

Una exposición monstruosa

La primera propuesta para esta exposición fue la creación digital de imágenes monstruosas construidas a partir de la cabeza del artista, labor realizada con el respaldo del más experimentado técnico de aplicaciones digitales del medio, me refiero a Alfonso Luna, monstruo obsesivo él mismo en el manejo de esa herramienta que se acomoda tan bien dentro del desarrollo actual del arte.

Lo monstruoso es una categoría escogida por Marco Alvarado para definir con una metáfora el espacio-tiempo que vivió la generación ecuatoriana nacida en los sesenta, y comprende una mirada global al contexto histórico de nuestro país y al medio social, cultural e institucional, así como la influencia y el auge de las tecnologías de comunicación que consolidaron el concepto arte contemporáneo.

Este catálogo, cubre una necesidad histórica al poner sobre papel una trayectoria desafiante, cuyos planteamientos, pasados y presentes, evidencian la prolífica creatividad -en materiales, en conceptos y actitudes- de un artista que abrió el camino a las nuevas generaciones. A través de la revisión de su obra veremos cómo la subversión histórica y la “resistencia calladamente creadora” (Marco Alvarado, El Pasquín, 1987) es todavía un mecanismo fértil que opera en el desarrollo de nuestro arte. También podremos conocer la válida y enriquecedora influencia que otros artistas latinoamericanos dejaron en su obra: Juan Loyola, Antonio Caro, Rosemberg Sandoval, Judith Gutiérrez son parte de esta producción de 25 años cuyo inicio podríamos calificar como utópico y romántico.

Monstruos es que somos es una revisión de un “sí mismo-artista”, de los aciertos y del caos creativo de una obra a la que los críticos de ayer no pudieron clasificar dentro de ninguna de las tendencias establecidas. Considerado en los años ochenta como un joven artista sin línea definida que se negaba a utilizar las técnicas tradicionales, Alvarado trabajó inyectando de fuerza creativa subversiva al ya establecido grupo La Artefactoría. La resistencia hacia la pintura que generó desde su taller fue más una bandera en contra de la institucionalización del arte que una crítica a la pintura misma. Fue así como su entusiasmo produjo las conclusiones visuales y estéticas urbanas a las que llegaron los artistas de “Arte en la Calle” (Guayaquil, 1987) y las acciones anónimas de la I Bienal Internacional de Pintura en Cuenca.

Más que una premonición de lo que vendrá, las obras que el artista nos muestra en Monstruos es que somos son un ahora que es pasado y también futuro. Sus imágenes, literalmente bajadas de la memoria ancestral y de los temores atávicos que envuelven nuestro inconsciente arquetípico, llegaron para quedarse por intermedio de la literatura y del cine, pero ellas deberán asustarnos menos que nuestra indiferencia ante la colonización de la imagen efímera y ante las fórmulas banales que se institucionalizan hoy en el arte.

Marco Alvarado es el creador visual de estos monstruos, máscaras culturales y anímicas que reciben nuestras proyecciones inconscientes, reflejo numinoso de una totalidad de doble moral. Culpables e inocentes, románticas y perversas, instintivas y científicas, ellas aparecen en nuestros sueños y deseos secretos para jugar con nuestra frágil conciencia en la noche eterna.

Matilde Ampuero
Junio 10 de 2007

Monstruo y política

1979- fin de la dictadura

“En la década de los 70, se producen cambios significativos en la economía y sociedad ecuatorianas. Boom petrolero, diversificación de la estructura productiva y social; crecimiento del aparato del Estado; “surgimiento” de nuevos actores sociales; son algunos de los factores que inciden en la dinámica del proceso político ecuatoriano”

La democracia en el Ecuador: desafíos, dilemas y perspectivas, Documento de trabajo, FLACSO, Quito, 1990, Amparo Menéndez-Carrión)

En el Ecuador, tras una década de dictaduras militares y una pretendida modernización del Estado, se aceleraba nuestra dependencia económica en torno a los capitales transnacionales. En 1979, el país retornaba al sistema constitucional con Jaime Roldós Aguilera y “La Fuerza del Cambio”, partido apoyado por Assad Bucaram Elmahlim, líder populista de la época.

Los años ochenta se caracterizaron por el crecimiento de las capas medias de la sociedad, que estrenaban su papel como interlocutores privilegiados en los procesos de retorno. Muchos jóvenes formaron parte de las tendencias progresistas de la época identificándose con doctrinas de izquierda, o por lo menos con la izquierda católica o Teología de la Liberación, lo que resultaba contradictorio ante la casi ninguna convocatoria de la izquierda marxista ecuatoriana en las elecciones.

Durante los años setenta y ochenta en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil -que acogía a gran parte de la mencionada clase media de la ciudad- surgieron propuestas de estudiantes que promulgaban la necesidad de un cambio. Jóvenes de todas las facultades denunciaban la permanencia de un sistema académico de estructuras arcaicas e irreflexivas que no respondía a sus inquietudes. En la Facultad de Arquitectura surge un grupo de estudiantes cuyas ideas de cambio los llevaría a formar el ya legendario Taller 77.

El espacio urbano

A inicios de los años ochenta Guayaquil se avizoraba como la principal receptora de la migración campesina producida por las crisis económicas que enfrentaba el país. La problemática social del espacio urbano impulsaría a los estudiantes de arquitectura a liderar pensamientos de vanguardia que se traducían en la necesidad de elaborar propuestas arquitectónicas más coherentes con una realidad que se avecinaba.



(Fig. 1) Vivienda mínima. 1982

Montaje para la acción realizada en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

La asignatura Taller de Diseño de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica propiciaba en los estudiantes la creación de soluciones de espacio para el diseño de vivienda popular. En 1982, Marco Alvarado, alumno del segundo año, presentaría como trabajo de esquicio un penetrable hecho con los papeles, donde previamente había dibujado los planos de la casa de 20 metros cuadrados que le pedían diseñar para una familia de cinco miembros, cortados en tiras.

