSICIÓN 0.10. LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN FUTURISTA DE PINTURAS PETROGRADO, DICIEMBRE DE 1915.	22
ILUSTRACIÓN 8 - KAZIMIR MALEVICH, CUADRADO NEGRO SOBRE FONDO BLANCO, ÓLEO / LIENZO, 1915.	23
ILUSTRACIÓN 9 - KAZIMIR MALEVICH,	23
ILUSTRACIÓN 10 - VLADIMIR TATLIN, CONTRARRELIEVE DE ESQUINA, HIERRO, COBRE, MADERA Y CABLES, 1914.	25
ILUSTRACIÓN 11 - ALEXANDER RODCHENKO Y VARVARA STEPANOVA.....	25
ILUSTRACIÓN 12 - ALEXANDER RODCHENKO, COLOR PURO ROJO, COLOR PURO AMARILLO, COLOR PURO AZUL, ÓLEO / LIENZO, 62,5 x 52,5 CM, 1921.....	26
ILUSTRACIÓN 13 - ROBERT RYMAN. SIN TÍTULO, 1965.	30
ILUSTRACIÓN 14 - FRANK STELLA, LA COLOMBA LADRA, 1987.....	30
ILUSTRACIÓN 15 - MANIFIESTO ANTROPÓFAGO, 1928.....	33
ILUSTRACIÓN 16 - TARSILA DO AMARAL, ABAPORU,, 1928.....	33
ILUSTRACIÓN 17 - CALDER, ANFITEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CARACAS.	39
ILUSTRACIÓN 18 - ALEJANDRO OTERO EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES, CARACAS, 1960.	40
ILUSTRACIÓN 19 - CARLOS CRUZ-DIEZ, COULEUR ADDITIVE EDITION ITALIA IT 1, PARÍS 1980.41	
ILUSTRACIÓN 20 - PENETRABLE CARLOS CRUZ DIEZ (THE GEFFEN CONTEMPORARY AT MOCA, 2011).	42
ILUSTRACIÓN 21 - PEINTURE CONSTRUCTIVE, JOAQUÍN TORRES GARCÍA, 1931.....	43
ILUSTRACIÓN 22 - CILDO MEIRELES, MALLAS DE LA LIBERTAD, HIERRO Y VIDRIO, 120 x 122,6 x 3,8 CM, 1973.	44
ILUSTRACIÓN 23 - CHRISTIAN CAMACHO REYNOSO (MÉXICO, 1985), SELF-PORTRAIT AS MATERIAL, TÉCNICA MIXTA, 39 x 53 CM, 2013.....	44
ILUSTRACIÓN 24 - NICOLÁS CONSUEGRA (COLOMBIA, 1976), NOCHE (DESPUÉS DE ZIRALDO) Y DÍA, 170 x 120 x 2,5 CM, SERIE DE 3, ACERO, 2012.	45
ILUSTRACIÓN 25 - MARIELA SCAFATI (ARGENTINA, 1973), SOY ROJO Y ROSA, ACRÍLICO SOBRE CARTÓN GRIS,	45
ILUSTRACIÓN 26 - JORGE CABIESES (PERÚ, 1971), S/T, PARIHUELA, POLIURETANO, ESPEJO, 50 x 111 CM, 2011.....	45
ILUSTRACIÓN 27 - VISTA DE LA EXPOSICIÓN <i>RADICAL GEOMETRY</i> , EN LA <i>ROYAL ACADEMY OF ARTS</i> , LONDRES, 2014.	47



ILUSTRACIÓN 28 - VISTA DE LA EXPOSICIÓN <i>RADICAL GEOMETRY</i> , EN LA <i>ROYAL ACADEMY OF ARTS</i> , LONDRES, 2014.	48
ILUSTRACIÓN 29 - VISTA DE LA INSTALACIÓN DE RICARDO RENDÓN EN <i>MULTIFARIOUS ABSTRACTION</i> , 2015.....	48
ILUSTRACIÓN 30 - JOAQUÍN TORRES-GARCÍA, <i>CONSTRUCTION IN WHITE AND BLACK</i> , ÓLEO SOBRE PAPEL MONTADO EN MADERA, 80,7 x 101,9 CM, 1938.....	48
ILUSTRACIÓN 31 - LYGIA CLARK, <i>MACHINE – MEDIUM</i> , ALUMINIO DORADO, 48,2 x 66,1 x 61 CM, 1962.	49
ILUSTRACIÓN 32 - RUBEN ORTIZ-TORRES, <i>WOMB ENVY</i> , URETANO, PINTURA TERMO-CROMÁTICA Y ESPUMA DE ALTA DENSIDAD, 2014.	49
ILUSTRACIÓN 33 - ARACELI GILBERT.....	52
ILUSTRACIÓN 34 - LUIS MOLINARI (ARCHIVOBIOGRAFICOECUADOR.COM, S/A)	54
ILUSTRACIÓN 35 - LUIS MOLINARI FLORES, SERIGRAFÍA 1969 (SLIDESHARE.NET, 2014).....	55
ILUSTRACIÓN 36 - ESTUARDO MALDONADO.....	56
ILUSTRACIÓN 37 - ESTUARDO MALDONADO.....	56
ILUSTRACIÓN 38 - CANÍBALES, EXPOSICIÓN EN EL MUSEO MUNICIPAL DE GUAYAQUIL, 1989. .	57
ILUSTRACIÓN 39 - ARTE NO ES MODA. 1987	64
ILUSTRACIÓN 40 - HÉLIO OITICICA, P16 <i>PARANGOLÉ CAPA 12</i> , “ <i>DA ADVERSIDADE VIVEMOS</i> ”, 1965, RECONSTRUCCIÓN 1992.	66
ILUSTRACIÓN 41 - HELIO OITICICA, <i>TROPICALIA</i> , , 1965 (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 2005).	66
ILUSTRACIÓN 42 - LYGIA CLARK, <i>CAMINHANDO</i> , 1963-4 (ARTEFAZPARTE, 2012).	68
ILUSTRACIÓN 43 - VISTA DE LA EXPOSICIÓN LYGIA CLARK: <i>THE ABANDONMENT OF ART</i> , 1948-1988, MOMA, NUEVA YORK, 2014. FOTO: THOMAS GRIESEL © 2014 THE MUSEUM OF MODERN ART (ARTEFAZPARTE, 2012).	68
ILUSTRACIÓN 44 - LYGIA CLARK, <i>EL INTERIOR ES EL EXTERIOR</i> , ACERO INOXIDABLE, 40,6 x 44,5 x 37,5 CM 1963, (ARTEFAZPARTE, 2012).	68
ILUSTRACIÓN 45 – XAVIER PATIÑO. <i>BANCOS</i> , 2006	69
ILUSTRACIÓN 46 - XAVIER PATIÑO, <i>GALLETAS POSTAL</i> , FOTOCOPIA A COLOR Y CARTÓN; 15 x 10 CM. 1983	70
ILUSTRACIÓN 47 – XAVIER PATIÑO. <i>PLATO TÍPICO</i> , OBJETO, 57 x 67 x 20 CM, 1987.	70
ILUSTRACIÓN 48 – XAVIER PATIÑO. <i>SAN SEBASTIÁN</i> , OBJETO, 57 x 55 x 40 CM, 1988.....	71
ILUSTRACIÓN 49 – XAVIER PATIÑO. <i>TARJETA DE PRESENTACIÓN</i> , ACUARELA, 38 x 54 CM, 1985.	71
ILUSTRACIÓN 50 – XAVIER PATIÑO. <i>AUTORRETRATO</i> , ÓLEO SOBRE TELA, 53 x 63 CM, 1983. .	72
ILUSTRACIÓN 51 - XAVIER PATIÑO, <i>PINTURA ECUATORIANA</i> , , ÓLEO SOBRE MADERA, 16 x 20 CM, 1987.	72
ILUSTRACIÓN 52 – XAVIER PATIÑO. <i>BARCELONISTA</i> , ÓLEO SOBRE TELA, 68 x 58 CM, 1984.	73
ILUSTRACIÓN 53 - XAVIER PATIÑO, <i>MONTAJE 36</i> , SIN TÍTULO, 1986.....	74
ILUSTRACIÓN 54 - <i>BLANCO DE MIERDA SOBRE NEGRO HIJO DE PUTA</i> , 2001.....	76
ILUSTRACIÓN 55 - <i>SOY LO PROHIBIDO</i> , INSTALACIÓN SOBRE PARED, 2013.....	76
ILUSTRACIÓN 56 - <i>SOY EL PATITO FEO</i> , INSTALACIÓN SOBRE PARED, 2013.	77
ILUSTRACIÓN 57 - <i>COMPOSICIÓN 1.1 OBJETO/INSTALACIÓN</i> 2013	78



ILUSTRACIÓN 58 – XAVIER PATIÑO, KAZIMIR, OBJETO, 2013.....	78
ILUSTRACIÓN 59 - EXPOSICIÓN 1.9.1.3. PANORÁMICA DE LA MUESTRA, 2013.	79
ILUSTRACIÓN 60 - XAVIER PATIÑO, COMPOSICIÓN 1.4 OBJETO /ACRÍLICO, 2013.....	79
ILUSTRACIÓN 61 - XAVIER PATIÑO, COMPOSICIÓN 2.5 CUADRO/OBJETO, 2013.....	79
ILUSTRACIÓN 62 - XAVIER PATIÑO, COMPOSICIÓN 2.3 OBJETO/INSTALACIÓN, 2013.....	80
ILUSTRACIÓN 63 - XAVIER PATIÑO, COMPOSICIÓN 3.0, ACRÍLICO/LIENZO/MADERA, 2013.....	80
ILUSTRACIÓN 64 - XAVIER PATIÑO, COMPOSICIÓN ÓLEO/LIENZO, 2013.	80
ILUSTRACIÓN 65 - XAVIER PATIÑO, UNA LÍNEA ROJA ES UNA LÍNEA ROJA, INSTALACIÓN, 2016.	82
ILUSTRACIÓN 66 - XAVIER PATIÑO, UNA LÍNEA ROJA ES UNA LÍNEA ROJA, INSTALACIÓN/DETALLE, 2016.	82
ILUSTRACIÓN 67 - XAVIER PATIÑO, UNA LÍNEA ROJA ES UNA LÍNEA ROJA, INSTALACIÓN/DETALLE, 2016.	85
ILUSTRACIÓN 68 - XAVIER PATIÑO, UNA LÍNEA ROJA ES UNA LÍNEA ROJA, INSTALACIÓN/DETALLE, 2016.	92
ILUSTRACIÓN 69 - XAVIER PATIÑO, UNA LÍNEA ROJA ES UNA LÍNEA ROJA, INSTALACIÓN/PANORÁMICA, 2016.	93
ILUSTRACIÓN 70 - XAVIER PATIÑO, UNA LÍNEA ROJA ES UNA LÍNEA ROJA, INSTALACIÓN, 2016.	93



Cláusula de Propiedad Intelectual



Universidad de Cuenca
Cláusula de Propiedad Intelectual

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda, autor del Trabajo de Titulación "GEOMETRÍA Y ACONTECER: LA VOLUNTAD DE CONVERSAR", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 21 de Noviembre de 2017

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional



Universidad de Cuenca
Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "GEOMETRÍA Y ACONTECER: LA VOLUNTAD DE CONVERSAR", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el Repositorio Institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 21 de Noviembre de 2017

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

C.I: 0907870968

Líneas de investigación

El presente trabajo se enmarca dentro de los estudios sobre expresiones artísticas, cultura, estética y creación contemporáneas. Conceptos relacionados con Descolonialidad en las artes. Esta línea asume el arte como experiencia plural, compleja y heterogénea; y categoriza como esenciales los proyectos que evidencian la tensión entre política y cultura por medio de sus expresiones simbólicas, sociales e institucionales en la historia cultural de América Latina, abordando diferentes problemas teóricos e históricos vinculados con la tradición, la herencia, la transformación y la vanguardia.



Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud al Dr. Eduardo Albert Santos por aceptar la dirección de esta tesis, por su apoyo y orientación en este proyecto.

De igual modo, al magister Armando Busquets, por sus conocimientos y bondad. Gracias por el seguimiento y la supervisión continua, este trabajo no habría sido posible sin su participación.

Un agradecimiento muy especial a Matilde Ampuero por su apoyo incondicional.

Finalmente, quiero agradecer a todos mis compañeros, artistas, docentes y alumnos, con quienes he compartido gratos momentos de debate y aprendizaje.

Muchas gracias a todos.

Introducción

El presente trabajo es resultado de la reflexión teórica y formal a propósito del proyecto *Una línea roja es una línea roja*, cuya investigación aborda el papel de la abstracción geométrica en el arte latinoamericano y cómo los artistas modernos y las vanguardias de la región resolvieron, estética y conceptualmente, las propuestas del arte concreto que se estaban produciendo en Europa durante esos álgidos años. Para ello, se ha realizado una revisión histórica sobre el arte geométrico, enfocada en resolver la puesta en escena de la obra concreto-conceptual de mi autoría, la cual utiliza los hallazgos formales de la producción abstracto-geométrica en los países de América Latina.

La elaboración de un análisis en torno al desarrollo de mi obra y sus componentes, elementos que incluyo como parte necesaria de una genealogía artística, son aquellos que considero han conformado los diferentes planteamientos estéticos que he desarrollado a lo largo de mi accionar artístico, y son también las conclusiones lógicas que me sirvieron para la creación de una obra sobre el tema, principales puntos que se tratarán a lo largo de los capítulos de esta tesis.

La geometría o el arte geométrico no constituye un espacio expresivo que se origina en el siglo XX. Desde el inicio de la humanidad, prácticamente desde la prehistoria, la geometría ha sido parte de la expresión del ser humano, aunque las representaciones de carácter geométrico realizadas en la antigüedad, desde el mundo prehispánico hasta el oriental, africano y qué decir del árabe, antes del s. XX y el arte

abstracto, han sido consideradas como una manifestación ornamental, un arte menor y secundario.

La historia del arte occidental considera que solo desde el s. XX muchos artistas han utilizado a la geometría o las formas geométricas para la realización de sus obras. Sería muy extenso analizar las distintas formas de la presencia de la geometría en la expresión cultural de todos los pueblos, de todas las culturas, en distintos continentes y en todos los tiempos. En Ecuador, basta con visitar las distintas salas de arqueología de museos locales para encontrar objetos utilitarios y ceremoniales en los que están presentes diseños con características geométricas y abstractas para reconocer en ellas todo un legado que aún no ha sido tomado en cuenta por la historia del arte.

Una vez mencionados estos antecedentes, nos ubicaremos dentro del arte o de los movimientos que se inician en el s. XX bajo la denominación “abstraccionismo geométrico”, punto de partida de esta investigación; la misma agrupa obras realizadas en el transcurso de la historia del arte en relación con estos planteamientos. Por medio de ello se tratará de determinar las características plásticas (similitudes y diferencias) y conceptos, aspirando a lograr una línea de trabajo en sucesión temporal. Las características plásticas de las obras, sus funciones y aportes al arte geométrico, serán analizadas utilizando como base la historia del arte del s. XX, el pensamiento teórico y filosófico relacionado con lo geométrico y la geometría, y la búsqueda de obras geométricas realizadas por los artistas del pasado siglo.

Se puede decir que a partir del s. XIX se empiezan a producir los cambios sustanciales que llevarían a los artistas a la experimentación de formas abstractas, marcando el fin de la hegemonía del arte figurativo desarrollado durante el

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

Renacimiento. Esta investigación se acerca a los principales movimientos históricos de inicios del pasado siglo: el capítulo 1 inicia el relato con el Suprematismo, el cuestionamiento y subversión de los modelos de representación establecidos, es decir, el modelo tradicional de representación en el arte occidental; la crisis de la representación en el arte moderno y cómo se creó el nuevo modelo representacional del movimiento.

El capítulo 2 trata las llamadas “aculturación” e “hibridez” en la abstracción latinoamericana; los conceptos de ‘antropofagia’ y las estrategias de la ‘apropiación’ en el arte contemporáneo; la importante producción en Venezuela, la relación Caracas-París, desde el punto de vista de geometría y disidencia. Un amplio espectro de lo que fue la llamada Abstracción geométrica en Latinoamérica y, finalmente, aquello que sucedió en nuestro país, donde se generó un importante movimiento geométrico, un aparte que se ha denominado en la investigación “estrategias en el ámbito ecuatoriano”.

En el capítulo 3, titulado “La reivindicación del gesto”, se describe cómo los movimientos artísticos en Latinoamérica toman de la corriente concreto-constructivista, el aspecto gestual, la acción espontánea para reivindicarla, utilizando para ello postulados estéticos que llevarán a muchos artistas de esta región a elaborar trabajos no objetuales; esto incluye el llamado conceptualismo latinoamericano y el performance, pasando por el abstraccionismo de inicios de los ochenta, su tratamiento plástico y conceptual.

Es así como esta investigación temporal-cultural pretende ampliar la visión de los distintos conceptos, funciones y características plásticas del arte geométrico en el

transcurso de, por lo menos, una parte de la historia del arte latinoamericano, conocimiento que permite determinar la existencia de factores de diferenciación con otras geometrías, las iniciadas en Europa y la Norteamérica, aplicables a las obras geométricas producidas en el siglo XX. Podría decirse que esta investigación consiste en el estudio y análisis de diversos factores relacionados con la expresión geométrica, logrando un mayor conocimiento de la modalidad artística y su influencia en la obra formal y conceptual del artista.

Sintetizando, este estudio se ha preocupado por agrupar las distintas manifestaciones artísticas que utilizan formas geométricas, con el fin de validar estas características plásticas en el arte de fin de siglo y en la obra del artista.

Se puede afirmar que el objetivo general de esta investigación ha sido analizar el arte geométrico, sus aportaciones, conceptos y características plásticas, partiendo de las distintas manifestaciones artísticas que han utilizado las formas geométricas en el transcurso de la historia; conocer la importancia del abstraccionismo geométrico como medio expresivo; revisar el arte geométrico de los últimos veinte años en la obra del artista; y establecer las diferentes categorías que determinan sus variables, atributos, denominación y definiciones.

