

Marco Alvarado y las “zonas de contacto”: la posibilidad de refuncionalizar imaginarios.

Amalina Bomnim Hernández¹

Publicado en Algunas consideraciones... más allá de la pintura de historia: visualidades mancilladas en dos contextos próximos.

Estudios de arte latinoamericano y caribeño IV. Historias recuperadas en clave visual.

Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

Biblioteca Francisco Xavier Clavigero

Primera Edición: 2023

ISBN: 978-607-8931-46-0

ISBN: 978-607-417-354-3 Colección

Bolufé, Olga María Rodríguez. 2016. *Estudios de arte latinoamericano y caribeño*. 214-217

La obra de Marco Alvarado se enfoca en establecer alternativas de comprensión respecto a cuál es el lugar del intelectual y del artista en la producción de sentidos. En este camino le interesa develar qué es lo que somos en realidad, en cuanto que naciones y sujetos tardomodernos más atravesados por lo popular y lo no-urbano que por lógicas impuestas y autoimpuestas sobre qué significa ser moderno/postmoderno, latinoamericano/internacional.

Hay un concepto, abordado por la escritora Mary Louise Pratt, que funciona de cara a la propuesta del artista, y es el de “zona de contacto”: “Con el término mencionado, la autora se refiere al espacio de los encuentros coloniales, en el que personas separadas por geografía e historia tienen contacto entre sí y establecen relaciones sostenidas, en las que prevalecen la coerción, la inequidad y el correspondiente conflicto”.²

En el caso de Marco este concepto se torna operativo en su propuesta porque los temas que le interesan están marcados por el efecto de la colonialidad en territorios latinoamericanos: las invasiones, los desalojos, la politización de la educación y el arte, el manejo de lo intercultural como political correctness, por sólo mencionar algunos de los más socorridos (fig. 10).

¹ Amalina Bomnim Hernández (Cuba, 1971) es crítica de arte, curadora y profesora cubano-ecuatoriana. Se formó como historiadora del arte en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, donde actualmente también desarrolla su Doctorado en Ciencias sobre Arte. Ha coordinado múltiples muestras dentro de las cuales destacan sus curadurías en las ediciones 8a y 9a de la Bienal de La Habana, así como para varias instituciones ecuatorianas, como el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC). Sus publicaciones en revistas como *ArtNexus*; *Index, revista de arte contemporáneo*; *Revista Arte Cubano*; *Arte por Excelencias*; y *La Gaceta de Cuba*, por mencionar algunas, han abordado el estudio monográfico de artistas contemporáneos, así como acercamientos críticos a exposiciones o eventos puntuales. Su trabajo dentro de las disciplinas curatorial y crítica le han hecho acreedora de varios premios y reconocimientos. Mientras residía en Cuba dirigió el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de Pinar del Río, institución que se convirtió en referente gracias a un trabajo sostenido de promoción de las artes visuales cubanas. En los últimos años, dentro de la cátedra que dicta en Universidad de las Artes, Ecuador, desarrolla la plataforma pedagógica Laboratorio vitalista de prácticas indisciplinadas, con el propósito de investigar y producir propuestas performativas en torno a problemáticas de diversa índole. Contacto: amybomnin71@yahoo.com.

² León Felipe Solar Fonseca, “Pratt, Mary Louise (2010), *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*”, *LiminaR* 10, núm. 2 (julio-diciembre 2012): 208.

La postura del creador parte del análisis relacionado con la visión clasista y racista que, en muchas ocasiones, permea la historia y cultura de nuestros países. Su formación autodidacta en el campo artístico, los estudios de arquitectura interrumpidos en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, junto a su labor docente durante un periodo prolongado, han forjado a un creador sui generis en muchos sentidos: respecto a su compromiso ético con la producción y sus actantes, la educación en artes y ante el desafío que representa ser considerado artista en Ecuador.

Sus primeros tanteos inician con un ejercicio de clase en la mencionada universidad al cuestionar la propia idea de urbanización en Guayaquil. Realizó una instalación que jugaba con el concepto de invasión, pero subvirtió la opinión común cuando el profesor le solicitó resolviera de manera mínima la situación habitacional de familias migrantes del campo a la ciudad. A través de una estética de la precariedad, al colocar en el interior de su habitáculo a un hombre desnudo, desmantela la idea de invasión que acompaña a estos grupos de personas, supuestos ocupantes ilegales de territorios en busca de hogar, y ofrece su versión sobre quiénes son los verdaderos usurpadores. Este environment encontrará continuidad más adelante, al reunir algunas propuestas que reiteran sobre el tema en su muestra *Difícil de leer: entre mi luto y mi fantasma* donde, entre otras problemáticas, cuestiona los desalojos de campesinos en el recinto La Esperanza, al interior de Guayaquil.