Ayudado por otros estudiantes, Alvarado realiza una protesta con la que desafiaba el supuesto componente social de la nueva arquitectura, a la que consideraba demagogia académica sin propuestas reales. Frente al profesor de la asignatura, con las luces apagadas y una linterna que apenas iluminaba el acto, empaquetó con cinta de embalaje a un estudiante semidesnudo dentro del penetrable que había colgado del techo del aula.

Instintivo e ignorante de una práctica que tenía varios años en el continente, este trabajo iniciático (e ingenuo) de Marco Alvarado contenía ya los tres componentes que marcarían su trayectoria como artista: el espacio tridimensional, la conciencia social y la crítica a las instituciones.



(Fig. 2) Manolito. 1981

Caja de luces con imagen fotográfica traslúcida obtenida de un dibujo hecho con jeringuillas.

Vivienda Mínima, y otros proyectos en los que experimentaba con diversos materiales, le valió que su profesor de diseño José Vicente Viteri invitara a varias personas vinculadas al arte a dar su criterio al respecto. Juan Castro, crítico e historiador del arte, reconociendo los componentes artísticos en el trabajo de Marco Alvarado lo invitó a formar parte del grupo que dirigía y que luego bautizó con el nombre de La Artefactoría.



(Fig. 3) Señorita. 1981

Caja de luces con imagen fotográfica traslúcida obtenida de un dibujo hecho con maquillaje femenino.



(Fig. 4) La ciudad es de las cucarachas. 1982
Video

Una tríada: religión-redención-política

Cuando en 1982 Marco Alvarado llegó a La Artefactoría, a diferencia de la mayoría de los integrantes del grupo, era un artista autodidacta que nunca había tenido contacto con el medio artístico de la ciudad. Flavio Álava, Xavier Patiño, Marcos Restrepo y Jorge Velarde habían estudiado en el Colegio de Bellas Artes Juan José Plaza, mientras que Paco Cuesta estaba de regreso a la ciudad luego de obtener un Bachelor of Art en la Universidad de Kansas, EEUU.



(fig. 5) Desaparecido (1983)

Nacido en una familia católica ultraconservadora, Alvarado estudió el bachillerato en el colegio salesiano Cristóbal Colón donde fue un activo practicante de la fe cristiana. Por ello, no es de extrañarse que la obra que surgiera a partir de su renuncia a la Facultad de Arquitectura continuara ligada con firmeza a la simbología católica y que, a pesar del abandono consciente y visceral que hiciera a toda creencia religiosa, nunca se librara de su influencia, más bien la iconografía cristiana se filtrará por siempre en su obra, especialmente cuando sus temas toquen el campo de lo social.

En 1983 inicia una serie, intermitente por el lapso de varios años, con la fotografía de un supuesto guerrillero. Desaparecido (Fig. 5), fue la obra de Alvarado, aceptada y excluida de la Revista Objeto-Menú de La Artefactoría y consistía en un escapulario con una fotografía (mal fijada para que “desaparezca como un recuerdo en la memoria”) colocada dentro de una pequeña funda hecha con gasas que contenía especies olorosas (ramas de canela, clavos de olor, anís) que ligaban la palabra desaparecido al aroma susceptible a desvanecerse con el paso del tiempo.

“Cuando los militares latinoamericanos empezaron a utilizar la práctica de la desaparición forzada de personas como un método represivo, creyeron que habían descubierto el crimen perfecto: dentro de su inhumana lógica, no hay víctimas, por ende, no hay victimarios ni delito. La práctica de la desaparición forzada surgió en América Latina en la década del sesenta”.

La desaparición forzada de personas en América Latina, Estudios Básicos de Derechos Humanos VII, IIDH, San José, 1996, Ana Lucrecia Molina Theissen

Este primer objeto se ajustaba perfectamente a la idea de protección que tiene el escapulario. Su definición, según el RAE: “Pequeño trozo de tela de forma cuadrangular en que aparece representada una imagen religiosa que usan los devotos como colgante, a modo de amuleto”, santificaba la actividad y el sacrificio del guerrillero, asegurándose con el fetiche la continuidad y la idea de redención que contiene la doctrina cristiana, y la revolucionaria de izquierda que en la época estuvieron en su sentido más profundo ligadas a la salvación del mundo.



(Fig 6) Autobeatificación. Quito, 1984



(Fig.7) Reliquia, 1983
Objeto



(Fig. 8) Reliquia, 1983
Detalle

Otras obras como “Autobeatificación” (Fig. 6), realizada en su taller de Guápulo en 1984, y “Reliquia” (Figs. 7 y 8) presentada en el “Salón Vicente Rocafuerte para Jóvenes Creadores de las Artes Visuales” (Museo Antropológico, Guayaquil, 1983) pugnaban por liberar al artista de la doctrina eclesiástica. Es así que, reinterpretando escenas de la Pasión de Cristo, recurre al tema de la muerte como una forma de regenerar su pensamiento anquilosado y alienado en la retórica católica. Especialmente en “Autobeatificación”, el éxtasis de la liturgia es asimilado por su propio cuerpo —el artista construye un altar donde realiza la acción de comer su foto (pan) y beber su sangre (vino)— en su deseo de manifestarse solamente humano.

Durante 1984 y 1985, Juan Castro había invitado al Museo Antropológico de Guayaquil a los colombianos Rosenberg Sandoval (Figs. 9 y 10) y Antonio Caro (Figs. 11 y 12) y al venezolano Juan Loyola (Fig. 13), artistas que manejaban aquellas propuestas radicales que se constituyeron en los inmediatos referentes del arte latinoamericano contemporáneo. Arte político, marginal, visiones antropológicas y un amplio espectro de propuestas que involucraban la voluntad de los artistas de explorar, y descubrirnos con elementos subversivos, al arte como parte esencial de las reflexiones sociales y políticas en la época.