Desde el punto de vista metodológico, se ha implementado un ordenamiento de la información a partir de periodos; creación de archivos de imágenes de obras geométricas representativas de estos; descripción y ubicación de los movimientos artísticos del s. XX y sus planteamientos teóricos y principales artistas que han realizado obras geométricas. Asimismo, se ha buscado analizar la producción geométrica contemporánea, desde los años noventa y se han elaborado las

conclusiones generalizadoras sobre este estudio. Finalmente, se presenta la investigación y justificación de la obra *Una línea roja es una línea roja*, como espacio creativo y de activación de los resultados de la investigación, el producto artístico por excelencia sin el cual, desde el punto de vista del conocimiento artístico-científico, no tendría sentido el estudio del arte, su historia y manifestaciones contemporáneas.

Capítulo 1. Suprematismo: cuestionamiento y subversión de los modelos de representación establecidos

1.1. El modelo tradicional de representación en el arte occidental

Al hacer un breve recorrido por la historia del arte occidental, encontramos que el cubismo se ubica en la lógica de una crisis de los sistemas tradicionales de representación. *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso, no fue la 'primera' pintura cubista, como se dijo inicialmente, sino que representa el cuestionamiento radical de las reglas de la representación que pone en entredicho la célebre *mimesis*; la imitación de la realidad quedaba allí cuestionada de manera radical.

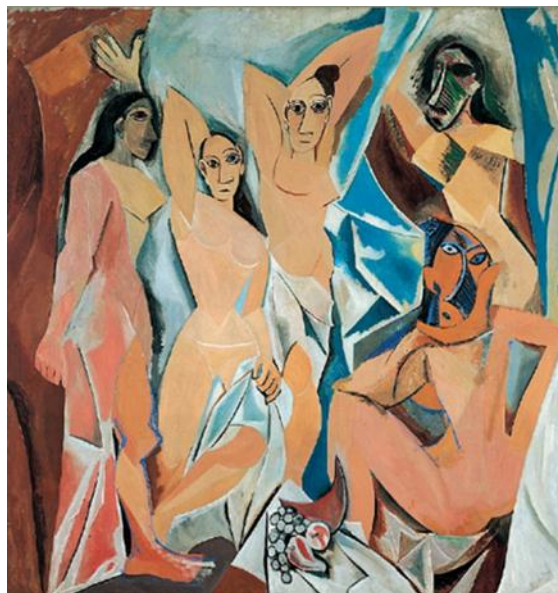


Ilustración 1 - Pablo Picasso. Las señoritas de Avignon, óleo / tela 224 x 233 cm, 1907.

Siglos de adhesión al ideal de la fiel reproducción de lo real fueron entonces discontinuados con el despliegue del cubismo. El análisis, la síntesis y luego el collage barrieron “la perspectiva unificada de siglos de pintura naturalista” (Foster, Krauss, Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

Bois, Bushloh & H. D., 2006, p. 106). Así se abrió una nueva página en la historia de la creación artístico-visual en Occidente, que sería más adelante completada con las búsquedas y los hallazgos de sucesivos movimientos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX.



Ilustración 2 - Pablo Picasso, Retrato de Ambroise Vollard, óleo, 1909-1910.



Ilustración 3 - Pablo Picasso, Retrato de Daniel Henry Kahnweiler, óleo / tela,

100,5 x 72,6 cm, 1910,

1.2 La crisis de la representación en el arte moderno

Los ecos de esta ruptura: la tendencia a la mimesis teorizada por Platón y Aristóteles en la antigua Grecia y asimilada en calidad de canon indiscutible en el Renacimiento, trajeron como primera consecuencia la adopción de la geometría y su proyección al plano pictórico y escultórico, lo que se generalizó en Europa; aunque la representación mimética había sido adoptada como máximo patrón de calidad de toda obra, esta primera ruptura la definió como sinónimo de figuración.

El arte occidental observó este proceso de manera paulatina a través de sucesivos experimentos y búsquedas. Pudiera afirmarse que desde el impresionismo al postimpresionismo y de este al cubismo, el recurso de la transformación de la imagen visual fue madurando en múltiples y variados tanteos. La idea tradicional de la representación tuvo forzosamente que cambiarse hasta llegar incluso a su definitiva subversión. La aparición de la abstracción en la primera década del siglo XX fue un hito en el curso de estos acontecimientos.

En 1913, el pintor francés Robert Delaunay (1885-1941) declara que el paso de Cézanne al cubismo, implicaba un “llamado a la abstracción”, es así que esta fecha y concretamente esta aseveración señalan el inicio del arte moderno. Impulsada por motivaciones, métodos y modelos diversos, y centrada en la pintura, la abstracción fue imponiéndose progresivamente. Entre 1912 y 1913, tales ‘provocaciones’ convergieron para permitir el reconocimiento de lo abstracto como valor, incluso de necesidad, por derecho propio. Su potencial expresivo fue descubriéndose en las obras del francés

Delaunay (ilustración 3), la rusa Sonia Terk (1885-1979), el holandés Piet Mondrian (1872-1944) y los rusos Kandinsky (1866-1944) y Kazimir Malevich (1878-1935).



Ilustración 4 - Robert Delaunay, Ventanas abiertas simultáneamente, óleo / lienzo, 1912.

En realidad, Matisse y Picasso abrieron el camino a la abstracción; como se ha precisado: “estaban demasiado imbuidos del mundo de los objetos” (Foster, et al., 2006, p. 108), en el juego visual de figuras y signos que este mundo ofrecía y no lograron entrar plenamente en la abstracción. En culturas como la rusa, la holandesa o la alemana, los imperativos metafísicos e impulsos iconoclastas hicieron menos extraña la abstracción. Rusia fue, en especial, un campo abierto a estas transformaciones. El rayonismo primero, y el suprematismo y el constructivismo después, cambiaron radicalmente las formas tradicionales de la imagen visual. Las llamadas vanguardias rusas experimentaron un alejamiento decisivo respecto a la relación mimética con el mundo.



Ilustración 5 - Mijaíl Larionov, Rayonismo Rojo, óleo / lienzo, 1913.



Ilustración 6 - Natalia Goncharova, El bosque verde y amarillo, óleo / tela, 1912.

1.3. El modelo representacional del suprematismo

Mijaíl Larionov y Natalia Goncharova, creadores del rayonismo, iniciaron el camino de la abstracción rusa. Sus obras asociaron lecciones del cubismo y del futurismo, con las cuales estaban bien familiarizados. Pero no fue hasta la aparición del credo suprematista de Kazimir Malevich que las formas abstractas adquirieron una motivación más allá de la sola experimentación formal. Como es sabido, el momento fundacional del suprematismo se sitúa en diciembre de 1915, con la célebre exposición “0.10” en Petrogrado. Allí, junto a obras de diferentes artistas rusos, se exhibió por vez primera el hoy mítico “Cuadrado negro sobre fondo blanco”, la emblemática obra de Malevich. A este eminente creador —como a sus seguidores— le animaba la idea de alcanzar “el grado cero”, el núcleo irreducible, el mínimo esencial de la pintura o de la escultura.

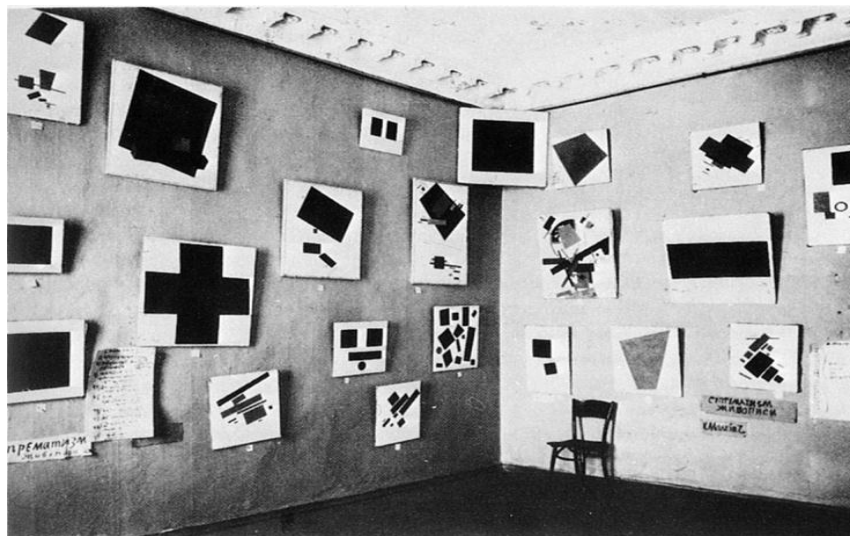


Ilustración 7 - Exposición 0.10. La última exposición futurista de pinturas Petrogrado, diciembre de 1915.

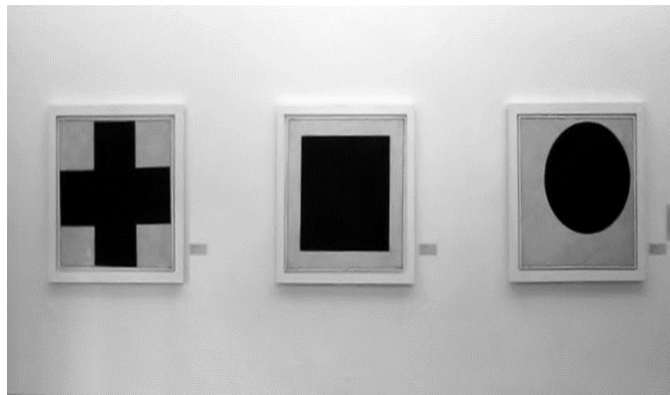
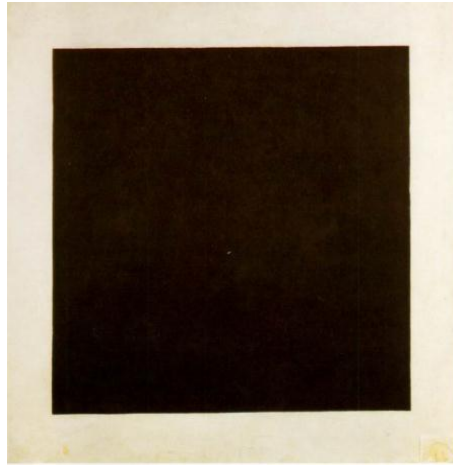


Ilustración 8 - Kazimir Malevich, Cuadrado negro sobre fondo blanco, óleo / lienzo, 1915.

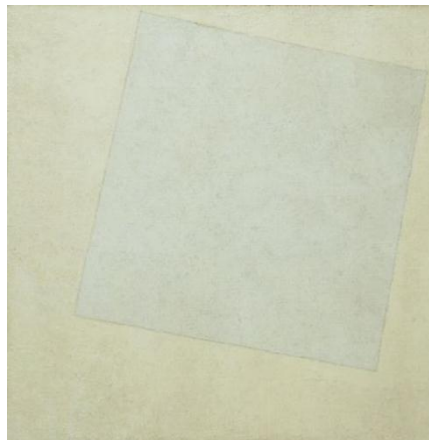


Ilustración 9 - Kazimir Malevich, Cuadrado blanco sobre fondo blanco, óleo / lienzo, 1918.

El estado ‘cero’ de la pintura, teorizado más tarde por Clement Greenberg, la reducción crítica a lo plano y delimitado, explica ese énfasis característico de Malevich en el carácter textural de las superficies, su atención a la factura pictórica y en especial, su predilección por la figura del cuadrado. Esta figura geométrica se identificaba con el fondo material de la pintura misma y significó la apertura de una página nueva en la historia del arte occidental que tendría resonancias en movimientos posteriores.

Como es bien conocido, la obra de Malevich, que hoy valoramos en toda su dimensión y alcance, fue imposible de justificar en las condiciones sociales de la Rusia soviética. De allí partió ese lamentable adiós momentáneo a la pintura, valorado como una de las experiencias límite del arte del siglo XX. Esto quedó expresado en su no menos célebre “Cuadrado blanco sobre fondo blanco” de 1918, que tuvo como resultado, debido a la casi ausencia de color de la obra “su propia disolución potencial, como cuadrados blancos a su vez, en el espacio arquitectónico” (Foster, et al., 2006, p. 116).

De hecho, con la obra de Malevich se inició lo que se ha dado en llamar “abstracción geométrica”. En 1911, Vasili Kandinsky (Moscú, 1866-1944) escribe su libro *Acerca de lo espiritual en el arte*, en el que fundamenta su idea de que la abstracción era resultante de la negación a representar cosas mundanas; para Malevich en cambio, el grado cero en pintura era resultante de una revelación.

El constructivismo ruso, que nacería posteriormente en medio de idénticas circunstancias adversas, se encargó de censurar al suprematismo, aun movilizándose en el mismo campo. Los artistas rusos Vladimir Tatlin (1885-1953), El Lissitzky (1890-1941) y Alexander Rodchenko (1891-1956) asumieron de diversas maneras los aportes

suprematistas. Su conocida formulada de la “cultura de los materiales” y el apego a las texturas y superficies propias, se derivó de hecho de las propuestas de Malevich.



Ilustración 10 - Vladimir Tatlin, Contrarrelieve de esquina, hierro, cobre, madera y cables, 1914.

El examen semiológico marca las lecciones del suprematismo; este afirmaba que una construcción era un signo motivado, es decir, su arbitrariedad es limitada y su forma y significado están determinados por la relación entre sus diversos materiales (ello explica, por ejemplo, que no pueda tomar prestados elementos iconográficos) mientras que una composición era arbitraria.



Ilustración 11 - Alexander Rodchenko y Varvara Stepanova.



Ilustración 12 - Alexander Rodchenko, Color puro rojo, color puro amarillo, color puro azul, óleo / lienzo, 62,5 x 52,5 cm, 1921.

Esta investigación señala al suprematismo y sus propuestas como el camino definitivo hacia la abstracción y con ella, a la forma que subvirtió el modelo consagrado de representación. Es interesante cómo el propio término representación asociado a la figuración —hasta el punto de hacerse casi sinónimos— hubo de cambiar más adelante. Hoy puede hablarse de representación abstracta en contraposición a la figurativa. Incluso se admiten formas híbridas de representación figurativa-abstracta.

De hecho, hubo una crisis de la representación en Occidente. Y es que, con independencia de cuál fuese el camino específico del cuestionamiento luego de los cambios operados por las vanguardias históricas, las formas de la representación se transformaron definitivamente. Poco a poco se tomó conciencia de que la obra de arte no es una simple copia más o menos mimética de la realidad. No es estrictamente una representación sino más bien, la creación de una ‘realidad’ que existe en la obra, aunque se inspire en última instancia en nuestras vivencias. En este sentido, el artista Joseph Kosuth afirmó durante una entrevista (1961): “Las obras de arte que intentan

decirnos algo acerca del mundo están condenadas al fracaso. La ausencia de realidad constituye precisamente la realidad del arte”.

El teórico alemán Benjamin Buchloh (1941) examinó el llamado retorno a la figuración mimética en la década de los ochenta, refiriéndose entre otras cosas al retorno a los modos tradicionales de representación, al restablecimiento de la figuración mimética, y a los sistemas de ordenamiento espacial y visual que habían definido la producción pictórica desde el Renacimiento, y que habían entrado en crisis a mediados del siglo XIX. Al intentar esclarecer las causas de tal fenómeno, Buchloh (2013) consideró que dichos sucesos obedecían a determinadas circunstancias ideológicas y políticas del periodo.

Es cierto que algunos artistas pueden volver sus ojos con cierta nostalgia a las convenciones pasadas, mostrando con ello incapacidad o rechazo a las consecuencias epistemológicas de su obra, pero esa vuelta atrás no es una tendencia a la forma tradicional de representación o un retorno a la tradición académica, sino el desarrollo de una perspectiva más amplia que incluye contradecir nociones de ‘vanguardia’ muy relacionadas con la modernidad; las cuales esperan propuestas formales novedosas que rejuvenezcan el mercado, sometiendo a los artistas a pensar en lo nuevo como el único espacio de reconocimiento. Es indiscutible que los cambios registrados en el mundo del arte desde los ochenta hasta nuestros días verifican la imposibilidad de un retorno degenerativo a la representación tradicional, pues las nuevas tecnologías han abierto insospechadas ‘formas de ver’ la realidad, pero la representación sigue profundizándose, precisamente ante la necesidad de lo nuevo; pero, si bien dicha



representación en su forma tradicional colapsó, en la contemporaneidad coexisten prácticas artísticas diversas, incluyendo las que responden a patrones pasados.

Capítulo 2. Aculturación e hibridez en la abstracción latinoamericana

2.1 La legitimación de la abstracción contemporánea

Desde que a principios del siglo XX algunos artistas sintieron la necesidad de borrar todo vestigio de figuración y rechazar de ese modo el principio básico que había guiado el arte occidental durante siglos, la abstracción fue ganando adeptos y resultó finalmente legitimada (Heartney, 2008).

Se ha discutido acerca de las causas que llevaron a esta importante ruptura: ¿Una reacción positiva ante los avances de la ciencia y la tecnología, con sus nuevos modos de percibir el mundo o una reacción negativa, de rechazo, ante los mismos? (Heartney, 2008, p. 4). Entre tanto, la abstracción contemporánea está ya bien alejada de la polémica e incluso, de la dicotomía de dos vertientes de la abstracción vanguardista: abstracción orgánica y abstracción geométrica. Del mismo modo, la atmósfera mística, de valores ‘absolutos’ en que se desarrollaron las primeras abstracciones se había ido desvaneciendo.

La abstracción contemporánea, como reconocen los expertos, se caracteriza por la impureza, según Heartney (2008). Principios de la abstracción se emplean en las obras figurativas, mientras que artistas como Robert Ryman “socava la aspiración de trascendencia de la abstracción escogiendo una pintura y mostrando cómo está construida en tanto que objeto” (p. 4). Desde la ‘austeridad del formalismo’, Frank Stella

evolucionó hacia el ‘espacio ilusorio de la pintura barroca’ e insistió cada vez más en la tridimensionalidad, convirtiendo sus obras en esculturas ‘pictóricas’.



Ilustración 13 - Robert Ryman. Sin título, 1965.



Ilustración 14 - Frank Stella, La Colomba ladra, 1987.