Como parte de la muestra en cuestión, el artista exhibió una de sus piezas más perturbadoras: *Catalino*. Cuando me refiero a pieza en el caso de Marco aclaremos que se trata de producciones profusas cargadas de textos, descripciones y todo un ensamblaje de objetos que conforman un hipertexto. Cuando el autor comenta sobre la pieza la refiere como su alter ego, “un campesino que asusta al poder”. Es realmente sedicioso el retrato desde el extrañamiento que genera al colocar cerca de la oreja de *Catalino* el urinario de Duchamp, imágenes eróticas o de íconos religiosos, hasta llegar a su punto más álgido en el texto que acompaña a la obra. Se trata del manifiesto del personaje acerca de las mediumnidades psicográficas vinculadas al fenómeno intelectual y desglosa cinco sintagmas rocambolescos y cínicos sobre su postura como ser humano inserto en la praxis artística. *Catalino* se asume como monstruo, y en esa reacción están resumidos los procesos de desterritorialización indígena y campesina (fig. 11).

Alvarado ha utilizado maneras disímiles para aludir a un contexto donde ni siquiera a los que forman parte del mundo del arte les interesan las diferencias culturales. Lo ha hecho a través del morfing (en algún momento de su carrera se dispuso a preguntar a un auditorio supuestamente erudito cómo era un waorani y nadie sabía), conceptualizando a lo Hans Haacke, y también a la usanza del art brut, como cuando emplea grafías y diarios de niños, jóvenes y adultos que conviven en la comunidad La Esperanza, y luego las incorpora a su repertorio como si disfrutara construir una obra colectiva (fig. 12).

En el 2007 expone *Monstruos es que somos* (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo), a raíz, entre otros sucesos, de ser excluido arbitrariamente de la muestra *Umbral del arte del Ecuador*; una aproximación heurística al desarrollo de las prácticas artísticas (1830-2000), una propuesta curada por Lupe Álvarez. A partir de este momento, y también por causa de criterios contendientes respecto a la manera de asumir la pedagogía en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador, el artista pareciera suscribirse

a la frase de Bataille: “Yo mismo soy la guerra”,³ y en Monstruos... arremete críticamente respecto a la escena artística, en su opinión marcada, sobre todo, por el derrotero mercantil pero que, en cambio, dentro del contexto de entonces se mostraba a la imagen pública cual modulada por los más excelsos planteamientos contemporáneos de una academia avant-garde.

Las piezas de entonces eran perturbadoras. El cuerpo de imágenes en general estaba emparentado con un lenguaje neosurrealista en su debilidad por lo naif. Apelaban al “dérèglement rimbaldiano”,⁴ desestabilizador de cualquier noción preconcebida de arte, ilación, temporalidad y desenlace. El “rapprochement”⁵ de objetos dispares: los engendros, la alusión a Beuys, el travestismo, una composición geométrica, nos introducen en una magia conjuntiva de realidades que se advierten como vasos comunicantes. ¿Dónde está usted Sr. Beuys? (Wo sind sie, herr Beuys?) (2007), fue el título de una de las propuestas, y todas, al mismo tiempo, manifiestan nihilistamente aquella frase de Thomas Hobbes: “El hombre es un lobo para el hombre”. El desencantamiento del mundo y el sueño de la razón alcanzan matices insospechados dentro de las inquietudes de Marco (fig. 13).

Recientemente, la muestra Díficil de leer: entre mi luto y mi fantasma, exhibida en 2017 en el Museo de Las Conceptas, Cuenca, fue objeto de censura pública. Un joven estudiante arremetió violentamente contra la pieza Catalino en un intento por quebrar la urna. El suceso no es un caso aislado tratándose de la obra del artista, quien ha encarado la reprobación en La Bienal de La Habana; después, cuando fuera parte del colectivo Artefactoría y no admitieran su propuesta para la Revista Objeto Menú (1983); y también al exponer en el proyecto Caballos de colores en Guayaquil. En esta ocasión, al convertirse casi en el único artista que jugó a cuestionar la concepción estetizante y frívola de construir equinos según las poéticas personales de cada artista para luego participar en una subasta de arte regional, le costó que su pieza fuera la excepción al no venderse. Su versión iconoclasta de la figura de Simón Bolívar con tez morena, agujereado, acompañado en su caballo por imágenes disímiles y canciones populares fijadas a la montura que funcionan como exvotos, y que ha situado justo frente a la escultura ecuestre del líder en el Parque de las Iguanas, resultó una estrategia sutil para comentar sobre la necesidad de no generar proyectos que de manera per se potencialicen el comercio y la aquiescencia.

La mirada de Marco se convierte, desde el propio espacio de la creación, en un signo desestabilizador respecto al pensamiento, la teorización y promoción de una visión de la ciudad guayaquileña como el enclave responsable de la producción más renovadora en materia de artes visuales en Ecuador. Quizá dentro de unos años, “si nos dejan”,⁶ constatemos que su impronta contribuyó a forjar, dentro de la Universidad de las Artes, a un buen grupo de jóvenes que no resultaron adoctrinados ni por metodología artística alguna ni, menos aún, por la ideología política que permitió la emergencia de este sueño.

³ Georges Bataille, *La conjuración sagrada* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003), 260. 26

⁴ Eduardo Becerra, *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos* (Madrid: Abada Editores, 2013), 17.

⁵ Becerra, *El Surrealismo y sus derivas*, 18.

⁶ Bolero célebre de José Alfredo Jiménez (1926-1973), quizás el cantautor más conocido en México.