“Síntoma son unos textos que elaboré con una lengua humana. La lengua la impregnaba en sangre y luego escribía con ella sobre las paredes del museo. Tenía en mi mano la lengua, la frotaba con fuerza y la pared se la iba comiendo a medida que escribía un texto sobre texto, una palabra encima de otra palabra. El texto contenía palabras como: desaparición, temor, violación, muerte, asesinato. Al final quedaba un inmenso coágulo de retazos de lengua y sangre. El traje que utilicé era de plástico y gasa. Al curador lo echaron. Eso fue en el Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil, Ecuador. Al curador que era Juan Castro y Velázquez lo echaron porque la junta directiva le dijo: -no, pero cómo dejas hacer eso a ese señor con aspecto de loco y marica”. (1)

Rosenberg Sandoval, Debate Cultural <http://www.debatecultural.net>



(Fig. 9) Síntoma, acción de Rosemberg Sandoval
Museo Antropológico del Banco Central, 1984



(Fig. 10) Síntoma, acción de Rosemberg Sandoval
Museo Antropológico del Banco Central, 1984
<http://www.debatecultural.net>

“Entonces Caro probablemente encaja en lo que desde los años sesenta se ha encasillado con la etiqueta del arte conceptual. Pero también encaja en un concepto más amplio de una forma estrecha de guerrilla visual. El se desvía cuidadosamente de las metas del arte como las define y las quiere el establecimiento. El desvío hecho a propósito es difícil de analizar en la jerga artística, el localismo a propósito es difícil de exportar. En todo esto, incluyendo la escasez de su producción (en esencia no corresponde a la confianza que

cualquier mercado comercial invierta en un artista). Caro se convierte en el artista vivo más subversivo de América Latina y en un punto de referencia para muchos de nosotros”.

Luis Camnitzer

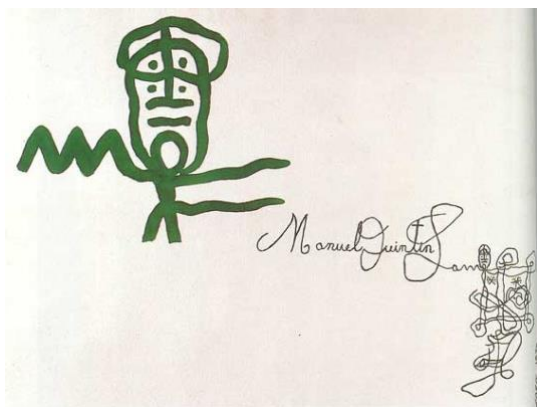
<http://www.lablaa.org>



(Fig. 11) Antonio Caro

Colombia, 1976

Colección Museo de Arte Contemporáneo, Caracas



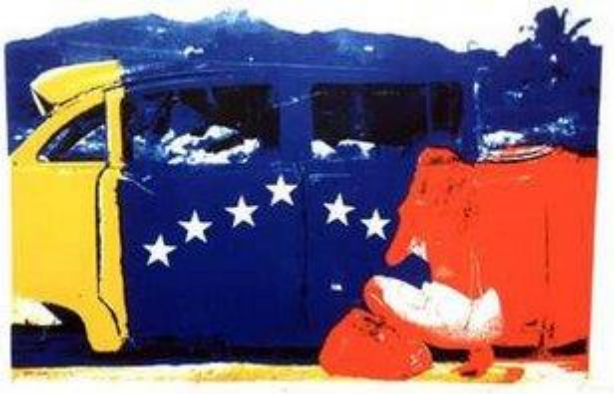
(Fig. 12) Antonio Caro,

Homenaje a Quintín Lame, 1979.

“Armado de una proverbial obsesión por la bandera venezolana como objeto de arte, Juan Loyola solía realizar performances en los que el amarillo, el azul y el rojo se enarbolaban en permanente protesta ante la indiferencia de las personas.

Loyola protagonizó en los 80 diversos encontronazos con la policía. Uno de los más conocidos fue inclusive recogido en la prensa de aquellos años, cuando se tiñó el cabello con los colores de la bandera venezolana y unos policías lo golpearon por irrespeto a los símbolos patrios. Igualmente, llegó en una oportunidad a cubrir su cuerpo con el tricolor venezolano frente al Palacio de Justicia, usando para ello óleo y acrílicos”.

<http://www.letrealia.com/69/notic069.htm>



(Fig. 13) Juan Loyola
Chatarra pintada, Caracas, Venezuela.

Nadie dudaría que estos años fueran fundamentales para los movimientos sociales latinoamericanos, y con ellos el artístico. Los gobiernos dictatoriales cedían el paso a democracias comprometidas con el olvido –de la barbarie, de la represión y de la muerte–, sin embargo, y desoyendo las voces que pedían cómodas reconciliaciones en nombre de la paz, los grupos subversivos izquierdistas organizados en torno a la injusticia social heredera de la represión militar, tomarían fuerza en contra incluso de los gobiernos civiles a quienes acusaban de ser títeres del imperio norteamericano.

1985 fue un año iniciático para Marco Alvarado. Tenía 22 años y su obra trataba de acercarse, cada vez más, a la idea de comunicar la responsabilidad social del arte. Había incursionado en el campo político repartiendo hojas volantes serigrafiadas con la palabra CENSURADO (Fig. 14) sobre manifiestos artísticos, y en desfiles y protestas callejeras había regalado camisetas a los participantes (Fig. 15) con la bandera del Ecuador también censurada.



(Fig. 14) Mensaje pacifista CENSURADO. 1985



(Fig. 15) Bandera CENSURADA. 1985

Exposición bandera

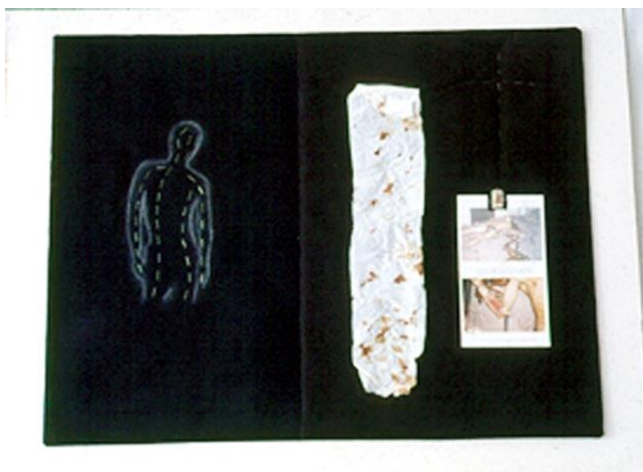
Precisamente fue en la exposición Bandera (1987) (Figs. 16–23) donde evidencia con mayor fuerza su clara decisión de apartarse de los contenidos formales y de las técnicas tradicionales, para construir conceptos que se relacionaban con la subversión y sus consecuencias en América Latina.