Como se ha subrayado, “el lenguaje de la abstracción” se ha transformado, “hibridado” de cierta forma y “ya no necesita distinguir entre lo visible y lo invisible, ni elegir entre representación y abstracción” (Heartney, 2008). De hecho, los artistas contemporáneos “adoptan tendencias contradictorias como herramientas

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

imprescindibles para explorar un mundo complejo” (2008). Las ‘campañas’ de signo político que se registraron en los años 50 del siglo XX en favor del retorno a la figuración, en medio de la Guerra fría “ensayo 1959” (Foster, Krauss, Bois, Bushloh, & H.D., 2006), han quedado atrás. Desde los desplazamientos del Pop art y del minimalismo, la abstracción volvió a ocupar un lugar privilegiado, si bien marcada por los signos de su “hibridez”, ya apuntados.

2.2 Los conceptos de antropofagia, aculturación e hibridez. La estrategia de la apropiación en el arte contemporáneo

En 1977, el crítico Douglas Crimp (1944) fue invitado a montar una exposición de artistas relativamente nuevos en Nueva York: Troy Brauntuch (1954), Jack Goldstein (1945-2003), Sherrie Levine (1947), Robert Longo (1953) y Philip Smith. Como el propio Crimp afirmó en sus palabras del catálogo de la muestra, titulada “Pictures” (“Imágenes”), esta presentación identificaba a un grupo de artistas jóvenes “cuyas estrategias de apropiación y críticas de la originalidad” (Crimp, 2005), no comparten un medio... sino un nuevo sentido de la representación como ‘imagen’.

Eran un palimpsesto de representaciones, a menudo encontradas o ‘apropiadas’, rara vez originales o únicas, que complicaban —incluso contradecían— las reivindicaciones de autoría y autenticidad tan importantes para la estética más moderna. Crimp escribió: “No buscamos fuentes de los originales [sino] estructuras de significación: debajo de cada imagen siempre hay otra imagen” citado en el ensayo de 1977 por Foster, 2006. Como el propio curador comentó aquí, la “imagen” transcendía cualquier medio dado, transmitiendo su mensaje igualmente desde las páginas de revistas, libros, vallas y todas las demás formas de la cultura de masas. Y algo mucho

más significativo: se burlaba de la idea de que un medio específico pudiera servir como un hecho resistente, una especie de verdad sólida que podría servir como origen estético del sentido moderno, sea por “fidelidad a los materiales”, sea como esencia revelada.

Semejantes estrategias eran de hecho un radical desafío a la autoría y fueron rápidamente identificadas como “arte de apropiación”. Desde entonces, “algunos de sus practicantes se han vuelto artistas descollantes, y las afirmaciones críticas que se hicieron en favor de la apropiación como estrategia artística a finales de los años 70 y en los 80, han tropezado con serias objeciones” (Lütticken, 2002, p. 73).

Antes de examinar esta estrategia y las mencionadas objeciones a la misma, es conveniente esclarecer que ya antes de la mencionada muestra, considerada inaugural en el sentido indicado —actos de ‘apropiación’— estos se registraron en nuestro propio contexto latinoamericano desde la década de los 20 del pasado siglo. Se trata del llamado movimiento antropofágico de origen brasileño, cuyo elocuente manifiesto de 1928, elaborado por Oswald de Andrade, apunta las principales coordenadas y estrategias que se plantea, en tanto movimiento cultural que abarcó a la literatura y a las artes plásticas: “Llamo la atención de las generaciones venideras para la filosofía del hombre primitivo. La antropofagia es mi debilidad, su rito da la medida de una concepción devorativa de la vida” (Andrade, 2008, p. 14).



Abaporu en lengua tupí-guaraní significa “hombre que come hombre”. Obra en que la pintora brasileña Tarsila do Amaral recupera el principio de canibalismo o antropofagia. El término provenía del Manifiesto antropofágico publicado en la *Revista de Antropofagia* en 1928 por Oswaldo de Andrade (1890-1954).

El Manifiesto antropófago (Andrade, 1928, citado por Trilnick) pretendió empoderar a ese nativo americano salvaje bajo la visión del hombre culto europeo. Es decir, transformar el estigma del caníbal en una cualidad, apostando por un sujeto capaz de digerir las formas importadas para producir algo auténtico.

Fue porque nunca tuvimos gramática, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental [...] contra la memoria, fuente de costumbre. La experiencia personal renovada. [...] contra la realidad social, vestida y opresora –castrada por Freud– la realidad sin complejos, sin locuras, sin prostituciones y sin las prisiones del matriarcado de Pindorama. Manifiesto antropófago (Andrade, 1928, en Trilnick, 2015).

Las prácticas de apropiación se han ndido en los diversos territorios artísticos. El teórico Sven Lütticken (1971) afirma que “la cultura contemporánea está basada en la apropiación”. En este sentido, advierte, “la tecnología digital ha hecho cada vez más fácil para los consumidores reutilizar y manipular las imágenes; como otros consumidores-productores, los artistas usan Photoshop y programas de edición generalmente accesibles” (Lutticken 1971, p.1). Con no disimulada ironía señala, que “En su típica manera parecida a las consignas, Nicolás Bourriaud ha sostenido que en la cultura digitalizada de hoy del *browsing*, *sampling*, *file-sharing* y *photoshopping* todos somos ‘semionautas’ que ‘producen originales senderos a través de los signos” (Lütticken, 1971 en Bourriaud 2012, p.1).

Al propio tiempo, Lütticken considera necesario realizar una “diferenciación entre las diferentes formas de apropiación, y una renovada reflexión sobre la historia o

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

historias de la apropiación como estrategia artística” (Lütticken, Sven, 2012, p. 15). Esto obedece a las serias objeciones a las cuales se enfrentaron dichas prácticas tras las celebraciones que, como estrategia artística, se registraron a finales de los años setenta y ochenta. Esas objeciones se dirigían principalmente al carácter acrítico que adoptó con frecuencia la apropiación, hasta convertirse incluso en una estrategia de simulación, marcada en muchas ocasiones por las exigencias del mercado y de la cultura del espectáculo.

Sin embargo, es curioso que el mencionado crítico holandés, al reclamar historias de la apropiación, pase por alto sus formas híbridas o canibalescas, en el sentido en que se emplearon en Latinoamérica, por ejemplo. Esas mismas expresiones citadas de la antropofagia brasilera y sus ulteriores relecturas, en otros contextos quedan fuera de su horizonte; o puede que no se logren comprender adecuadamente las causas y motivaciones que determinaron semejante proceso singular de apropiación, sin coincidencia con las registradas en Europa o EE. UU. Estas causas y motivaciones hay que buscarlas en las específicas circunstancias de la situación poscolonial latinoamericana.

Los diálogos interculturales que han tenido y tienen lugar en los países y regiones con el pasado colonial han sido objeto de no pocas investigaciones. Desde muy temprano, las indagaciones sobre la aculturación o la hibridez (Fernando Ortiz y Néstor García Canclini) esclarecieron aspectos sustanciales y complejos de dichos procesos. Tras la publicación del libro *Orientalism* (1978) de Edward Said, emergieron los llamados estudios poscoloniales que abrieron nuevas perspectivas en esta línea de

búsquedas, al conjuro de las dinámicas de globalización y las respectivas afirmaciones y reivindicaciones de lo local.

En la actualidad, en el contexto latinoamericano se registran importantes hitos en la indagación de dichos fenómenos y han emergido enjundiosos conceptos que intentan, de uno u otro modo, dar cuenta de los mismos. En este sentido, se han legitimado diversas interpretaciones acerca de las dinámicas interculturales específicas en Latinoamérica, que se reflejan en categorías como transculturación, antropofagia, canibalismo, hibridez, sincretismo, entre otras.

En este contexto, la metáfora de la antropofagia, derivada de las prácticas artísticas brasileñas, me resulta sumamente cercana dado el interés que suscitó en mi propia creación desde su empleo modificado en términos de ‘canibalismo’, en muestras y obras anteriores. En realidad, la ‘ingestión devoradora’ de formas y soluciones europeas o norteamericanas por los artistas locales en Ecuador y otras zonas de Latinoamérica es generalizada en virtud de los nexos históricos, geográficos y culturales que se han sostenido durante siglos. A esto se suma el creciente cruce de espacios locales, regionales y globales en el arte contemporáneo, que se manifiesta en la mutua confrontación de los respectivos imaginarios y producciones culturales.

El crítico Gerardo Mosquera ha puesto en claro esa dinámica que se presenta entre los artistas de Latinoamérica, avalada por el llamado carácter multisincrético de nuestros mapas culturales. En este sentido, subraya que “América Latina es el epítome de este tipo de dinámica cultural, dada su problemática relación de identidad y diferencia con Occidente y sus centros, en virtud de la especificidad de su etnogénesis y de su historia colonial” (Mosquera, 2009, p.4). Del mismo modo, el experto reconoce

la complejidad de tales procesos de diálogo cultural en la medida en que expresan simultáneamente, desenfado en el tráfico de influencias y rigurosidad en el cuestionamiento y la deconstrucción de modelos dominantes.

2.3 Caracas-París: geometría y disidencia

Lo anterior, se pone de manifiesto especialmente en las creaciones del grupo Los Disidentes (París 1945-1950), fundado por los artistas venezolanos Jesús Soto, Narciso Debourg, Alejandro Otero, Mateo Manaure, Pascual Navarro, entre otros, residentes todos en París, quienes hicieron pública una declaración sobre los principios artísticos que les preocupaban en la época: el inicio de las experimentaciones del arte neofigurativo y abstracto; ruptura con el figurativismo y renovación de la pintura venezolana tradicional, adhiriéndose al abstraccionismo geométrico como rechazo a las formas tradicionales del arte.

El documento fue escrito en conjunto por Rafael Zapata, Bernardo Chataing, Régulo Pérez, Guevara Moreno y Omar Carreño, quienes llamaron al documento “Manifiesto No”.

Nosotros no vinimos a París a seguir cursos de diplomacia, ni a adquirir una "cultura" con fines de comodidad personal. Vinimos a enfrentarnos con los problemas, a luchar con ellos, a aprender a llamar las cosas por su nombre, y por ello mismo no podemos mantenernos indiferentes ante el clima de falsedad que constituye la realidad cultural de Venezuela. A su mejoramiento creemos contribuir atacando sus defectos con la mayor crudeza, haciendo recaer las culpas sobre los verdaderos responsables o quienes les apoyan.

Buena parte de la tarea que emprendemos no nos corresponde, pero ante la indiferencia de aquellos a quienes les incumbe, no hemos vacilado en hacerla nuestra, puntualizando también todo cuanto podamos.

Somos venezolanos (y continuaremos siéndolo) y hemos sido las primeras víctimas de ese estado lamentable de cosas. Hoy nos rebelamos contra ellas, y hablamos alto porque es necesario.

Vamos contra lo que nos parece regresivo o estacionario, contra lo que tiene una falsa función. Hemos sido resultado y testigos de mucho absurdo, y mal andaríamos si no pudiéramos decir lo que pensamos, en la forma en que creemos necesario decirlo.

Hemos querido decir "NO" ahora y después de "Los Disidentes". "NO" es la tradición que queremos instaurar. El "NO" venezolano que nos cuesta tanto decir. "NO" a los falsos Salones de Arte Oficial. "NO" a ese anacrónico archivo de anacronismos que se llama Museo de Bellas Artes.

"NO" a la Escuela de Artes Plásticas y sus promociones de falsos impresionistas.

"NO" a las exposiciones de mercaderes nacionales y extranjeros que se cuentan por cientos cada año en el Museo.

"NO" a los falsos críticos de arte.

"NO" a los falsos músicos folkloristas.

"NO" a los falsos poetas y escritores llena-cuartillas.

"NO" a los periódicos que apoyan tanto absurdo, y al público que va todos los días dócilmente al matadero.

Decimos "NO" de una vez por todas al consummatum est venezolano con el que no seremos nunca sino una ruina.

*Hemos decidido reducir nuestro grupo a sólo aquellos que le prestan una colaboración activa y están en un todo de acuerdo con su actuación y principios. Armando Barrios, de quien nos separan diferencias de "medios", "no de finalidades", se retira hoy de "Los Disidentes" 30 de junio de 1950 (Rodríguez, 1980).

Un aparte en este trabajo merece Carlos Raúl Villanueva, el arquitecto venezolano que supo combinar arte, urbanismo y arquitectura en su obra más terminada: la Ciudad Universitaria de Caracas, cuya organicidad y comunión con el espíritu de la modernidad otorga a la producción latinoamericana un mérito especial, luego de las propuestas de Le Corbusier con respecto a la alianza natural entre arquitectura y plástica. Villanueva asume estos conceptos cuando establece que “actualmente, dentro de esta síntesis, la arquitectura, por su adherencia a temas funcionales, carga con la responsabilidad de definir por primera las generalidades, de esbozar desde el comienzo las directrices de la estructura dentro de la cual tomarán cuerpo los acontecimientos plásticos” (Morales, 2017, p. 63)

La Ciudad Universitaria de Caracas albergaba obras de Jean Arp, Victor Vasarely (que también realizó una serie de grabados bajo el título, Venezuela), Antoine Pevsner, André Bloc, Sophie Täuber-Arp, Wifredo Lam y Fernand Léger.

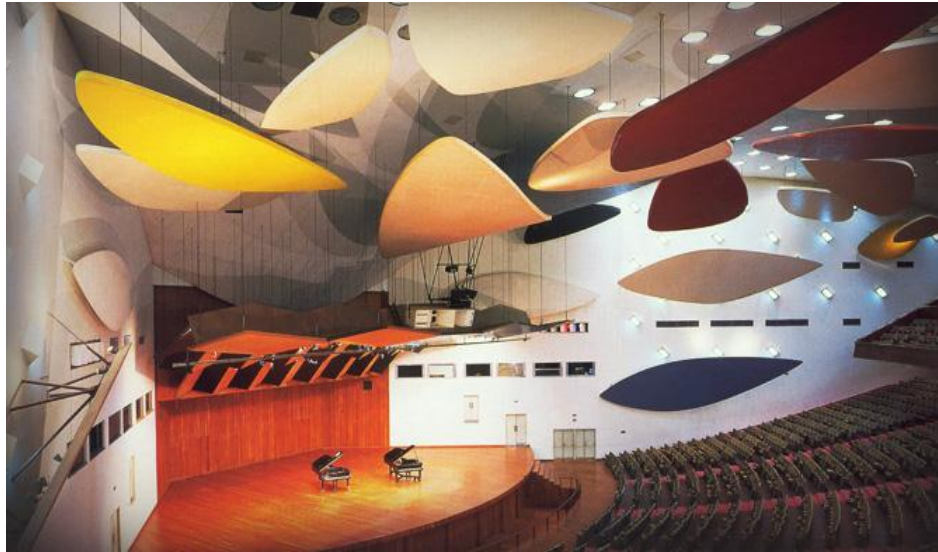


Ilustración 17 - Calder, Anfiteatro de la Universidad de Caracas.

Esta colaboración de los artistas modernos más influyentes de la época en un proyecto latinoamericano, hace de Villanueva uno de los arquitectos más influyentes y protagonista de las transformaciones plásticas más interesantes de la región. Entre los artistas venezolanos invitados a participar con sus obras de ambientación, dentro del recinto universitario se encuentran: Pascual Navarro, Mateo Manaure, Francisco Narváez, Miguel Arroyo y Omar Carreño.

La relación del arte geométrico venezolano con Francia fue primordial en la segunda mitad de los años cuarenta, siendo Venezuela el país que más intensamente vivió los desplazamientos allende los mares. Alrededor de 1950 vivían en París, cerca de quince pintores venezolanos cuyas obras dieron un giro hacia el abstraccionismo y la opción geométrica.

Luego de siete años en París (1945-1952), Alejandro Otero produce “Las Cafeteras” (The Coffee Pots), obra que marca su transición de la representación a la abstracción. La exhibición que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1949, causó muchas críticas en la Venezuela conservadora de la época; posteriormente ello ayudaría a la aparición de la abstracción moderna venezolana.

En la Ciudad Universitaria de Caracas, de Carlos Raúl Villanueva, Otero realizó una serie de obras públicas de gran escala, incluyendo murales, vidrieras, policromías y fachadas en mosaico.



Ilustración 18 - Alejandro Otero en el Museo de Bellas Artes, Caracas, 1960.

Entre 1955 y 1960, desarrolló la extraordinaria serie de 75 colorítmos, una de sus principales contribuciones en el campo de la pintura. Pintados con laca industrial, los *colorhythms* eran módulos de composición a gran escala realizada sobre soportes rectangulares, que resaltaban el ritmo y el color sobre la forma, lo que resultaba en una ambigüedad espacial.

Carlos Cruz Diez es quizá uno de los más reconocidos artistas venezolanos del s. XX; ha basado sus experimentos en el color, que varía de acuerdo con la posición

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

del observador en relación con la obra, la luz y la cromática. Tal vez la más conocida de sus series sea la *Physichromie*; también creó habitaciones de descondicionamiento sensorial, proporcionando una experiencia al espectador que incluye elementos visuales, sonoros y acción táctil. El artista acopla al espectador al cambio de la obra en torno al y el color (Suárez, 2009).

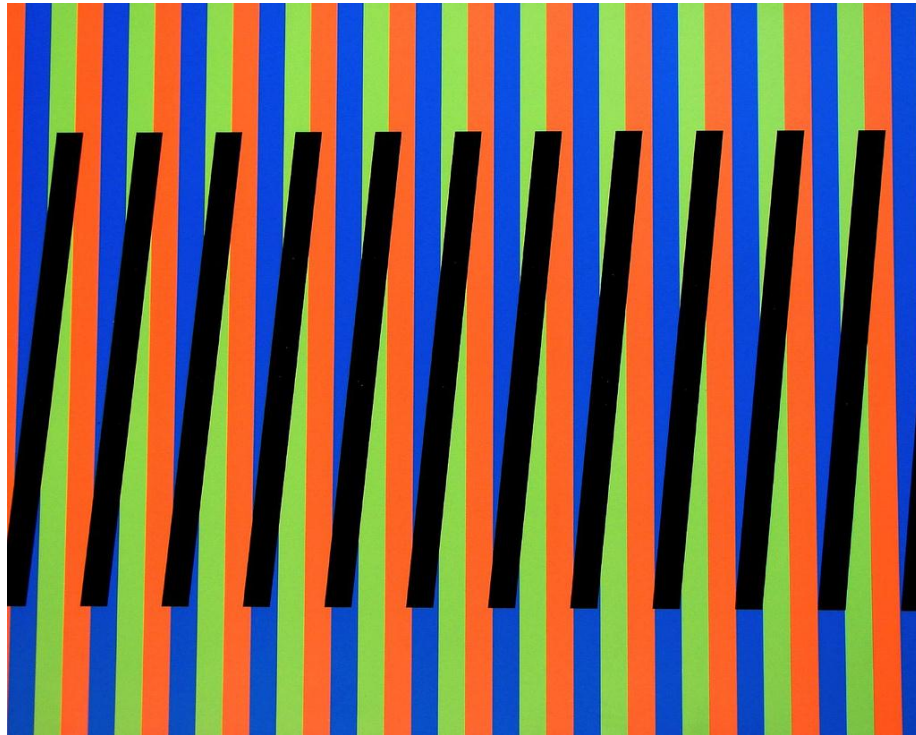


Ilustración 19 - Carlos Cruz-Diez, *Couleur Additive Edition Italia IT 1*, París 1980.

Admirador de Marcel Duchamp y Jean Tinguely, Jesús Rafael Soto busca el movimiento en su pintura como fenómeno óptico. En la serie *Vibraciones* (1958), cuelga elementos de estructuras geométricas que parecen moverse con el observador. En los años sesenta empieza una nueva serie: *Los penetrables*, elaborados con varillas colgantes, a través de las que el observador puede pasar.



Ilustración 20 - Penetrable Carlos Cruz Diez (The Geffen Contemporary at MOCA, 2011).

La migración de Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez y Narciso Debourg a Francia y, como ya hemos observado, las estadías frecuentes de Alejandro Otero, Pascual Navarro y de muchos otros artistas geométricos venezolanos, además de la redacción en París del Manifiesto del No de Los Disidentes, que pone énfasis en la condición de venezolanos de los artistas y su navegar en contra de la figuración comprometida, da cuenta de una búsqueda común entre los geométricos venezolanos, ya sea desde París o Caracas; en ellos, al igual que con los concretos argentinos, se resume la idea de que al nuevo arte le corresponde un papel profundamente transformador en Latinoamérica (La abstracción geométrica en Latinoamérica 1934-1973, 2015).

2.4 Abstracción geométrica en Latinoamérica

Es muy sintomático, el modo con que procesos creativos gestados en Europa en el siglo XX se ‘hibridaron’ en nuestros contextos locales. Baste señalar, como se desarrolló otro itinerario de mi interés artístico: la abstracción geométrica en Latinoamérica entre las décadas de 1930 y 1970. Los artistas acogieron la abstracción con un lenguaje presto a promover nuevas experiencias artísticas, que desplazaran la relación contemplativa y estéril con el mundo. La abstracción suponía un gesto revolucionario, primero porque ponía en crisis la tradición que lo antedecía y, segundo, porque se percibía como un espacio democrático en detrimento de los discursos nacionalistas a los cuales el arte figurativo sirvió en diferentes momentos. Surgieron diversas propuestas sustentadas en diferentes perspectivas sobre el lugar del arte en la sociedad y su potencial trasformador, las cuales iban desde un interés por crear un espacio para una experiencia estática ajena a la experiencia común con el mundo, intentos de recrear esa estructura matemática subyacente del universo, las investigaciones y diálogos con las culturas ancestrales, la espiritualidad.



Ilustración 21 - Peinture constructive, Joaquín Torres García, 1931.

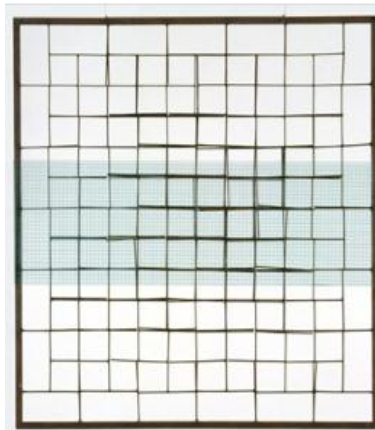


Ilustración 22 - Cildo Meireles, Mallas de la Libertad, hierro y vidrio, 120 x 122,6 x 3,8 cm, 1973.

En este sentido, es muy ilustrativa la investigación *Abstraction in Action* *Abstracción latinoamericana* de Cecilia Fajardo-Hill. Para la curadora venezolano-británica:

La abstracción contemporánea en América Latina es interesante porque dialoga de manera dialéctica o crítica con sus propias tradiciones abstractas, junto con las complejas y difíciles modernidades del continente. Por otro lado, es también increíblemente experimental; además, no se plantea a sí misma como una forma opuesta a la realidad sino en diálogo y como parte de la misma, ni se plantea si la cultura material que asume es híbrida, decolonial o del día a día. Se produce una abstracción que no es genérica ni 'universal', sino específica e innovadora y que a la vez puede dialogar en cualquier plataforma a partir de sí misma. (Fajardo-Hill, Cecilia entrevista por Diego Parra, 2014).



Ilustración 23 - Christian Camacho Reynoso (México, 1985), Self-portrait as material, técnica mixta, 39 x 53 cm, 2013.



Ilustración 24 - Nicolás Consuegra (Colombia, 1976), Noche (después de Ziraldo) y Día, 170 x 120 x 2,5 cm, serie de 3, acero, 2012.



Ilustración 25 - Mariela Scafati (Argentina, 1973), Soy rojo y rosa, acrílico sobre cartón gris, 138 x 140 cm, 2012.



Ilustración 26 - Jorge Cabieses (Perú, 1971), S/T, parihuela, poliuretano, espejo, 50 x 111 cm, 2011.

Según Fajardo-Hill, citada en (Parra, 2014) no existe bastante indagación académica o crítica del fenómeno de la abstracción actual, lo que conlleva a que esta siga siendo en parte invisible o se continúe exhibiendo una visión convencional e incluso retrógrada de la abstracción contemporánea”. Para la experta:

América Latina siempre ha sido híbrida, cosmopolita, diversa, ecléctica y definir un arte como ‘local’ es problemático de por sí. Pienso que una de las razones por la cual el arte contemporáneo en América Latina es tan interesante es porque logra ser específico a la vez que “universal”, es decir, se manifiesta con la experimentalidad conceptual y material del arte de hoy, a la vez que aborda temáticas y materialidades propias (Parra, 2014).

Las ideas anteriores nos persuaden de que las creaciones realizadas en Latinoamérica en años más recientes, exigen de una renovada aproximación crítica. La mencionada curadora llamaba a

revisar en general las contribuciones del arte moderno provenientes de América Latina al arte ‘universal’, al tiempo que pensaba que Greenberg es básicamente irrelevante a la hora de pensar en la abstracción latinoamericana o que el concepto de vanguardia de Peter Bürger ‘absolutamente limitante para poder pensar... para América Latina’ (Bürger, 1974).

Para Bürger, el no haber participado de las vanguardias europeas que, se piensa, ‘lo gestaron todo’ , en la etapa de las neovanguardias, donde recaería la producción nuestro continente, esta sería una simple repetición de dudoso valor.

Parra (2014) considera que es mucho más interesante un acercamiento al tema de neovanguardia del *October Group*, con autores como Hal Foster y Rosalind Krauss, que piensan al tema de la vanguardia como un retorno de lo reprimido que puedes trabajar y entender a medida que lo reelaboras y revisitas.

Es igualmente productivo su llamado a pensar “en el concepto de duración de Bergson, o la idea de Agamben acerca de la contemporaneidad no concebida como estar en la luz, de centro de atención o de lo aceptado, sino explorar lo no-obvio, lo que

está en las penumbras” (Parra, 2014). La producción latinoamericana quedó “en la penumbra” o fue indebidamente juzgada desde ya trasnochadas perspectivas eurocéntricas. Para comprenderla es pertinente —señala la especialista— acercarnos a autores importantes “como Juan Acha en los 70 y, más recientemente, aquellos que incluyen perspectivas críticas menos obsesionadas con la idea de modernidad, y que van de-construyendo nociones lineales de historia en las cuales no hemos participado, como Néstor García Canclini y Nelly Richard” (Parra, 2014).

La abstracción y el arte concreto latinoamericano son fórmulas de apropiación que deben y pueden esclarecerse desde las perspectivas que ofrecen las teorías poscoloniales que se vienen elaborando en nuestro ámbito. Estas, estima Fajardo-Hill, deben “informar los marcos conceptuales y críticos que necesitamos crear para teorizar nuestra propia historia del arte” (Parra, 2014). De la actualidad de este movimiento, dio cuenta *Abstraction in Action*, una plataforma múltiple sobre abstracción contemporánea en América Latina y la reciente exposición *Radical Geometry*, realizada en la Royal Academy of Arts, Londres en 2014 o *Multifarious Abstraction* en la Fabien Castanier Gallery curada por Cecilia Fajardo-Hill en 2015.



Ilustración 27 - Vista de la exposición *Radical Geometry*, en la *Royal Academy of Arts*, Londres, 2014.



Ilustración 28 - Vista de la exposición *Radical Geometry*, en la *Royal Academy of Arts*, Londres, 2014.



Ilustración 29 - Vista de la instalación de Ricardo Rendón en *Multifarious Abstraction*, 2015.



Ilustración 30 - Joaquín Torres-García, *Construction in White and Black*, óleo sobre papel montado en madera, 80,7 × 101,9 cm, 1938.

Joaquín Torres-García (1874-1949), un artista que a diferencia de los otros presentes en la muestra realizó trabajos en los que se mezclan el lenguaje abstracto junto con ideas y simbologías provenientes de un tiempo pasado.

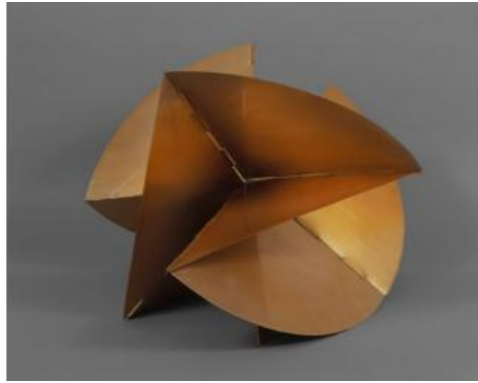


Ilustración 31 - Lygia Clark, *Machine – Medium*, aluminio dorado, 48,2 x 66,1 x 61 cm, 1962.



Ilustración 32 - Ruben Ortiz-Torres, *Womb Envy*, uretano, pintura termo-cromática y espuma de alta densidad, 2014.

2.5 Estrategias en el ámbito ecuatoriano

En el caso específico de Ecuador, todas estas estrategias se observan tanto en los territorios de las artes visuales como en los de la creación literaria. Trabajos paradigmáticos en ambos territorios ilustran la presencia sostenida de la antropofagia y del canibalismo. La hibridez en el arte realizado desde Ecuador vincula nuestra peculiar

modernidad con el contexto posmoderno de esta región del mundo, donde las relaciones de coloniaje cultural tuvieron que vérselas con un amplio espectro de tradiciones autóctonas y buscar un diálogo de continuidades y rupturas muy sugerente y enriquecedor.

Araceli Gilbert, siendo parte de una de las familias pertenecientes a la alta burguesía guayaquileña, rebeló desde niña sus inclinaciones hacia el arte, la danza clásica y la pintura. Fue así que desde los tempranos años treinta del s. XX, fue alumna la Academia de Pintura que dirigía el maestro José Maria Roura Oxandaberro y luego de unos años, fue enviada por su padre a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile. Pero su estancia allí también le acentuó el pensamiento político, enfocándolo hacia la lucha antifascista y contra la guerra civil española.

Además, las ideas de su padre eran de tendencia socialista y su primo hermano Enrique Gil Gilbert, con quien se llevaba muy bien, figuraba en la plana mayor del comunismo porteño; todo ello la llevó a estructurar un pensamiento político de avanzada y sensible a la dura realidad social del país, quizá por eso mismo simpatizó con el comunismo sin estar afiliada. Por esa época se sustrajo una silla de ruedas de la clínica Guayaquil de su padre, para dársela a su amigo el escritor Joaquín Gallegos Lara pero como la silla no pasó por la estrecha puerta de la habitación del escritor, retornó a la Clínica. Archivo Blomberg (diccionariobiograficoecuador., S/A)

Desde 1940 formó parte de la Asociación de Escritores y Artistas Independientes y expuso junto a los otros miembros, en el antiguo Correo de la ciudad. Siguiendo con sus estudios, ingresó a la Escuela de Bellas Artes donde fue discípula de Hans Michaelson; una vez terminada esta etapa, se trasladó a Nueva York matriculándose en la *Ozenfant Art School* del maestro Amadeo Ozenfant, de allí la influencia de la abstracción que se había iniciado en Europa después de la Primera Guerra Mundial, llegando a los Estados Unidos, Argentina y Uruguay en la etapa de la posguerra.

Pablo Picasso la invitó a participar en la Antibienal Hispanoamericana de 1950 en *la Galería Henri Tronche*. Fue precisamente en París donde ingresa de lleno a la corriente del abstraccionismo geométrico mientras trabaja en el taller de Auguste Herbin, director del famoso grupo Abstracción-Creación:

la obra de arte debía ser concebida y formada en el espíritu antes de su ejecución. No debe recibir datos formales de la naturaleza ni de la sensualidad ni del sentimentalismo. El cuadro será construido con elementos puramente plásticos, planos y colores, en consecuencia, el cuadro no tiene significado más que en sí mismo y su construcción, así como la de sus elementos debe ser simple y visualmente controlable, la técnica debe ser mecánica, exacta, impresionista (Herbin Auguste, *L'art non figuratif non objectif*. Paris, 1949 (diccionariobiograficoecuador., S/A)

La influencia de Herbin sobre Araceli Gilbert es clara, su obra geométrica guarda las enseñanzas de su maestro con relación a que la abstracción no era una nueva escuela de pintura, sino una nueva concepción de arte, sujeta a perpetuo cambio

Entre las más notables participaciones de la artista se encuentra las colectivas del Salón de las *Réalités Nouvelles* del Museo de Arte Moderno, donde estuvo por tres ocasiones, y la muestra individual de la Galería Arnaud. Durante los años cincuenta fue parte del movimiento artístico que participó con sus propuestas en Viena, París y Estocolmo. Pero no fue sino hasta el año 1955 cuando, junto con Manuel Rendón Seminario, introdujo el abstraccionismo geométrico. En esa misma década representó a Ecuador en la Bienal de Sao Paulo, haciéndolo por segunda y tercera ocasión en 1961 y 1964.

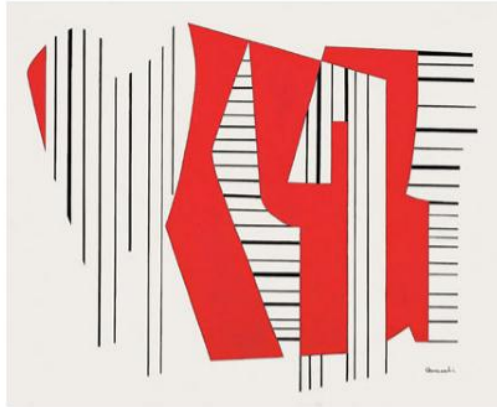


Ilustración 33 - Araceli Gilbert

Por su parte, Luis Molinari Flores (1929-1994) se ubicó en sus inicios dentro del llamado informalismo, descubriendo tempranamente las formas geométricas bajo la influencia del artista italiano Victor Vasarely. Muy joven emigra a la Argentina, donde permanece casi una década, trasladándose a París en 1960. En Francia trabaja Grupo de Investigación Arte Visual y participa en la Bienal de Paris de 1963 (Museo de Arte Moderno) con la pintura “La Cuna de Mangle”.

A su regreso al Ecuador en 1966, se integra al grupo VAN (Vanguardia Artística Nacional), pero dos años más tarde se traslada a Nueva York donde se deja llevar por el movimiento abstracto de la época, en plena efervescencia de la modernidad americana. Al igual que muchos de los pintores latinos buscan un discurso visual diferente que, en su caso, fusiona la naturaleza tropical de su tierra natal con la geometría constructivista informal hacia la creación de una autonomía visual, centrándose en los elementos ópticos geométricos y en las perspectivas cambiantes. En 1977 la obra de Luis Molinari fue parte de una exposición en el MoMA: Centro de la ciudad: 10 años (septiembre 2 de 11 de octubre de 1977). Al respecto, Molinari (1977) menciona: “El tipo de pintura que hago, técnicamente tiene que ser perfecta... En ella

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

hay un orden visual bastante intenso... Hubiera podido hacer un arte eminentemente comercial, pero mi formación y mis concepciones sobre la sociedad no me lo han permitido (archivobiograficoecuador.com, S/A)

Durante su estancia en París Molinari conoce —y hace grupo— con artistas de la talla de Hugo Rodolfo Demarco y Julio LeParc, y con otros artistas latinoamericanos que trabajan en arte óptico y cinético como Luis Tomasello, Alejandro Otero, Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez, a quienes ya nos hemos referido. Junto con Enrique Tábara y Aníbal Villacís, Molinari funda y preside la Asociación de Artistas Latinoamericanos en París, presentando una muestra muy significativa de arte la región, y de gran tamaño, que estuvo acompañada de un original catálogo trilingüe.

Es durante su aprendizaje en la escuela Superior de Bellas Artes de París que aparecen en los primeros ‘homenajes’ a arquitectos pintores a quienes reconocía como sus maestros históricos: el suizo Le Coubosier, el alemán Josef Albers, el finlandés Alvar Aalto, el chileno Roberto Matta. A finales de los setenta vuelve a Guayaquil, luego de una larga estadía en Estados Unidos, trayendo sus esculto-pinturas de colores llanos y figuras volumétricas.

El crítico argentino Damián Bayón opina que: “Molinari es un representante del estilo internacional [...] Se trata de un geométrico que trabaja con formas simples, seriadas, a las que dota de brillante color...” (Bayón, 1974, archivobiograficoecuador.com). Como hemos señalado, con el movimiento “Van los artistas” se propusieron emprender contra la pintura expresionista social —conocida en el Ecuador como indigenismo—, a favor de las nuevas tendencias del arte universal. De eso se trató la Antibienal de Quito (1968) donde también los guayaquileños José Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

Carreño y Juan Villafuerte fueron invitados y resultó en una mejor muestra que la propia Bienal Latinoamericana efectuada por única vez en el Ecuador.

Resumiendo su pensamiento en torno al arte, afirmó:

Lo fundamental en la pintura es el concepto.