(Fig. 16) Humano como una Selva. 1986 (Fig. 17) humano como la pólvora. 1986



(Fig. 18) Regalo para asustar a funcionarios públicos. 1986 (Fig. 19) Sangre, cemento y pólvora. 1986



(Fig. 20) Homenaje fúnebre para un suicida. 1986 (Fig. 21) Hospital. 1986



(Fig. 22) Autorretrato con divino niño. 1986) (Fig. 23) Homenaje al Sr. Presidente. 1986)

Bajo la influencia moral y transgresora de Sandoval y Caro y con los elementos que el medio le proveía (pellón, tinta, grapas, material médico y elementos orgánicos como su propios cabellos, sangre y uñas) sumados a su admiración por el trabajo con fieltro y grasa del artista alemán Joseph Beuys, la esencia de la redención y de la mística religiosa de su inmediato pasado se trasladaban a la representación de los despojos del mártir y anónimo guerrillero latinoamericano. Desaparecido era una palabra que se respiraba en el ambiente de los tempranos ochenta, e identificaba a ese ser mítico que entregaba su vida en nombre del cambio.

Resistencia creadora o la política de lo pequeño

La negación de Marco Alvarado al acto mismo de pintar o dibujar estaría desde sus inicios encaminada a contradecir al arte institucionalizado. Sin mencionar todavía las acciones que emprendería posteriormente en relación al tema, en el análisis de su producción encontraremos que a diferencia de otros artistas de su generación, no ingresó jamás en el mercado. Al trabajar simultáneamente con varios lenguajes, la obra de Alvarado no seguiría una misma línea formal, lo que era considerado indispensable en una época donde los artistas debían obtener, además de la legitimación de las instituciones encargadas de la cultura (museos y galerías), el reconocimiento de su obra en el pequeño mercado local del arte, que se restringía, aún más, al menor anuncio de crisis. (Figs. 24 – 30)



(Fig. 24) Manifiesto. 1987 (Fig. 25) Gemas falsas. 1987



(Fig. 26) Tahuantinnuestro, 1987



(Fig. 27) T. 1987 (Fig. 28) El descrédito de las vanguardias o soldados de juguete. 1988



(Fig. 29) Todas las palabras. 1988 (Fig. 30) Pintura de juguete. 1988

El collage y el objeto: arte popular y comentario social

Parte de la obra de Marco Alvarado es deudora del arte popular religioso -todavía muy arraigado y muy cercano a sus inicios como artista- así como a la influencia en su obra de la artista ecuatoriana Judith Gutiérrez (1934-2003), sobre todo en el tratamiento de los objetos y su futura inclinación por las instalaciones.

En 1982 la Pinacoteca del Museo Antropológico del Banco Central de Guayaquil inauguró en sus salas la exposición “Judith Gutiérrez, El Paraíso y otras estancias”. Pinturas, tapices, libros de artista, instalación y la película de Paco Cuesta *Primera Revelación, Adán y Eva en el jardín de Judith Gutiérrez* (considerada por el director-curador de la muestra como el primer videoarte del Ecuador), se constituyeron en una matriz de influencias para los artistas jóvenes de la época.

(Fig. 31) Judith Gutiérrez (1927 – 2003)



(Fig. 32) Judith Gutiérrez
Mano de mago para alfabetizar No. 2. 1982
Libro de artista.

“...los “Libros de Artista” son el sentir más íntimo de una mujer sin edad, que ha caminado tantas rutas, traspasando sinnúmero de umbrales y que sabe llevar su actitud plástica adelante frente a novísimas nomenclaturas del arte contemporáneo”

Juan Castro y Velázquez, Catálogo de la exposición, 1982

Con esta emblemática exposición de Judith Gutiérrez las posibilidades de concebir y percibir el arte se ampliaron para los artistas. Su influencia no fue tanto en el tratamiento visual de las obras, aunque sí la hubo, como en la libertad de trabajar en otros soportes que la artista descubrió al medio. Flavio Álava desarrolló en el arte objetual (Fig. 33) y en el collage esa delicada factura que aún lo caracteriza, cuya suave ironía se entrelaza tan bien con el arte popular. Velarde, además del tema del San Jorge, encontró en el objeto un complemento conceptual exquisito para su pintura (Fig. 34). Por su parte, Alvarado, que además participó en la construcción de la instalación de Judith, asimiló esta influencia en el gusto por el objeto artesanal y en la aplicación, en parte de su obra, de una reflexión sobre la pérdida de nuestras tradiciones, lo que percibía como una nueva forma de colonización.



(Fig. 33) Flavio Álava
Objetos



(Fig. 34) Jorge Velarde
Objeto

El objeto-instalación, *La muerte de la guagua negra de pan*, (Fig. 35) participante en el Salón Nacional Vicente Rocafuerte de 1983, y las obras presentadas en la exposición de arte joven de la Galería Perspectiva en 1984, recogerían del contexto religioso-popular la inocente pomposidad que caracterizan al ritual y las creencias mestizas, que en esa época se afianzaban increíblemente en la invisible herencia precolombina y en el barroco colonial (del adorno delicado y sutil llevado hasta los rituales fúnebres).