[...] el arte de hoy es producto de una gran información científica y humanística. Esto supone revisiones constantes. En arte hay que investigar, como en la ciencia; sino esta nos dejara atrás, o acabara gobernando sola, y esto es peligroso porque no tiene 'alma'.

[...] el límite del arte es lo comprensible, y la certeza de que no va a cambiar a la sociedad, sino exclusivamente a sublimar la parte animal que tenemos (Luis Molinari (archivobiograficoecuador.com, S/A))



Ilustración 34 - Luis Molinari (archivobiograficoecuador.com, S/A)



Ilustración 35 - Luis Molinari Flores, serigrafía 1969 (slideshare.net, 2014)

Estuardo Maldonado, pintor y escultor, realizó sus primeros estudios formales en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil; en 1957 obtiene una beca para Italia donde fija su residencia y frecuenta los cursos de escultura y pintura en la Academia de Bellas Artes y el Instituto de Arte de Roma. Desde 1960 trabaja con la simbología precolombina que combina con el constructivismo, y es un periodo en el que empieza a utilizar metales nobles como el oro y la plata. Luego de su participación en la Bienal de Venecia (1963) comienza a experimentar en sus obras con acero inoxidable, utilizando al brillo y la opacidad como elementos plásticos.

Maldonado es conocido internacionalmente por la coloración de sus obras en acero y por su trabajo conjunto con industriales y químicos de Europa (inoxcolor). En 1974 es invitado a formar parte del Centro Internacional de Arte Constructivista con sede en Bonn, Alemania. Durante varias ocasiones representa al Ecuador en la Bienal Internacional de Sao Paulo, Brasil. En esta etapa aparece la otra preocupación estética por los fenómenos de percepción óptica que lleven al espectador a cuestionar su percepción.

En sus palabras: “La abstracción de la naturaleza fue siempre y es parte de mis constantes aspiraciones, de poder hacer mi obra, que esté en armonía con el ritmo y el palpar del universo en evolución” (El Universo, 2005).

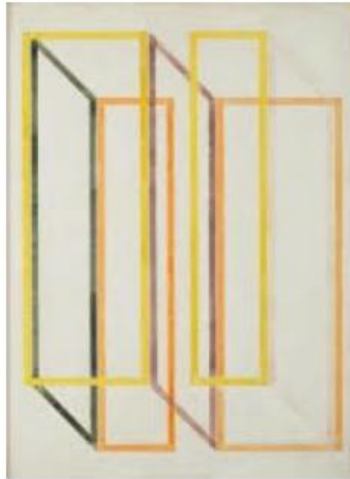


Ilustración 36 - Estuardo Maldonado

En 1964 comienza a escribir sus memorias que publicará en 1966 con el título *Un pintor ante el espejo* (Fundacion Estuardo Maldonado,



2011)

Ilustración 37 - Estuardo Maldonado

Los geométricos ecuatorianos se destacan por haber formado parte del prolífico movimiento constructivista latinoamericano, que daba cuenta de cómo la modernidad

de la época en nuestra región produjo un válido mestizaje de ideas y posturas que, si bien estaban influenciadas especialmente por Europa y los EE. UU., fueron capaces de generar un lenguaje propio. El arte concreto latinoamericano fue distinguido con una hermosa retrospectiva titulada “América Fría” (2011), organizada por la Fundación March de Barcelona, lamentablemente nuestro país, y ninguno de nuestros valiosos geométricos, tuvo una representación en la muestra.

En 1989, Flavio Álava, Marcos Alvarado y el autor de esta tesis, presentamos “Caníbales” en el Museo Municipal de Guayaquil. La muestra se inauguró un 24 de mayo —fecha patria que conmemora la batalla que sella la independencia del Ecuador—. Cubrimos las paredes del museo con hojas de periódicos sobre las cuales pintamos, a modo de grafiti, el nombre de la exposición.

Al respecto se dijo que:

Se exhibieron objetos que se acercaban, por los elementos con los que estaban contruidos, a la cultura popular: Santiago contra Santiago, cuadro-objeto de Marco Alvarado, compuesto por periódicos prensados y pintados de rojo, dividido por un tendido de cachineros; La cabe- 2a-, objeto de cristal de Flavio Álava, tapizada por rostros de diferente origen racial; los bancos populares de Xavier Patiño, que anticipaban el poder que la banca llegaría a tener en nuestro país (Ampuero, 2002).



Ilustración 38 - Caníbales, exposición en el Museo Municipal de Guayaquil, 1989.

Buscábamos desmontar nociones de una identidad guayaquileña, ecuatoriana, latinoamericana... y proponer una revisión de los relatos locales, de los modos en que hemos ido creando una imagen de lo que somos. La idea de “Caníbal” estaba presente, siguiendo la propuesta del movimiento antropófago, como un enunciado que pretendía señalar la necesidad de descolonizarnos.

Nuestro arte, sencillo y vegetal, fue cortado, pero no desarraigado; cortaron su idioma de la garganta del esclavo, pero no su cerebro, ni chuparon toda la sangre. Nuestro arte florece triste, pero no marchito, su alegría retumba en la bóveda de nuestros pensamientos. [...] Extraños rezadores del dios extranjero: las obras mudas deben trabajar con los hombres. Ser artista significa crear y vivir el arte. Decapitemos nuestra obsoleta imaginación, felices suicidas. (El Pasquín, 1987-1989 (Río Revuelto, 2014).

Tanto la exposición, como el manifiesto estaban en sintonía con el Movimiento Antropofágico. Dicho movimiento, sin repuestas definitivas, nos instaló la posibilidad de pensar críticamente los discursos y mecanismos que han ido modelando nuestra subjetividad. Nos dejó la posibilidad de pensar en alternativas políticas. Hoy mi interés por el movimiento radica en el ejercicio de reconocimiento, de tratar —más allá de sus resultados— de localizar eso a lo cual pretendo resistirme y no ser consumido o quién sabe si aprender a devorarlo (Río Revuelto, 2014).

Capítulo 3. Antecedentes artísticos del investigador-creador: la reivindicación del gesto

*En el preciso momento en que el artista digiere el objeto,
es digerido por la sociedad que ya le encuentra un título y
una ocupación burocrática:
será así el ingeniero de los pasatiempos del futuro,
actividad que en nada afecta el equilibrio de las estructuras sociales*
Lygia Clark, 1969 (Rolnik, 2007)

3.1. Arte y gesto

Distanciándose de la corriente concreto-constructivista en diálogo aún con el abstraccionismo constructivo y geométrico europeo, esta tendencia, que se impulsa desde el interior del mismo movimiento, reivindica —en detrimento de la forma— la idea del gesto, el hacer, el no-objeto:

La expresión neoconcreta, indica una toma de posición frente a una fase del arte concreto llevada a una peligrosa exacerbación racionalista (Manifiesto, 1959); El neoconcreto nacido de una necesidad de expresar la completa realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de una nueva plástica, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en el arte y propone el problema de la expresión incorporando nuevas dimensiones verbales, creadas por el arte no figurativo constructivo (Arte Neoconcreto, 1959).

Mi producción artística actual dialoga con este tipo de práctica. La creación del colectivo La Artefactoría (integrado por recién graduados del Colegio Municipal de Bellas Artes Juan José Plaza como Flavio Álava, Pedro Dávila, Jorge Velarde y Marcos Restrepo, al que luego se unieron Marco Alvarado y Paco Cuesta) fue una excusa para continuar con nuestra formación, en una ciudad que no contaba con ninguna institución donde continuar nuestros estudios superiores; por ello asumimos lo que concebimos entonces como arte y gestualidad.

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

Era aquel un periodo de limitado acceso a la información y por ello las reuniones grupales suponían un espacio de conexión e intercambio de informaciones a las cuales no teníamos suficiente acceso. Lecturas de textos, reproducciones de libros, análisis de obras, eran parte de las dinámicas que nos permitían estar al tanto de lo que pasaba en el mundo del arte internacional. Algunos viajaban y compartían lo que veían, traían fotos, textos e ideas que luego discutíamos; a estos encuentros se sumaban los debates sobre las imágenes que veíamos al día y sobre los dilemas políticos del momento. ‘Objeto Menú’ (1981), ‘Exposiciones de Arte’ (1986), ‘Bandera’ (1987), son ejemplos claros de aquellas preguntas que nos apremiaban. Sobre esto, la investigadora María Fernanda Cartagena sostiene:

Este colectivo tuvo siempre muy claro con lo que quería marcar distancia: la estrechez de la formación artística del medio, la imagen decorativa y mercantilista con la que identificaban a la Asociación Cultural Las Peñas, y la labor conservadora de los museos. Con una evidente vocación conceptual, el grupo se inclinó a pulsar discusiones sociales a través de la sátira (Cartagena, 2002, p. 14).

Estos gestos, que carecían de una mediación especializada por parte de un especialista en arte contemporáneo, fueron acogidos por un grupo reducido pero valioso de críticos, escritores, sobre todo por Madeleine Hollander, entonces propietaria de la galería que nos respaldó por mucho tiempo, como el síntoma de una nueva generación de artistas que entendían el territorio del arte como un espacio de encuentro y confrontación. No nos contentábamos solamente con vender una obra e incorporarnos ciegamente a las lógicas complacientes del mercado; si bien cada uno por su lado, hacía uso de sus habilidades técnicas para poder sostenerse económicamente, el trabajo que nos concernía como grupo y como artistas individuales

en el espacio público, buscaba comprometerse con la movilización de preguntas sobre nuestro entorno.

Hoy se cuenta con mucha más información y reflexión sobre la gestualidad en el arte. De hecho, puede situarse el preludio de esta tendencia en las acciones dadaístas y en los célebres *ready-mades* de Marcel Duchamp. Detrás de todos estos acontecimientos, estaba la provocación, el cuestionamiento de las tradicionales formas de realizar y presentar la producción artística. El gesto duchampiano de cuestionar la noción establecida de arte y el propio concepto de artista ha sido profusamente examinado por diversos teóricos y se le sitúa como un momento de cambio radical en las prácticas simbólicas. El gesto mismo adquiere carácter de obra, más allá del artefacto producido o encontrado.

La gestualidad del *ready-made* ha sido caracterizada por Rosalind Krauss, en términos semióticos, como un modo indéxico de presentación de la obra. Esto, según Benjamin Buchloh (2013), “remite ya a la idea de la obra de arte como operación performativa”; en el mismo sentido, R. Barthes la define como:

El hecho es que el término escritura ya no puede designar una operación de registro, anotación, representación o ‘descripción’ (como habrían dicho los clásicos); más bien designa exactamente lo que los lingüistas llaman, siguiendo la terminología oxoniense, un acto de habla performativo, una forma verbal poco común (que sólo se da en primera persona y en tiempo presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (no contiene más proposición) que el acto de pronunciarla: algo así como el declaro de los reyes o el firmo de los antiguos poetas (Barthes, 2013 en Buchloh, p.153).

Este carácter performativo exige una ‘cooperación’ del público, su más activa participación; busca remover las actitudes puramente contemplativas, características del arte precedente, tradicional. Semejante desplazamiento en las prácticas artísticas se traduciría posteriormente en el amplio espectro de las acciones corporales, en las

diversas formas de la performance. Desde las décadas del sesenta y setenta, con los *happenings* de Allan Kaprow y las acciones del *Body art* hasta las actuales presentaciones corporales de artistas de diversas latitudes, la *performance* adquirió carta de ciudadanía en el mundo del arte y continúan sirviendo, de uno u otro modo, para cuestionar conductas, modos de vida, situaciones y vivencias cotidianas. Con este espíritu, la Artefactoría también realizó acciones performativas con el propósito de “establecer un diálogo y reflexión con la época, específicamente la década de los ‘80” (Catálogo, 2002, p. 65), de cuestionar la “cotidianidad urbana guayaquileña, de alterar los códigos del arte que tradicionalmente se ofertaba en este ámbito.

Desde su propio nacimiento, La Artefactoría se orientó hacia el objeto y la acción performática. En la casa de Juan Castro se “procesó la Revista *Objeto Menú*, que fuera lanzada —una noche de torrencial aguacero guayaquileño— en medio de ‘encocados de pescado altamente afrodisíacos” (Catálogo, 2002, p. 64). En el catálogo por los 25 años de la galería Madeleine Hollaender se registraron tales sucesos y se precisa que, en los trabajos de la Revista *Objeto Menú*, “se expresaba la sensibilidad de una generación que procuraba cuestionar las formalidades pictóricas y su nivel de aceptación dentro de la cultura oficial, sin pretender descubrir nada, pues como ellos mismos aseguraban, su modernidad era equivalente a un ‘no existe nada nuevo bajo el sol” (Catálogo, 2002, p. 64).

3.2 La reivindicación del gesto en la corriente concreto-constructivista

La Artefactoría reivindicaba el gesto que había estado presente en la corriente concreto-constructivista. En un Guayaquil que “empezaba a representarse por marcas

comerciales y propagandas políticas [el grupo] sin ser necesariamente una vanguardia artística” (Catálogo, 2002, p. 65), se constituía con:

Experiencias que exploraban la acción política en alusión a los cambios urbanos que se sucedían en los 80: la acentuada migración, el surgimiento de nuevas clases de poder, la construcción de espacios públicos restringidos, los medios como la alternativa a la violencia urbana... hicieron lógico que sus trabajos delataran ‘la falsa armonía visual’ que prometía hacer de Guayaquil una urbe pujante y progresista. (Catálogo, 2002, p. 65)

Esta actitud se hizo patente en la convocatoria del proyecto *Arte en la Calle*, en la galería Madeleine Hollaender junto con el Museo Antropológico del Banco Central, la Municipalidad de Guayaquil y pinturas Wesco. Artefactoría mantuvo sus propuestas en sintonía con sus anteriores experiencias. Frente a la tradición de la pintura, se propuso que el público interactuara con las obras, al tiempo que enunciaban claros cuestionamientos a la situación político-represiva y la crisis económica del momento.

En mi caso particular, propuse: “Si no está conforme, toque la campana” (Río Revuelto 2014), obra objeto-instalación consistente en una suerte de cadalso-campanario en maderas pintadas de vistosos colores que fueron ubicadas en parques populares del centro y sur de la ciudad. El diálogo con el público se logró plenamente cuando muchas personas hacían cola para tocar las campanas, en lo que devino acto emblemático de protesta ciudadana. Otras obras de los integrantes de Artefactoría sirvieron igualmente para activar la participación del público y, sobre todo, su filo crítico y cuestionador. Como se ha afirmado, “si bien ninguna de las acciones propuestas se constituyó en un referente de ‘cambios de las estructuras sociales’, sus discursos trataron de asumir un reto político que obviara al retórica panfletaria a través del juego y lo efímero” (Catálogo, 2002, p. 66)

A esto siguió la postura subversiva del grupo en la primera Bienal de Cuenca en 1987. Hice circular tarjetas que expresaban: “El arte no es moda” entre los círculos de artistas e invitados a la inauguración del evento. Otros realizaron igualmente acciones de cuestionamiento al arte oficial. Se desmarcó de este modo la diferencia entre “un arte ofrecido como producto mercantil y un arte comprometido”, conscientemente. Entre tanto, es significativo que toda esta actividad de un grupo de artistas no fuese documentada ni referida por críticos e historiadores del momento, quedando solo algunas fotos tomadas por los propios artistas y el relato ocasional.

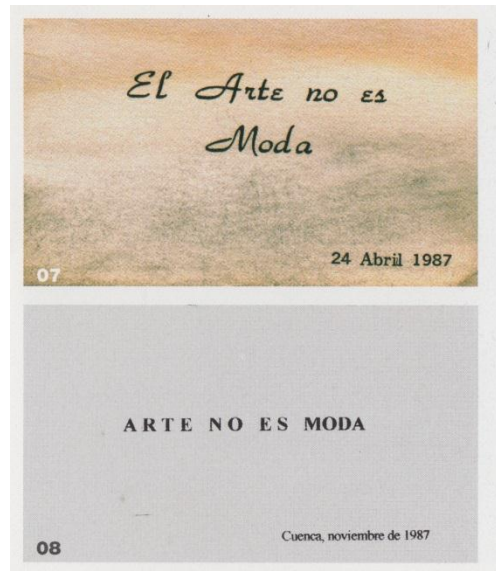


Ilustración 39 - Arte no es moda. 1987

La connotación política de estas y otras acciones fue manipulada por diferentes agencias. En una muestra realizada en 1988 en la calle Numa Pompilio Llona de Las Peñas, atrajo la atención de un público numeroso. Todos se preguntaban sobre esta nueva forma de hacer arte y por los nuevos modos de significación que se proponían.

En esa oportunidad se mostró mi ensamblaje con uniformes militares en el que sobresalía el brazo de una muñeca. Su referencia a la libertad de expresión era comprensible, pero el modo de plantearse y resolver la pieza llamaba la atención a quienes probablemente veían por vez primera formas simbólicas de tal naturaleza. Obras de este género propiciaron un nuevo diálogo con los asistentes y se manifestaron diversos comentarios que evidenciaban la confusión. La Inteligencia militar llegó a realizar un registro fotográfico de la muestra que atribuía al grupo subversivo Alfaro Vive Carajo.

3.3. El no-objeto

Aunque luego me desplazé nuevamente a la pintura, el interés por los objetos y su conversión en piezas artísticas bajo un discurso correspondiente, no decayó. En realidad, la corriente neoconcreta en Latinoamérica reivindicó, en detrimento de la forma, la idea del gesto, del hacer, del no-objeto. Lo hizo negando la validez de las actitudes científicas y positivistas en el arte. El artista Helio Oiticica, cuestionando la idea de una verdad artística, nos dice en este sentido, que “la función del arte no es someterse a la demanda de producción de obra, sino la de cambiar el valor de las cosas” (Oiticica, 2013). No se trata más de hacer objetos sino de promover, que apelen a la participación activa del espectador. Obras como *Da Adversidade Vivemos* (1965) o *Tropicalia* (1967) del mismo Oiticica, aluden a la realidad política de momento, y a la vez plantean una necesidad de experimentar más allá de los límites del objeto.



Ilustración 40 - Hélio Oiticica, P16 *Parangolé* *Capa 12*, “*Da Adversidade Vivemos*”, 1965, reconstrucción 1992.



Ilustración 41 - Helio Oiticica, *Tropicalia*, , 1965 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005).

Este ir “más allá de los límites del objeto” se tradujo en actitud de verlo como no-objeto, como objeto otro, en una atmósfera de cuestionamiento al orden establecido, a

las políticas restrictivas, a la invisibilización de la minoría. La investigadora Suely Rolnik sostiene respecto a la experimentación artística de Lygia Clark:

Desde el comienzo de su recorrido [...] apuntó a movilizar en los receptores de sus propuestas la aprehensión vibrátil del mundo, como así también su paradoja en relación con la percepción, con miras a afirmar la imaginación creadora que esta diferencia pondría en movimiento y su efecto transformador. El trabajo ya no se interrumpiría en la finitud de la espacialidad del objeto: pasaba a realizarse ahora como temporalidad en una experiencia donde el objeto se descosifica para volver a ser un campo de fuerzas vivas que afectan al mundo y son afectadas por este, promoviendo así un proceso continuo de diferenciación. Fue ésa su manera de resistir a la tendencia de la institución artística de neutralizar la potencia de creación por medio de la reificación de su producto, al reducirlo a un objeto fetichizado. Efectivamente, la artista digirió el objeto: la obra deviene acontecimiento, acción sobre la realidad, transformación de la misma (Rolnik, 2007).



Ilustración 42 - Lygia Clark, *Caminhando*, 1963-4 (artefazparte, 2012).



Ilustración 43 - Vista de la exposición Lygia Clark: *The Abandonment of Art*, 1948-1988, MoMA, Nueva York, 2014. Foto: Thomas Griesel © 2014 The Museum of Modern Art (artefazparte, 2012).



Ilustración 44 - Lygia Clark, *El interior es el exterior*, acero inoxidable, 40,6 x 44,5 x 37,5 cm 1963, (artefazparte, 2012).

Estas ideas fueron verdaderas directrices en la realización de mi obra, en los tiempos de *Caníbales*, muestra en la que mejor se aprecia la influencia de la reivindicación del gesto, propio de la corriente concreto-constructivista. Del mismo modo, el no-objeto se vuelve aquí protagonista. Se trata de objetos que resultan resignificados mediante la irónica presentación de los mismos y de los no menos explosivos suplementos verbales, trámites mediante los cuales adquieren un sentido especialmente perturbador y cuestionador de la vida política y social de la época; en especial refieren al estado de la producción artístico visual en Ecuador y en especial en Guayaquil, marcado por formas convencionales premodernas bien legitimadas por el gusto establecido y por el mercado.



Ilustración 45 – Xavier Patiño. Bancos, 2006



Ilustración 46 - Xavier Patiño, Galleta Postal, fotocopia a color y cartón; 15 x 10 cm. 1983

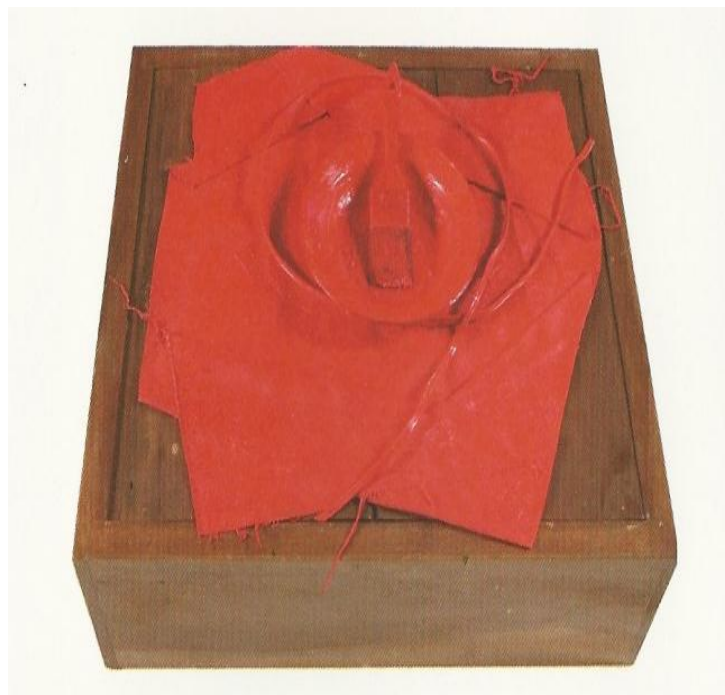


Ilustración 47 – Xavier Patiño. Plato Típico, objeto, 57 x 67 x 20 cm, 1987.

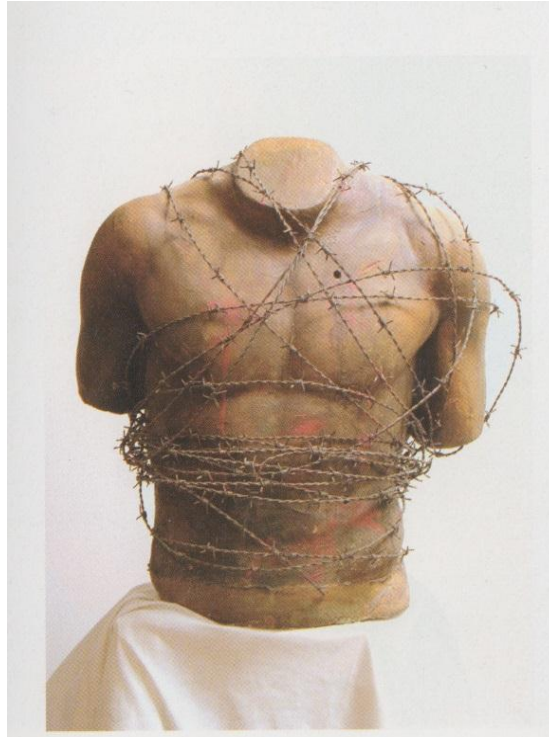


Ilustración 48 – Xavier Patiño. San Sebastián, objeto, 57 x 55 x 40 cm, 1988.

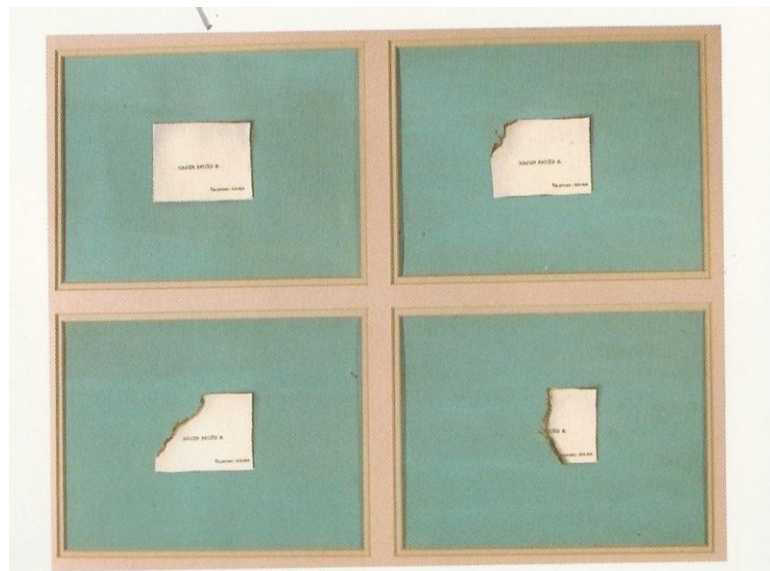


Ilustración 49 – Xavier Patiño. Tarjeta de presentación, acuarela, 38 x54 cm, 1985.

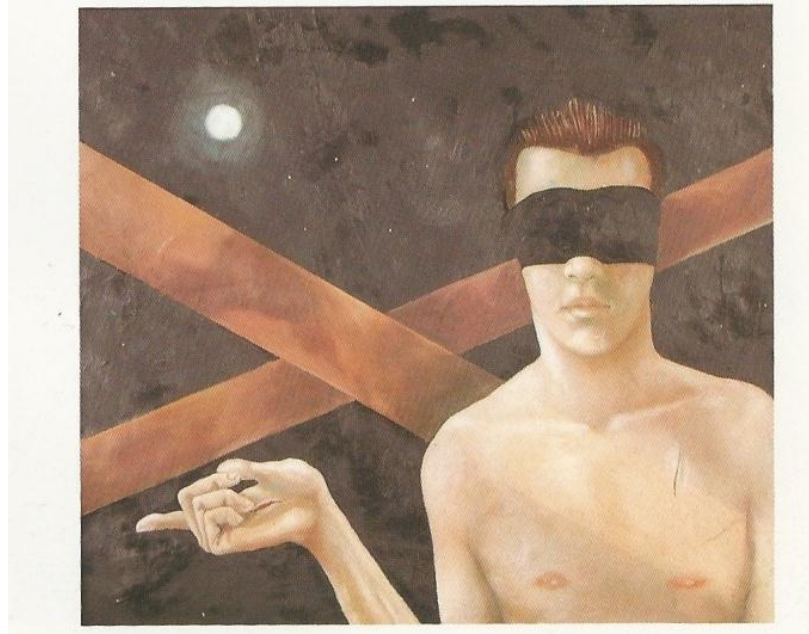


Ilustración 50 – Xavier Patiño. Autorretrato, óleo sobre tela, 53 x 63 cm, 1983.



Ilustración 51 - Xavier Patiño, Pintura Ecuatoriana, , óleo sobre madera, 16 x 20 cm, 1987.

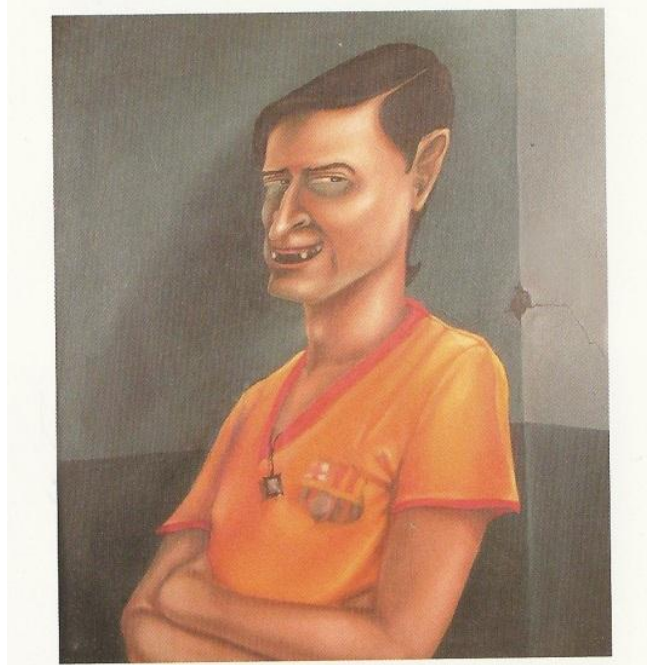


Ilustración 52 – Xavier Patiño. Barcelonista, óleo sobre tela, 68 x 58 cm, 1984.

Estas dos últimas piezas, *Pintura ecuatoriana* y *Barcelonista* son ejemplares respecto a lo afirmado. Las imágenes y los títulos agreden al *statu quo* de la producción artístico visual de entonces. Y quizás en estas y otras obras se revela ya la intención de cambiar la situación mediante un proyecto institucional de formación académica con una nueva orientación hacia dicha producción. Idea que se materializará más adelante en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), que nacerá marcado por el espíritu de cuestionamiento que animó a Artefactoría y se dejó sentir en *Caníbales*.

La creación y el impulso inicial del ITAE, sus ulteriores proyecciones y resultados, formaron parte de mi quehacer artístico desde una perspectiva docente y directiva. Como se ha afirmado, mi obra no puede pensarse si se deja de lado:

A aquel profesor, que valiéndose de cierta sabiduría guayaca, supo transmitir a muchos, desde la cátedra, la urgencia de activar un espíritu subversivo, atento a los trazos que nos deja la experiencia con la ciudad, para solo así poder conceder un espacio a la posibilidad (Catálogo, 1.9.1.3, p. 19, 2014).

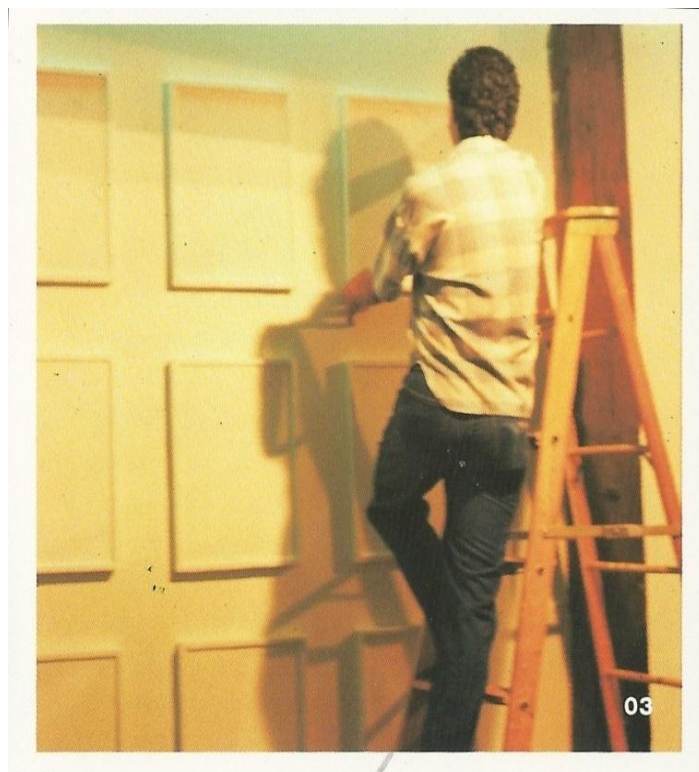


Ilustración 53 - Xavier Patiño, Montaje 36, Sin título, 1986.

Capítulo 4. Objetos sensibles: diálogo intertextual y universo referencial

4.1 Referencias ideo-estéticas de la obra propuesta

Una de las obras que cita a la pintura geométrica y que se destaca en el conjunto del trabajo del artista es la instalación *Soy lo prohibido*, galería DPM (2001). Cuadros de gran formato pintados con colores planos, algunos en su totalidad y otros con líneas verticales que semejan cartas de colores Pantone, justamente con los colores que el M. I. Municipio de Guayaquil solicitaba pintar, en una criticada ordenanza que prohibía los inmuebles de la ciudad utilizar en su fachada “el amarillo patito”, “rojo vergüenza” o el “verde perico”.

Sobre estos grandes espacios de colores y estructuras geométricas se asentaban frases peyorativas o irónicas. Se construye con ellas una elevada crítica hacia las diferencias raciales y sociales, que se encuentran implícitas en los llamados “buen gusto” y “mal gusto” de los habitantes de los distintos espacios de la ciudad, a quienes, con el pretexto de la regeneración urbana de Guayaquil, las autoridades empiezan a “regular” estableciendo las mismas homogeneidades que busca la *city norteamericana* por excelencia: Miami.



Ilustración 54 - Blanco de mierda sobre negro hijo de puta, 2001.



Ilustración 55 - Soy lo prohibido, instalación sobre pared, 2013.



Ilustración 56 - Soy el patito feo, instalación sobre pared, 2013.

La obra reciente, en especial la presentada en la muestra 1.9.1.3 (enero de 2014 en galería DPM de Guayaquil), sintetiza en buena medida, itinerarios de la trayectoria emprendida en relación con lo geométrico. La galería DPM exhibe piezas que remiten al imaginario híbrido del suprematismo y del constructivismo, que reivindica el gesto y despoja al objeto de sus funciones propias, convirtiéndolo en no-objeto. La curadora Romina Muñoz dijo en esa oportunidad, que este conjunto de obras “coquetean tanto con ciertas convenciones de la abstracción histórica como con sus originales trasfondos ideológicos” (Muñoz, 2014). A la vez, subraya que desata “un sinnúmero de asociaciones frente al panorama actual de las artes visuales” (Muñoz, 2014). Entre ellas señala las “preguntas alrededor de las relaciones entre arte y mercado, arte y globalización o arte y política”.



Ilustración 57 - Composición 1.1 objeto/instalación 2013

Muñoz considera que en la exposición 1.9.1.3 se formula un diálogo perturbador en torno al dilema entre el radicalismo de la tradición abstracta vanguardista y la conversión de la misma en signo de la reacción burguesa (Catálogo 1913, Galería DPM, p. 19). Se trata, ni más ni menos, de potenciar una aguda reflexión ante el carácter originariamente cuestionador de la abstracción, especialmente en el caso de la rusa, y la actual proyección neutralizadora decorativa de la misma, atendiendo a las exigencias del mercado. Justo este lado de la obra —su potencial subversivo— dialoga con el sentido cuestionador de la citada corriente antropofágica en Brasil y en general del *apropiacionismo* en nuestro ámbito local.



Ilustración 58 – Xavier Patiño, Kazimir, objeto, 2013.

El punto de partida de la muestra 1.9.1.3: “conversación entre el artista y un perro runo guayaco con extraño acento ruso, no por gusto llamado Kazimir”.



Ilustración 59 - Exposición 1.9.1.3. Panorámica de la muestra, 2013.



Ilustración 60 - Xavier Patiño, Composición 1.4 Objeto /acrílico, 2013.



Ilustración 61 - Xavier Patiño, Composición 2.5 cuadro/objeto, 2013

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda



Ilustración 62 - Xavier Patiño, Composición 2.3 Objeto/instalación, 2013.



Ilustración 63 - Xavier Patiño, Composición 3.0, acrílico/lienzo/madera, 2013.



Ilustración 64 - Xavier Patiño, Composición óleo/lienzo, 2013.

Algunas declaraciones expresan lo mencionado: “mi trabajo puede ser anárquico por voluntad de conversar de diferentes formas consigo mismo, y de cuestionar lo ya establecido. Lo otro es predecible” (Patiño, 2014). Esto se percibe en las obras más recientes, en las que de uno u otro modo se registran síntesis de intenciones y

formulaciones que han estado presentes con anterioridad. Las apropiaciones de la tradición siempre han estado marcadas por el contexto, de aquí el énfasis en la iconología urbana guayaca, en los signos del panorama político e ideológico del país, en las referencias a la problemática del arte y del espacio artístico en medio de la realidad mercantil y la llamada “sociedad del espectáculo”.

Esta misma estrategia está presente en la obra propuesta como un resultado de la presente investigación, cuyo desarrollo a continuación se expone, concluyente en cuanto al empleo de los no-objetos u objetos que se significan en cuanto a su uso o historia.