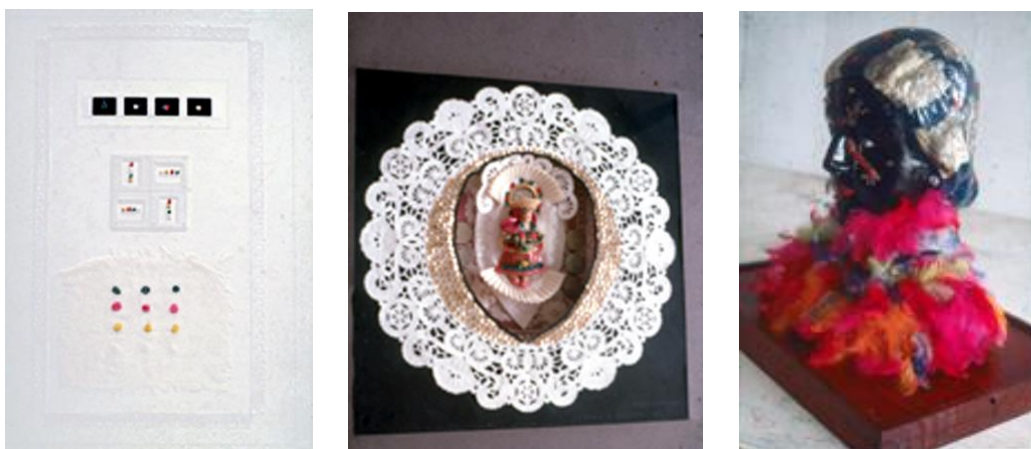


(Fig. 35) *La muerte de la guagua negra de pan*. 1983

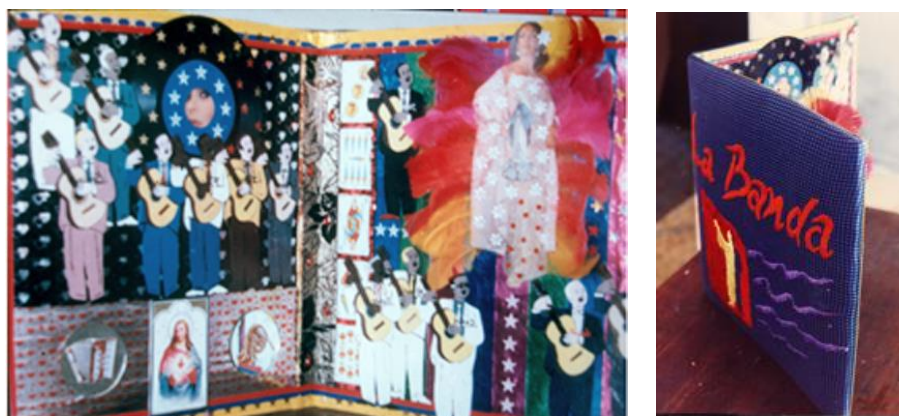
Otras obras, con características similares en el tratamiento visual: encajes, plumas, tarjetas religiosas, algodones, cintas y bordados, mezclarían la imagen religiosa con la pagana: la banda de pueblo con el santo patrono, la diva latina con la Virgen María, la medalla con el amuleto, en una suerte de lenguaje de feria de pueblo, bonito, inocente, indígena. (Figs. 36 – 44)



(Fig. 36) Niño Dios del espejo. 1985 (Fig. 37) Adán y Eva. 1983



(Fig. 38) Tarjeta de primera comunión. 1984 (Fig. 39) La virgen de Calderón. 1985 (Fig. 40) Juliana. 1988



(Fig. 41) La Banda. 1994



(Fig. 42) s t. 1992 (Fig. 43) Aretes jíbaros. 1992 (Fig. 44) Paxaritos. 1992

La esencia de la trasgresión

Motivos iconográficos

El análisis de la obra de Marco Alvarado no puede de ninguna manera ser cronológico, pues si bien varios de sus temas muestran una coherencia visual, su producción siempre retorna a las fuentes simbólicas y a las creencias que subyacen detrás de la crítica, social o institucional, o de la misma raíz del arte, del que siempre duda.



(Fig. 45) Identidad Nacional. 1985 (Fig. 46) Silla de muerto. 1985

“Silla de muerto” (Fig. 46) fue una instalación montada con objetos recogidos en el cementerio, encontrados y comprados en los cachineros (3) e iluminada con luz negra. Se presentó en la exposición Arte Popular Religioso del Ecuador, en el Museo La Moneda del Banco del Pacífico de Guayaquil. La obra se quemó junto a otra instalación titulada Mesa de Brujo cuando el museo se incendió durante la muestra.

Con el objeto Bandera (Fig. 45) el artista inicia una serie -cuya iconografía deja y retoma ocasionalmente-, que se vale del símbolo patrio para confrontar la idea de cultura, doctrina cristiana y tradición. En esta obra las tres franjas de la Bandera lucen pequeños objetos utilizados por la cultura popular: en el amarillo, mandas o exvotos de níquel y estaño, humildes ofrendas que los devotos hacen a los santos para la redención de sus pecados; en el azul juguetes de plástico, parecidos a aquellos que caen de las “ollas

encantadas” (2) en las fiestas infantiles, y estampitas y reliquias fúnebres destacándose en el color rojo, con imágenes cuyo éxtasis místico esconden un claro arrobamiento erótico. Encerrado en un triángulo –como referencia esotérica y símbolo de cristianismo antiguo- se encontraba la imagen del Cristo muerto.

Entre 1985 y 1987 se produce en su interior un giro ideológico del cual Bandera se convertiría en el acto personal más trasgresor de su carrera, dentro de un proceso al que el artista califica de extremadamente doloroso. Habiendo desacralizado la simbología católica y abandonado la fe cristiana, inicia un cuestionamiento, que ante todo es moral, de la institución Iglesia. Pero transgredir no tiene sentido si el acto no conlleva la búsqueda o el sueño de un cambio aunque sea utópico. A lo largo de estos 25 años, Marco Alvarado ha fijado sus convicciones y trasladado a la obra su ritualidad primigenia y, aunque los temas y los enfoques han ido variando, permanecen los componentes místicos en la visualidad, en el concepto y en la intención, pero sobre todo en la necesidad de redención y el reclamo a un “Poder Superior” por no intervenir en la cotidianidad.