4.2 Proyecto de la obra

4.2.1 Ficha técnica

Datos generales

Tipo de obra: Instalación

Autor: Xavier Patiño Balda

Materiales: pupitres pintados

Titulo: *Una línea roja es una línea roja*

Fecha: noviembre de 2016

Medidas: Múltiples medidas



Ilustración 65 - Xavier Patiño, Una línea roja es una línea roja, Instalación, 2016.

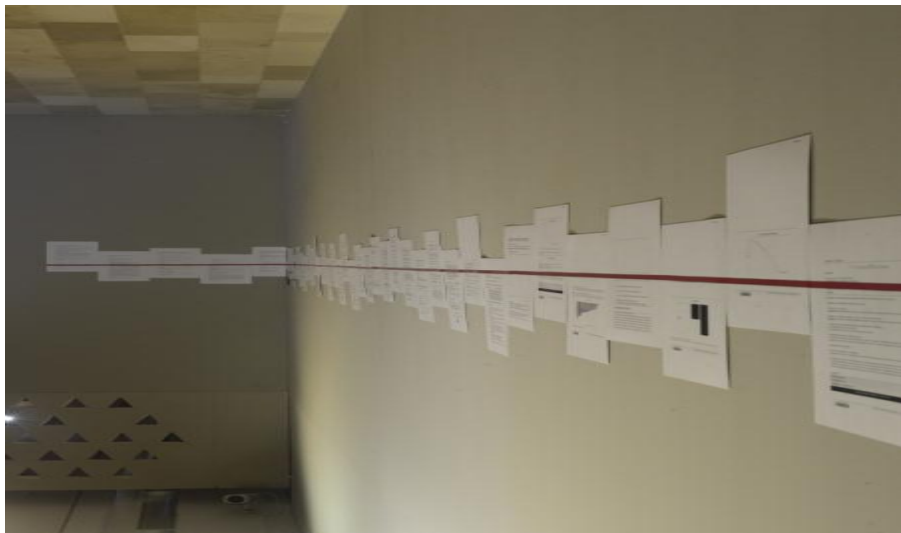


Ilustración 66 - Xavier Patiño, Una línea roja es una línea roja, instalación/detalle, 2016.

Observaciones: la obra forma parte de la muestra *¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y Comentario Social en el Guayaquil de los ochenta*, actualmente abierta al público en el MAAC de Guayaquil.

4.2.2 Referentes artísticos para la obra

El muy conocido movimiento artístico europeo de los dadá (Zurich, 1916) fue precursor de más de uno de los géneros que hoy marcan el arte contemporáneo, entre ellos la *performance*, el objeto escultórico, el *collage* y el ensamble. Marcel Duchamp le da valor artístico al uso de objetos cotidianos resignificados, la instalación nace de estas propuestas que, ya a principios de s. XX, van en contra del arte establecido. A partir de la década del cincuenta, el género llamado instalación artística se incorporó a las prácticas del hoy llamado arte contemporáneo.

Actualmente, su mayor característica es la capacidad de manejo del espacio por parte del artista que puede crear una experiencia visual/espacial y hacer sentir al espectador que se encuentra en un ambiente determinado. Entre los elementos que hacen potentes una instalación de arte se encuentran: que la obra sea transitable y que el espectador pueda interactuar con ella. Con el advenimiento de la tecnología a partir de los años ochenta, las instalaciones pueden contar con ambientaciones digitales, interacción en tiempo real y/o utilizar multimedia: video, sonido, computadoras, internet, entre otros. La mayoría de las instalaciones son creadas exclusivamente para el espacio en el cual han sido montadas.

En cuanto a los artistas que han utilizado más asiduamente la instalación como medio de expresión podemos encontrar a Helio Oiticica, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Daniel Buren, Nam June Paik, Antoni Muntadas y actualmente son muy apreciadas y difundidas las obras instaladas en edificios públicos del artista chino Ai Wei Wei.

En lo que respecta al Ecuador y específicamente a Guayaquil, la primera instalación que se realizó fue la creada por la artista nacida en Babahoyo, Judith Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

Gutiérrez, quien en su exposición *Adam y Eva en el Jardín de Judith Gutiérrez* presentó película e instalación, además de su obra pictórica y objetos de arte. Fue fundamental la influencia de esta artista entre los miembros de La Artefactoría, quienes además ayudaron en la creación de algunas obras de la artista. Asimismo, en 1983 se inauguró el *Primer Salón Vicente Rocafuerte para jóvenes creadores de las artes visuales*; en ella algunas instalaciones de artistas se destacaron y ganaron menciones de honor, citemos a Paco Cuesta, Marco Alvarado, Marcos Restrepo, todos miembros de La Artefactoría.

4.3 Propuesta artístico creativa

El primer planteamiento de la obra fue establecer, como un acto necesario, la relación existente entre los acontecimientos históricos y la producción artística, sobre todo porque se tenían que abordar discursos sobre arte y memoria. La muestra en la que se exhibe la obra *Una línea roja es una línea roja* convoca el manejo de una estética que sintetice historia y lenguaje artístico contemporáneo (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2016).

En el año 2002, Xavier Patiño funda, junto con otros artistas del medio, el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), lo hace con el apoyo económico del Banco Central del Ecuador (BCE) que entonces manejaba gran parte de la gestión cultural y los museos del país. La Dirección Cultural Regional del BCE, junto a la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, aprueba la intervención de la institución pública en la educación artística del Ecuador, como un proyecto ligado a la apertura del nuevo Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de Guayaquil. El proyecto de creación del instituto fue la respuesta del artista a la convocatoria de “insertar el arte en

la esfera pública” (Ataque de Alas, 2001), donde Patiño señala no solo la carencia de la educación superior en artes en la costa del Ecuador, sino también que la propone como parte de su obra.

Una Línea roja es una línea roja parafrasea la famosa *A rose is a rose is a rose* de la poeta Gertrude Stein. “Las cosas son lo que son” es un principio de identidad que invoca las emociones asociadas con un objeto. La instalación muestra este maridaje a través del mobiliario reutilizado del instituto, en este caso las bancas, documentos de evaluación y sílabos de materias del ITAE, pronto a desaparecer ante la reciente apertura en Guayaquil de la Universidad de las Artes del Ecuador, cuyo antecedente inmediato es el instituto. La instalación pone en escena, tanto el espacio de aprendizaje como la documentación exigida, ante lo difícil que es explicar al Estado las particularidades del arte.

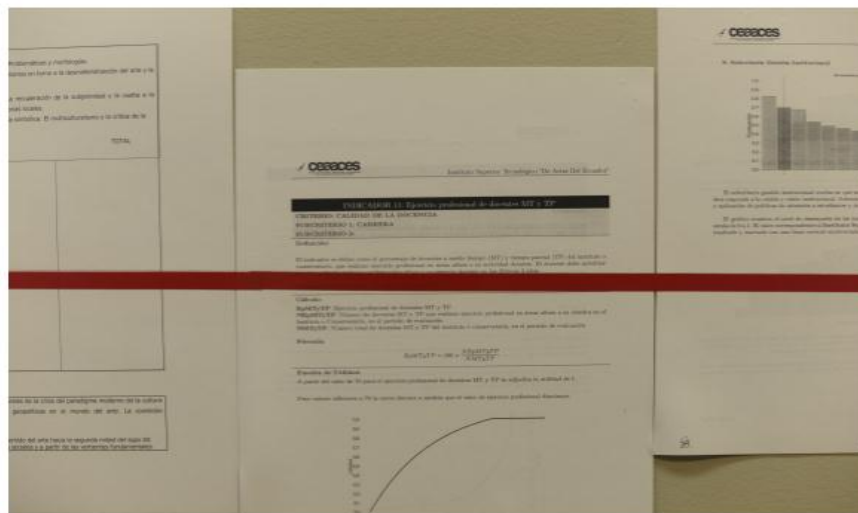


Ilustración 67 - Xavier Patiño, Una línea roja es una línea roja, instalación/detalle, 2016.

4.4 Conceptualización y descripción de la obra

Hemos señalado que *Una línea roja es una línea roja* es una de las obras de la exposición antológica del colectivo La Artefactoría, un proyecto llevado a cabo por el Ministerio de Cultura del Ecuador cuyo objetivo fue reconocer la trayectoria de los artistas del grupo. Es conocido que las acciones emprendidas por La Artefactoría dieron inicio a la etapa fundacional del arte contemporáneo en el Ecuador, por lo que esta exposición vuelve la mirada al contexto de los años ochenta, como contenedor de los hechos sociales que precipitaron al grupo a la elaboración de estrategias de sublevación y resistencia, y su respuesta a la represión y el caos político que se vivía en la época.

La exposición se divide en dos partes: una historiografía que nos remite a la producción de los artistas hasta 1989, y otra que da paso a la producción actual de los integrantes del grupo. *Una línea roja es una línea roja* es la obra producida especialmente como conclusión final de la presente investigación, la cual es exhibida en un espacio aproximado de 66 m². La instalación sintetiza un proyecto artístico personal, que tenía como soporte formal los planteamientos geométricos señalados con anterioridad; su conceptualización se encuentra enfocada hacia la educación en artes.

En el año 2001, el Proyecto *Ataque de Alas*¹ del Banco Central del Ecuador, una de las instituciones que en ese momento intervenía en la cultura de forma significativa,

¹ Ataque de Alas, Programa de Inserción del Arte en la Esfera Pública, fue una serie de eventos y actuaciones promovida por el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo y el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo, cuyos conceptos y coordinación recayeron en Lupe Álvarez y María Fernanda Cartagena (ambas, del MAAC) y Alexis Moreano (del CEAC).

realizó una convocatoria artística dentro del contexto de apertura del más grande museo de arte de la ciudad de Guayaquil y el único de arte contemporáneo del país, el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), finalmente inaugurado en el año 2004.

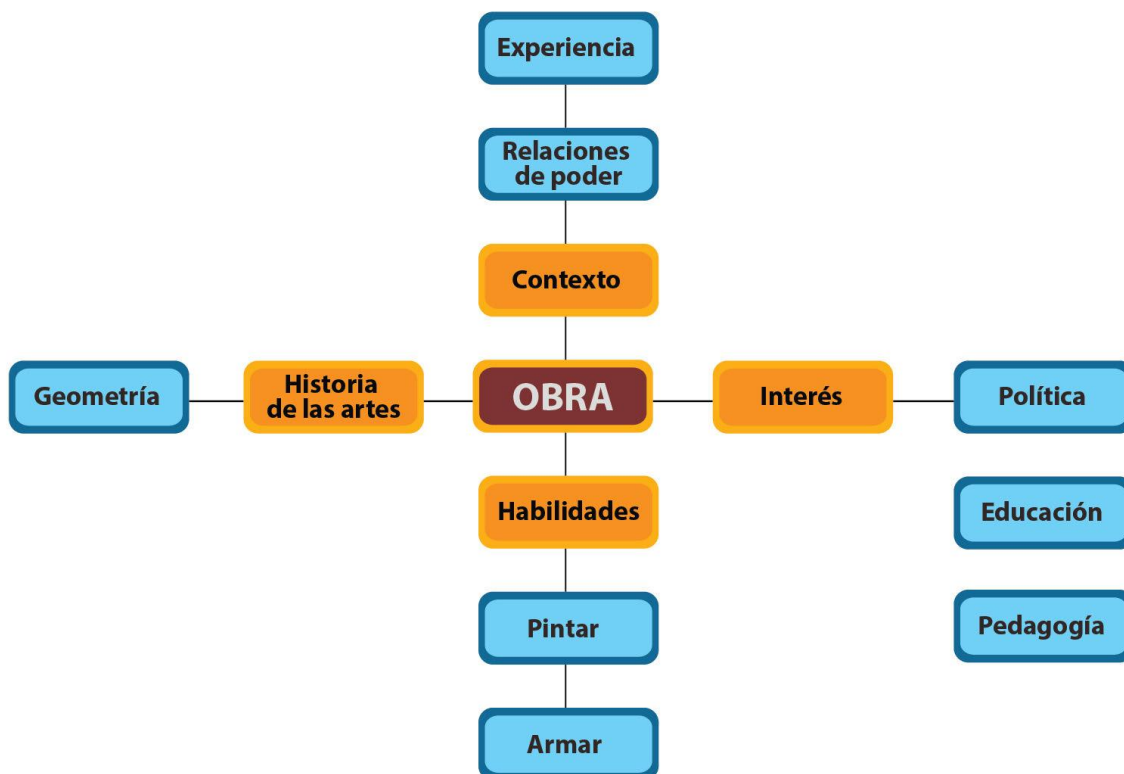
La mencionada convocatoria apelaba a generar e implementar proyectos de inserción del arte en la esfera pública. Luego de veinte años de impartir talleres de arte y diez de docencia en universidades, en el año 2001 dicha experiencia certificaba un profundo conocimiento de las necesidades académicas y de educación superior que tenían los jóvenes artistas de la región Costa. Basándose en ello, presentó a la convocatoria el proyecto “Crear una universidad”, que finalmente no fue seleccionado, pero poco después fue llevado a cabo por el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, fundándose así el Instituto de Artes del Ecuador (ITAE) bajo la dirección del artista.

La obra *Una línea roja es una línea roja* dispone un grupo de 48 pupitres ordenados como en una clase: uno detrás de otro, formando una cuadrícula, frente a los cuales se encuentra una pared de color gris que tiene cuarentena documentos adheridos y atravesados por una cinta adhesiva de color rojo, mismo color que el de los pupitres. Los documentos son copias de algunos, no de todos, los trámites que fueron llevados a cabo para inscribir el ITAE dentro del sistema educativo ecuatoriano, y simbólicamente dan cuenta de la burocracia implícita dentro de los procesos educativos y, por qué no, también artísticos. Como todos conocemos, el instituto generó una suerte de *revival* del arte en la ciudad, debido a la cantidad de premios y

reconocimientos que obtuvieron sus estudiantes a lo largo de casi quince años de funcionamiento.

Con la reciente aparición de la Universidad de la Artes, de carácter público y proyecto emblemático para la enseñanza artística de cuarto nivel con sede en Guayaquil, el ITAE está en vías de desaparecer luego de cumplir su propósito primero: ser el primer escalón para la fundación de esta universidad, con carreras específicamente enfocadas solo al arte, la primera de la Costa del Ecuador.

Esquema del proceso conceptual que antecedió la obra antes de su realización:



El funcionamiento del proceso creativo —por su complejidad, sus relaciones y la síntesis que obligadamente elabora una obra de arte— no es fácil de explicar.

Tempranamente, la preocupación por entender esta dinámica de producción se manifestó específicamente dentro del colectivo La Artefactoría; ya entonces, me cuestionaba si el arte se limitaba a sacar de la imaginación imágenes con cierta potencia generada por la espontaneidad y una gran sensibilidad.

Desde mi temprana incursión en la docencia, me obligué a pensar e investigar sobre cómo se inicia el proceso o la etapa primaria de la obra. Se trataba de dar una respuesta a la necesidad de mis estudiantes, sobre todo de la materia de Proyectos, de estructurar las ideas previas a la producción artística. Para ello, fui construyendo un esquema que, finalmente, explicaba a los estudiantes cuál debía ser el punto de partida para el desarrollo de su obra personal, siempre desde la conciencia del arte.

Este mapa conceptual, esquema o marco referencial, habla de la obra como un centro que se encuentra rodeado por intereses y habilidades, pero, además, por la historia y el contexto (social, político), el tiempo y el espacio del artista y su problemática.

Luego de casi dieciséis meses de elaborar trabajos académicos para la maestría, tuve un encuentro con la artista Livia Marín, quien nos impartía un módulo de estudio y a quien admiraba por su trabajo. A ella le expuse, a riesgo de ser criticado, como trabajo final el esquema resumido de mi propio proceso creativo, es decir el “cómo llego a mi obra”. Marín se mostró interesada y me alentó a lo ampliado.

Al momento, este esquema —que comenzó a existir como una necesidad de explicar a mis estudiantes los pasos para producir una obra— me sirve para explicar mi propio trabajo; pero también quiero señalar que además de ser herramienta, es una forma de comprender el arte en general.

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

4.4.1 Obra final: del concepto al espacio geométrico

La existencia de un vínculo de la obra con la geometría se establece simultáneamente en su puesta en escena y el título, que parodia el famoso poema escrito por la autora norteamericana Gertrude Stein: *Rose is a rose is a rose is a rose*² (Rosa es una rosa es una rosa es una rosa). Las bancas en su superficie dejan ver el paso del tiempo y su posterior remozamiento gracias a la pintura rojo ‘Ferrari’, aplicada manualmente; están ordenadas en forma lineal y en grupos de 8 x 6; de igual manera, los papeles (copias de documentos de certificación de funcionamiento del ITAE) forman una línea continua que se ubica frente al grupo de bancas, estos papeles están trazados por una línea que los atraviesa de principio a fin; el conjunto conforma un todo armónico que funciona visualmente como una composición geométrica minimalista, tanto en relación con lo formal como con lo conceptual.

Debido a las citas elaboradas con relación al *Constructivismo* o al movimiento constructivista, realizadas en las obras producidas durante los últimos años, especialmente en la última exposición individual titulada 1.9.1.3, veremos que la geometría puede cobijar contenidos simbólicos que sirven para ligar otros contenidos estéticos y conceptuales. La instalación, además de ser un intento de recuperación de las vanguardias ruso-soviéticas, inicia una crítica a la enseñanza del arte que podría, si no es manejada con la libertad que demanda y con las herramientas conceptuales que requieren sus alumnos para ser críticos y autocríticos en sus trabajos, resultar castradora, burocratizada e institucionalizadora; es decir, podría ser manejada desde

² *Rose is a rose is a rose is a rose* es un verso perteneciente al poema titulado “Sacred Emily”, contenido en la obra miscelánea que recoge materiales escritos por la autora, aproximadamente entre los años 1908 y 1920, *Geography and Plays* (c. 1922, Boston, The Four Seasons). El poema aparece reproducido entre las páginas 178 y 188 y este conocido verso, en la página 187.

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

un sistema político que desconoce el afán crítico y autocrítico del arte frente al que todo proyecto artístico-pedagógico se enfrenta.

La instalación también fue pensada con el objetivo de mencionar dentro de su metáfora la herencia de la modernidad y la generación de artistas que, protegidos por el discurso de los abstractos europeos (rechazo del realismo socialista de la época), fagocitaron (devoraron, comieron, bebieron de estas fuentes) la producción de Occidente, transformando su propia producción en algo diferente, que solo puede ser hecho desde una postura de aceptación y rabia por la influencia de Europa y esto incluye la enseñanza del arte académico.

Cuando empecé a interesarme en la abstracción geométrica, pasé varios años dedicado a la investigación para el proyecto expositivo 1.9.1.3, que tenía la intención de poner en diálogo citas visuales y conceptuales de diferentes artistas geométricos, el tema o la idea iban más allá de la idea del movimiento constructivista de inicios de s. XX, quería expandir las fronteras conceptuales más allá y señalar otras nociones desde lo regional, y su problemática inmersa esta vez en el tema educativo, que es también un tema local; se trataba de otra geografía, otro mapa de la modernidad occidental o de la europea.

Una línea roja es una línea roja cuestiona la enseñanza artística como institución, comparable con lo que fue la institucionalización del arte contemporáneo, por ejemplo. Este proyecto, de alguna manera, asume una forma de resistencia hacia el pasado, al prohibirnos retomar la historia de la manera que queramos o construir desde lo ya hecho, a que nos enseñen qué es lo que hay que hacer. El arte, así como la enseñanza artística, se puede volver una cosa rígida, ese es el peligro.



Ilustración 68 - Xavier Patiño, Una línea roja es una línea roja, instalación/detalle, 2016.



Ilustración 69 - Xavier Patiño, Una línea roja es una línea roja, instalación/panorámica, 2016.



Ilustración 70 - Xavier Patiño, Una línea roja es una línea roja, instalación, 2016.

Conclusiones

Se ha realizado una revisión histórica que involucra la puesta en escena de una propuesta concreto-conceptual u obra artística, que aseguramos es el resultado de una investigación que ha revelado los hallazgos de la producción abstracto-geométrica en los países de América Latina en los años de la posguerra. Para ello, se ha establecido una relación entre las obras de los artistas (manifiestos y grupos como Madí de Uruguay y los Antropófagos brasileños); se ha analizado la responsabilidad que muchos de ellos se impusieron con el espectador, su trabajo con el espacio real (escultura-objeto, instalaciones) y utópico, y las obras que poseen un discurso estético cuyo valor aumentaba en la medida que producían y aún producen, múltiples lecturas.

Conocemos ya que la propuesta inicial del arte concreto devino en arte abstracto, ingresando en una lógica comunicacional universal, liberando al arte de la carga de constituirse en un 'relato' de la historia. Con este o con lo concreto en el arte, comenzó a construirse la propuesta más relevante del s. XX con relación al concepto mismo del arte: la autonomía de la obra y la necesidad de que sea universalmente legible.

Bajo esta égida, se han tomado y relacionado dos momentos de la historia del arte latinoamericano para la elaboración final o conclusión de este trabajo:

- El Manifiesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade (1890-1954) y publicado en 1928 en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, eje teórico del movimiento del mismo nombre, que pone sobre la palestra nuestra dependencia cultural.

- El arte concreto latinoamericano, que muy tempranamente se une a las propuestas de los artistas europeos, con obras enfocadas a desligar al arte de su tarea de representación.

Son estas las mismas inquietudes, pero en Europa se ubicaban en un rango más filosófico, en Latinoamérica, en cambio, estuvieron orientadas hacia lo político y lo social. En 1928 se reúne en el Brasil un grupo de artistas plásticos y escritores alrededor de la metáfora de la ‘antropofagia’, nombre que se deriva de las prácticas artísticas de “apropiación” de las manifestaciones culturales y el arte europeo. El Manifiesto Antropófago pretendió empoderar al “nativo americano salvaje” bajo la visión del hombre culto europeo. Es decir, transformar el estigma del caníbal en una cualidad, apostando por un sujeto capaz de digerir las formas importadas para producir algo auténtico.

Durante la segunda posguerra, otros artistas latinoamericanos se pronunciaron y produjeron obras claves para la historia del arte de la región, en relación con el arte concreto y la idea como arte. Una primera manifestación de esta etapa fue la “Escultura móvil articulada” del argentino Gyula Kosice (1924-2016), cofundador del grupo argentino-uruguayo de arte concreto Madí, el “Libro de la creación” de la brasileña Lygia Pape (1927-2004) y “Bichos” de Lygia Clark (1920-1988), quien en la década de los cincuenta fue cofundadora, junto con Hélio Oiticica (1937-1980), del Movimiento Neoconcreto del Brasil.

Sin embargo, de manera simultánea otros artistas del continente, tal vez más cercanos al suprematismo, adoptaron la geometría absoluta, su formalidad y filosofía; entre ellos, los argentinos Alfredo Hlito (1923-1993), Juan Alberto Molenberg (1921) y Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

Tomás Maldonado (1922). Pero fue el uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949) quien más contribuyó, desde Latinoamérica, al desarrollo del constructivismo europeo y su introducción y adaptación al contexto latinoamericano.

Estos son los antecedentes que reafirman un interés en el empleo del término “canibalismo” en muestras y obras anteriores. En realidad, la “ingestión devoradora” de formas y soluciones europeas o norteamericanas por los artistas locales en Ecuador y otras zonas de Latinoamérica, es generalizada en virtud de los nexos históricos, geográficos y culturales que se han sostenido durante siglos. A esto se suma el creciente cruce de espacios locales, regionales y globales en el arte contemporáneo, que se manifiesta en la mutua confrontación de los respectivos imaginarios y producciones culturales.

La relación con lo concreto atraviesa de forma transversal la obra de Xavier Patiño, quien en 1986 presenta una exposición de cuadros en blanco, siendo la ausencia de la figura un enunciado conceptual con el que negaba al arte institucionalizado de la época: la pintura y la modernidad en auge; pero más allá de la crítica a lo establecido, esta misma ausencia nos remite al cubo blanco (el museo) y a obra “Cuadrado Negro” una de las piezas centrales de la obra del artista Kazimir Malevich (Kiev, 1878-San Petersburgo, 1935), que inicia las posturas del suprematismo, el movimiento artístico de geometría abstracta que encabezó a favor de la supremacía del sentimiento artístico y las figuras geométricas básicas con colores limitados y en contra de todo tipo de representación.

En “Soy lo prohibido” (25 años Galería Madeleine Hollaender, 2002), una de las obras más emblemáticas de Patiño, *puso en escena* a una nudista que bailó en medio

de la sala la noche de la inauguración; grandes lienzos, pintados con colores planos, colgaban junto a otros de líneas verticales que semejan cartillas de Pantone —otra cita al movimiento geométrico—, justamente con los colores que el Municipio de Guayaquil obligaba a pintar en una criticada ordenanza, que prohibía los inmuebles de la ciudad utilizar en su fachada “el amarillo patito” o el “verde perico”; sobre las paredes estaban escritas frases que señalaban, peyorativamente, las diferencias raciales y sociales³. Esta exposición fue el antecedente inmediato de la nueva etapa pictórica con la que el artista volvió su mirada hacia la tradición geométrica, exhibiendo piezas que remiten directamente al suprematismo y al constructivismo ruso. Así, el trabajo realizado sobre el Constructivismo se convirtió en una revisión de esta vanguardia y motor de la exposición 1.9.1.3, celebrada en Guayaquil, en el espacio DPM Arte Contemporáneo, entre los meses de enero y febrero de 2014.

En la actualidad, la obra producto de esta investigación: *Una línea roja es una línea roja* utiliza la abstracción (colores y formas) para elaborar su propuesta: ir de la abstracción a lo figurativo, pero haciendo el proceso histórico inverso. Para ello, las líneas y las figuras geométricas, que se distinguen en el conjunto de la instalación, tenían la misión de dejar salir (ser evidentes) de la estructura que la rige. Las bancas otorgan al conjunto una uniformidad deformada, no ocultan, sino que revelan el casi nulo espacio libre que tiene un estudiante de arte para actuar; en las sillas se puede comer, dormir, sentarse a conversar, su existencia no tiene razón de ser o surge de la sinrazón, es allí donde la estructura reglada de la enseñanza del arte corre el peligro de producir solo estudiantes de arte y no necesariamente artistas.

³ “Blanco de mierda sobre negro hijo de puta”, Exposición 25 años Galería MH (2002).
Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

En la instalación *Una línea roja es una línea roja* también se han dispuesto sobre la pared los formularios preparados para el Consejo de Evaluación, Acreditación y Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior (CEAACES) por el ITAE, que incluyen una descripción de los contenidos y la metodología para las siguientes materias: Historia del Arte IV e Historia del Arte VI (impartidas, respectivamente, por Eduardo Albert Santos y Lupe Álvarez), Proyectos II y Pintura Mención IV (impartidas por Illich Castillo y Dennys Navas, respectivamente, artistas ambos formados, a su vez, en el ITAE) y Pintura Mención II, dedicada a las técnicas de pintura al acrílico, y que era dictada por el autor de la exposición, Xavier Patiño⁴.

El conjunto excede las características de una obra de carácter documental, rompiendo la rigidez y la monotonía del registro, no únicamente mediante esa notoria línea roja, sino en virtud de su misma disposición. Si bien se había previsto la colocación de pupitres a estrenar, y en un mayor número, con el fin de formar con ellos figuras geométricas más complejas (lo que permite comprender la instalación, asimismo, como un desarrollo de su recuperación de las vanguardias ruso-soviéticas), las limitaciones de presupuesto condujeron a reutilizar estos elementos escolares que habían sido desechados previamente. Encontrándose en mal estado, abollados y despintados, se procedió a su restauración y a la aplicación de una capa uniforme de color, lo que permite interpretar el resultado como una crítica que se enfrenta a una enseñanza castradora de la diferencia, en exceso burocratizada y estandarizadora, un

⁴ El contenido completo de estos formularios cumplimentados obedece al siguiente orden: 1: Nombre de la asignatura. 2: Pre-requisitos. 3: Créditos-Horas semanales. 4: Descripción de la asignatura. 5: Objetivos generales. 6: Objetivos específicos. 7: Competencias. 8: Programa resumido. 9: Programa analítico. 10: Metodología. 11: Evaluación. 12: Contribución del curso en la formación académica. 13: Bibliografía básica. 14: Bibliografía complementaria.

Jorge Antonio Xavier Patiño Balda

sistema frente al que el proyecto artístico-pedagógico de mi autoría como artista, el ITAE, estaba concebido a enfrentarse.

La instalación ha recurrido de modo notorio al color rojo, con el que ha pintado tanto los pupitres como la línea que atraviesa los documentos con los que ha empapelado, formando una hilera, dos muros del espacio expositivo. La integridad de estos papeles, adheridos por la cinta adhesiva de color rojo, constituye la indicación de un límite, de una demarcación, que se sirve del color indicativo de la alerta, como si se tratara de una alusión admonitoria. Pero este color asume alusiones simbólicas de muy distinto sesgo. El color rojo, por ejemplo, desempeña un papel político con harta frecuencia.

La obra expuesta, a la vez que es una respuesta conceptual a la propuesta curatorial de la exposición del grupo La Artefactoría, es también una respuesta formal al seguimiento que durante años Xavier Patiño ha realizado en torno a la geometría latinoamericana, que se desprende de los movimiento constructivista ruso, y de las propuestas de los artistas soviéticos de principios del XX; no es una reivindicación histórica de la abstracción geométrica es simpatía con la revolución proletaria que se traslada a las ideas de liberación en nuestra región y la necesidad de los artistas de expresarse, a través de la no-imagen, con una respuesta caníbal y propia de raíz americana.

Bibliografía

ANDRADE, O. D. (2008). *Escritos Antropófagos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

ARCHIVOBIOGRAFICOECUADOR.COM. (S/A). *Molinari Luis Flores*. Obtenido de [archivobiograficoecuador.com](http://www.archivobiograficoecuador.com):
<http://www.archivobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/Molinari-Luis-Flores.htm>

Arte Neoconcreto. (mayo de 1959). *Arte Neoconcreto*. Obtenido de <http://cmm.cenart.gob.mx>:
<http://cmm.cenart.gob.mx/doc/doc/timeline/movins/neobra.html>

ARTEFAZPARTE. (15 de septiembre de 2012). *SEMPRE EM FRENTE*. Obtenido de [artefazparte.com](http://www.artefazparte.com): <http://www.artefazparte.com/2012/09/sempre-em-frente.html>

BARTHES, R. (2013). Deatf of the autor. En B. H. Buchloh, *Formalismo e historicidad* (pág. 153). Madrid: AKAL.

BOURRIAUD, N. (2012). Postproducción. En S. Lütticken, *La mitología de la apropiación* (pág. 15). La Habana.

BRUN, R. (19 de agosto de 2016). *ninamenocal.com*. Obtenido de TRIÁNGULO SOCIOPOLÍTICO EN EXPO CHICAGO: <http://www.ninamenocal.com/rosa-brun-espana-artista-de-la-galeria-presente-en-expo-chicago-2016/>

- BUCHLOLA H, B. (2004). Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la fiiguración en la pintura europea. En B. Buchloh, & S. Ramirez (Ed.), *Formalismo e Historicidad* (págs. 55-57). Fernández, Madrid, España: AKAL.
- BÜRGER, P. (1974). *Teoría de la Vanguardia*. (J. García, Trad.) Barcelona: Editorial Península.
- CARTAGENA, M. F. (2002). *La Galería Madeleine Hollaender: 25 años apostando por el arte contemporáneo en el Ecuador, entre muchas otras cosas*. Guayaquil: Imprenta Monsalve Moreno.
- CRIMP, D. (2005). Pictures. *X-TRA*, 8(1), 18.
- diccionariobiograficoecuador. (S/A). *Aracely Gilbert de Blomberg*. Obtenido de diccionariobiograficoecuador.com:
<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo22/g1.htm>
- EL UNIVERSO. (06 de julio de 2005). Cultura. *Artista ecuatoriano Estuardo Maldonado expone en España*. Obtenido de
<http://www.eluniverso.com/2005/07/06/0001/262/6FC8D0EF885046E8A2B114E2C99B63CF.html>
- FOSTER, H., Krauss, R., Bois, I.-A., Bushloh, & H.D., B. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. (AKAL, Ed.) Madrid: AKAL.
- FUNDACION ESTUARDO MALDONADO. (2011). *Fundación Estuardo Maldonado*. Obtenido de fundacionestuardomaldonado.org:
<http://www.fundacionestuardomaldonado.org/>

GONZÁLEZ, A. S. (2011). La Teoría de la vanguardia de Peter Bürger: su contribución crítica y epistemológica a la historia de las artes. *Conicet, UNC*, 5-12. Obtenido de https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjJhvbA3afUAhXJZCYKHcSIDBcQFggrMAE&url=http%3A%2F%2Fwww.boletindeestetica.com.ar%2Ftrabajos-monograficos%2FGonzalez_La_teor%C3%ADa_de_la_vanguardia_de_Peter_Burger.rtf&

HEARTNEY, E. (2008). *Arte y Hoy*. Barcelona: Phaidon Press Limited.

La abstracción geométrica en Latinoamérica 1934-1973. (aa de febrero de 2015).

Obtenido de march.es:

[http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/america/los_artistas.aspx?l=](http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/america/los_artistas.aspx?l=1)

1

LÜTTICKEN, S. (2002). La mitología de la apropiación. *Criterios*, 73. Recuperado el

04 de julio de 2017, de

<file:///C:/Users/Uartes/Downloads/Sven%20L%C3%BCtticken,%20El%20arte%20de%20robar,%20NLR%202013,%20January-February%202002.pdf>

LÜTTICKEN, S. (15 de marzo de 2012). La Mitología de la apropiación. *Criterios*, 23, 15.

MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO. (15 de noviembre de 2016). “*¿Es inútil sublevarse?*”, *exposición de de los años 80 en el MAAC*. Obtenido de

culturaypatrimonio.gob.ec: <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/es-inutil-sublevarse-exposicion-de-de-los-anos-80-en-el-maac/>

MORALES, E. (2007). La Integración de las artes. *Arte y estética contemporánea*, 63.

MOSQUERA. (2009). Arte Contemporáneo. (J. P. Pérez, Entrevistador)

MUÑOZ, R. (22 de enero de 2014). *Xavier Patiño: 1.9.1.3*. Obtenido de dpmgallery: <http://www.dpmgallery.com/exhibiciones/xavier-patino-1-9-1-3>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (2005). *Tropicália*. Obtenido de museoreinasofia.es: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/104-05-tropicalia.pdf>

OITICICA, H. (mayo de 2013). *masdearte.com*. Obtenido de El Museo Reina Sofía proyecta un documental sobre su obra: <http://masdearte.com/convocatorias/helio-oitica/>

PARRA, D. (28 de marzo de 2014). <http://artishockrevista.com>. Obtenido de “Los libros de historia necesitan ser reescritos para incorporar al arte contemporáneo latinoamericano”: <http://artishockrevista.com/2014/03/28/cecilia-fajardo-hill-los-libros-historia-necesitan-reescritos-incorporar-al-arte-contemporaneo-latinoamericano/>

PATIÑO, X. (14 de febrero de 2014). *Artista moderno luchando por ser contemporáneo*. Obtenido de DOCPLAYER: <http://docplayer.es/13952388-Artista-moderno-luchando-por-ser-contemporaneo.html>

RÍO REVUELTO. (jueves de febrero de 2014). *Río Revuelto*. Obtenido de Xavier

Patiño Artista moderno luchando por ser contemporáneo:

<http://www.riorevuelto.net/2014/02/xavier-patino-1913-dpm-guayaquil.html>

RODRÍGUEZ, B. (1980). *La pintura abstracta en Venezuela, 1945–1965*. Caracas:

Centro de Bellas Artes de Maracaibo.

ROLNIK, S. (01 de enero de 2007). *La memoria del cuerpo contamina el museo*. (D.

Kraus, & A. Longoni, Edits.) Obtenido de eipcp:

<http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>

SLIDESHARE.NET. (16 de mayo de 2014). *Luis Molinari Artista*. Obtenido de

<https://es.slideshare.net/ljch/luis-molinariartistas-ecuatorianos>:

<https://es.slideshare.net/ljch/luis-molinariartistas-ecuatorianos>

SUÁREZ, O. (2009). *Carlos Cruz-Diez: El color sucede*. Madrid: Fundación Juan

March.

TRILNICK, C. (2015). *Manifiesto Antropófago*. Obtenido de <http://proyectoidis.org>:

<http://proyectoidis.org/manifiesto-antropofago/>