(Fig. 47) Cristo Ché. 1989 en la 3° Bienal de La Habana (Fig. 48) Homenaje al Ché. 1989 3° Bienal de La Habana. Obra donada al Centro Wilfredo Lam



(Fig. 49) Juguete glorioso. 1986. Obra presentada en la Bienal de Cali, Museo La Tertulia.



(Fig. 50) Impaternidad compartida. 1989 (Fig. 51) Caballero visionario. 1989

Así, la iconografía católica fue asimilada o transformada en múltiples obras que surgieron a partir de que el artista trasladara, con el mismo ímpetu, sus creencias a la ideología marxista. Las imágenes, o no lograban deshacerse de la carga simbólica del cristianismo, Cristo-Che (Fig. 47) Homenaje al Che (Fig. 48) o nos devolvían héroes (Bolívar, Figs. 49 - 51) y santos Hermanos Miguel (Figs. 53 – 60) llevados hasta el paroxismo de la burla. Alvarado, saltando a la otra orilla de la religión, se convertiría en un artista ateo, cínico e irreverente, cuyas obras ironizaban sobre historia e ideas de libertad nunca cumplidas. Su trabajo, calificado a veces como agresivo, sacrílego, impío y pornográfico, fue censurado, excluido e invisibilizado por críticos e historiadores del medio, ufanados ante una nueva institución que surgiría con el *zeitgeist* o espíritu de la época: el arte de rápido consumo o arte contemporáneo.

Los Hermanos Miguel o “mi primo el santo”

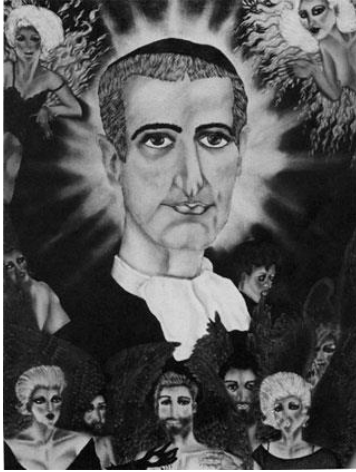
En 1982 George Febres (1943-1996), artista nacido en Guayaquil, organizó en la ciudad de Nueva Orleans la exposición *My cousin the Saint*, que aún se conserva en el famoso Centro de las Artes Contemporáneas (NOMA) y en la que participaron cuarenta artistas de diversas nacionalidades (Fig. 52) a quienes, previamente, Febres había enviado una postal del Hermano Miguel con la interrogación ¿Qué puede hacer un artista norteamericano de fines del siglo XX teniendo como tema un santo?

El Museo Antropológico del Banco Central de Guayaquil tenía planificado presentar esta exposición en sus salas, pero Juan Castro, a quien George Febres había designado como curador, salió abruptamente del Museo y la muestra fue cancelada.

“A fines de 1977 regresé de Roma adonde había viajado para atender la beatificación de un primo distante. Nunca he sido, ni tampoco soy ahora, un hombre particularmente religioso. Sin embargo, cuando una institución tan antigua, tan grande, tan penetrante, imponente e impresionante como lo es la Iglesia Católica Romana decide honrar al pariente de uno escogiéndolo para santificarlo, me pareció una ocasión que no podía pasar”.

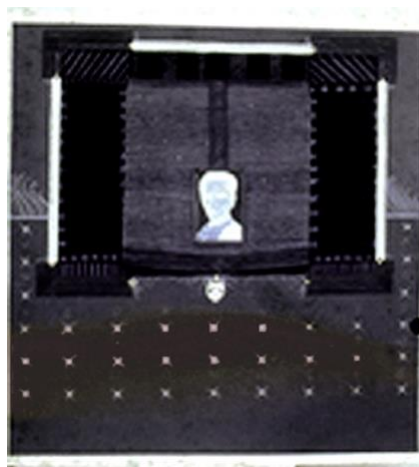
George Febres, De Artistas y Santos y del Hermano Miguel en particular

Texto introductorio al catálogo de la exhibición My Cousin the Saints, Contemporary Arts Center, New Orleans, 1982



(Fig. 52) Douglas Burgeois. 1982
My cousin the Saint. 1982

George Febres seguramente murió sin saber que otros artistas, guayaquileños como él, habían coincidido con su convocatoria tomando a su Santo Primo como tema para hacer arte. Jorge Velarde (Fig. 53) y Marco Alvarado trabajaron con la imagen del Hermano Miguel cuestionando, por separado, su utilización como parte de la campaña publicitaria a la presidencia de León Febres Cordero, también pariente del santo. Pero Alvarado amplió el tema por varios años experimentando con lenguajes, géneros y técnicas y desafiando al pretensioso establishment, asido de la vanguardia formal con más de treinta años en el medio artístico local. En 1984 inicia esta serie con Alfabeto Fúnebre para el Hermano Miguel (Fig. 54) Premio Único del Salón Continental, que reiteraba la idea de la muerte, ya tratada en otros soportes, como un término a la hipocresía social y política del momento (la Iglesia Católica se relacionó directamente con la mencionada campaña electoral).



(Fig. 53) Jorge Velarde. Hermano Miguel, 1984 (Fig. 54) Alfabeto fúnebre para el Hermano Miguel. 1984 (Premio único, Salón Continental)

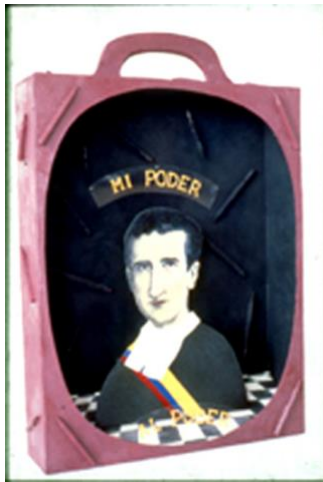
Un académico de los altares

Proclámese al Hermano Miguel de las Escuelas Cristianas, como Modelo de Maestros y ríndasele Homenaje el 13 de abril de cada año.

DECRETO N° 1881

http://www.crefal.edu.mx/bibliotecadigital/enlaces/educadores_latinoamericanos/ecuador/santo_hermano.htm

En 1986, el crítico y curador colombiano Miguel González, por intermedio de Juan Castro, invitó a los artistas Hernán Zúñiga, Pablo Barriga y Marco Alvarado a participar en la célebre Bienal de Artes Gráficas de Cali realizaba en el Museo La Tertulia. El envío de Alvarado consistió en dos objetos trabajados íntegramente en cartón y papel artesanales: Juguete Glorioso (Fig. 49), un juego de tres cajas de colores amarillo, azul y rojo que contenían el busto de un Bolívar de papel, totalmente incinerado y con los ojos vendados. Las cajas, pintadas con esmalte de brillo buscando la imperfección artesanal, estaban adornadas con “bolivaritos” que desde las puertas invitaban a entrar al espectador. En Mi poder al poder (Fig. 55) la segunda obra del envío, un Hermano Miguel pintado al óleo se encontraba dentro de un maletín luciendo su banda presidencial, con un cartel iluminándolo intermitentemente (la caja tenía una instalación eléctrica) exhibiendo las palabras Mi poder... Al poder.



(Fig. 55) Mi poder al poder. 1986

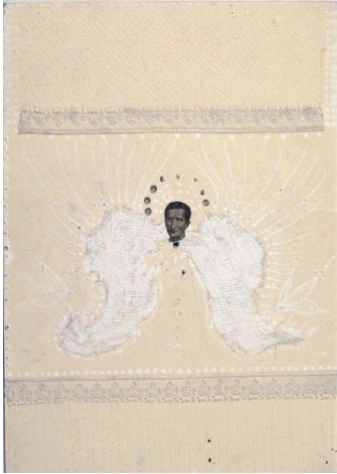
En adelante el Hermano Miguel, que entre sus múltiples cualidades tenía la de ser maestro, fue el pretexto perfecto para reflexionar desde la ironía sobre el mercado que sostiene la institución eclesiástica.

“Un Maestro de múltiples cualidades, un religioso de vocación, no falaz, un ciudadano íntegro, desde el 21 de octubre de 1984 un nuevo Santo del Ecuador, admirado e invocado por sus heroicas virtudes, dentro y fuera del país”

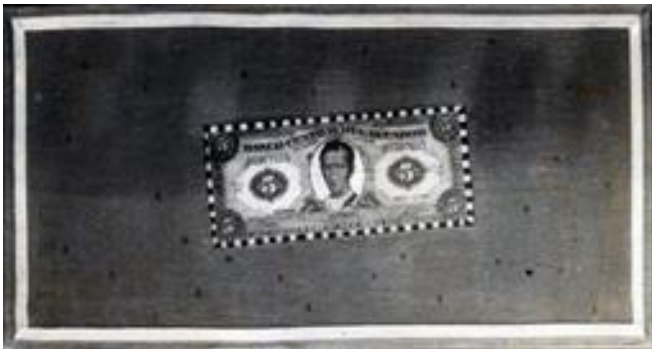
<http://www.explored.com/ec/ecuador/tradicio/homb12.htm>

La figura devocional del santo encerraba un mensaje contradictorio. Vestido como profesor-capo o con alas de ángel, entre lápices, o destacándose entre objetos de

deshecho, pintado o serigrafiado, el análisis de esta obra podría concluir que la apropiación por parte del artista de su figura bordeaba el autorretrato, o que el kitsch religioso escondía la sombra dogmática que surgía burlona de vez en cuando desde su interior. (Figs. 56 – 61)



(Fig. 56) Santo Hermano Miguel Arcángel. 1984 (Fig. 57) Santo Hermano Miguel dibujante. 1984



(Fig. 58) Santo Billeto nacional. 1984 (Fig. 59) Las palabras secretas del Hermano Miguel. 1983



(Fig. 60) Santo profesor. 1986 (Fig. 61) Los héroes del Hermano Miguel. 1988

Política e intervención

En 1986 Marco Alvarado vuelve a reunirse con los ex miembros de La Artefactoría Marcos Restrepo y Xavier Patiño. La idea de trabajar juntos surgiría luego de largas conversaciones sobre arte y política. Entre risas y desacuerdos, a veces subidos de tono, y algunas noches de aburridas lecturas de textos de Marcuse, los artistas habían decidido escribir un manifiesto que revelara la necesidad de construir un espacio de concientización en torno al arte. De esta manera planificaron las acciones que a continuación detallo y que trataban de asumir el reto político-contestario asimilado de una época fértil en cambios históricos.

“... se reunían tratando de escribir un manifiesto político-radical al que llamaron “El Pasquín” (Fig. 62) cuya versión se corregiría noche tras noche, y que fue el inicio de las acciones que generaron una actividad conceptualista tardía, pero que hasta la fecha es uno de los mayores referentes sobre los procesos sociales y artísticos de la época”

Matilde Ampuero, Catálogo 25 años de la Galería Madeleine Hollaender, 2002



(Fig. 62) El Pasquín 1989

De estas reuniones surge la primera exposición colectiva de La Artefactoría donde interviene Marco Alvarado. Exposiciones de Arte se inaugura en la antigua Galería de Madeleine Hollaender ubicada junto al consulado norteamericano:

“.... “Exposiciones de Arte” fue concebida con la intención de hacer partícipe al público de la significación de las obras: la instalación “Naturaleza muerta” de Marco Alvarado se manejaba dentro de los términos que los movimientos ecologistas que de mitad de los 80 comenzaban a hacer sentir. Así, desde la vereda de la primera galería de Madeleine, casi desde el Consulado Americano se podía percibir el perfume de los cipreses: las ramas inundaban las salas y una mancha de sangre lucía seca y oscura sobre una gran tela iluminada por la luz de un televisor. Esta “naturaleza muerta” podía ser pisada, vejada y pateada porque, a través de su muerte, estaba intentando alertar a nuestros sentidos sobre nuestro pequeño mundo fenecible.”

Matilde Ampuero, Catálogo 25 años de la Galería Madeleine Hollaender, 2002(Fig. 63)



(fig. 63) Naturaleza muerta. 1987

La acción que siguió fue la publicación en algunos periódicos nacionales de la convocatoria a una exposición ficticia en Lago Agrio, donde una firma petrolera norteamericana investigaba la explotación de campos petroleros y la expropiación del territorio ancestral de nuestros pueblos amazónicos, con el consecuente e irreversible daño ecológico y humano. El grupo, siempre apoyado por la galerista Madeleine Hollaender, hizo constar en la invitación la frase “After exhibition please go home” (Fig. 64)



(fig. 64) Publicación de La Artefactoría. 1987

En el año 1987, La Artefactoría, a la que se había sumado el artista Flavio Álava a su regreso de Europa, preparó propuestas cuyos contenidos buscaban, además de

mantener la coherencia con experiencias anteriores, identificarse con un pueblo afectado por la crisis económica.

Arte en la Calle fue una convocatoria que funcionó en el espacio público y que consiguió sacar a los artistas de sus talleres para trabajar con la realidad cotidiana. La experiencia, que afrontaba directamente presupuestos como la sacralidad de la pintura, debía, o por lo menos esa era la intención, ser un instrumento para concientizar a los espectadores sobre la función social del arte. Con la distancia histórica, y luego de cumplirse 20 años de las acciones realizadas, surge la interrogante sobre cuáles fueron los logros obtenidos y si sólo sirvieron, en el mejor de los casos, para modificar las conciencias de algunos de los artistas que participaron.

“El arte está en la calle” fue la acción presentada por Marco Alvarado en el Parque Centenario, uno de los más populares de la ciudad, donde diariamente se reúnen niños callejeros y lustrabotas y es paso obligado hacia el Palacio de Justicia. Al medio día el artista regó cientos de pelotas de trapo, las cuales inmediatamente fueron “consumidas” por los niños. La acción tenía como finalidad que la obra artística acceda a aquellos que por su condición jamás podrían adquirirla y buscaba evidenciar el carácter elitista del arte. La experiencia acentuaría sus propias contradicciones con respecto a la utilidad del arte y su relación con las transformaciones sociales.

Matilde Ampuero, Catálogo 25 años de la Galería Madeleine Hollaender, 2002 (Fig. 65)



(Fig. 65) El arte está en la calle. 1987

También en 1987 fue inaugurada la Primera Bienal Internacional de Pintura de Cuenca que oficializaba, una vez más, en su convocatoria la “tradición pictórica nacional”, desconociendo los nuevos lenguajes visuales, medios, materiales y conceptos en torno al arte que se estaban produciendo a lo largo de Latinoamérica.

“Un día antes de la inauguración el grupo se trasladó a la ciudad de Cuenca, donde iniciaron un conjunto de acciones anónimas que buscaban establecer la contundente diferencia entre un arte como producto mercantil y representante diplomático y un arte comprometido con la conciencia que trataba de emerger. El no utilizar sus nombres en las obras, ni antes ni después de realizada la propuesta, acentuaría el carácter elitista de las bienales y remarcaría, aún en el presente, la falta de interés por parte de las instituciones y de la cultura oficial por documentar la historia del arte nacional, su representación y contenidos políticos”.

Matilde Ampuero, Catálogo 25 años de la Galería Madeleine Hollaender, 2002 (Figs. 66 y 67)



(Fig. 66) Arte no es pintura. 1987 (Fig. 67) Arte no es pintura. 1987

En esta ocasión Marco Alvarado pintó las paredes de los museos donde se exponían las obras de la Bienal con corazones que contenían la frase “Arte no es pintura”, una acción que señalaba, a la manera del graffiti, la necesidad y capacidad del arte de salirse de los límites impuestos por el lienzo y la pintura. La acción obtuvo una respuesta inmediata cuando a la mañana siguiente los militares limpiaron las paredes de las sedes de la bienal.



(Fig. 68) Exposición 183, Las Peñas. 1989 (Fig. 69) Exposición 183, Las Peñas. 1989

Una de las últimas exposiciones de La Artefactoría fue 183 (Figs. 68 y 69) realizada el 25 de julio de 1988 en la antigua casa de Eloy Avilés Alfaro (Numa Pompilio Llona 183). Aprovechando la masiva asistencia del público a la “Exposición Las Peñas”, que se realiza cada año en el tradicional barrio de la ciudad de Guayaquil, la muestra buscaba intervenir en el espacio público desde el espacio privado y abrir lo que el grupo consideraba un pequeño canal de diálogo entre sus obras y el público asistente. Fue una sorpresa que la propuesta de exhibir arte urbano realizado con materiales y soportes efímeros, ocasionara un sinnúmero de comentarios que concluyeron en el registro fotográfico de la exposición por parte de inteligencia militar, que sospechaba la intervención del grupo subversivo de la época: “Alfaro vive carajo”.

Finalmente, el 24 de mayo de 1989, Marco Alvarado, Flavio Álava y Xavier Patiño presentaron la muestra “Caníbales”, inaugurada en el Museo Municipal de Guayaquil, cuyas salas fueron escogidas como parte del concepto de la exposición.

“Caníbales fue la conclusión de largas discusiones sobre planteamientos ideológicos marxistas y su validez en nuestro medio y en el arte. En el ámbito mundial se estaban sucediendo rápidamente los eventos que terminarían con la caída del comunismo y el asentamiento de las políticas neoliberales poseedoras de los grandes capitales de inversión. Nuestra “realidad” gravitaba entre una exacerbada corrupción -que llegó a su punto culmine cuando fueron robadas todas las piezas del museo y exhibida la gorra del asesinado lugarteniente de Bucaram en una de las salas- y, la visión que podíamos salvar de nosotros mismos a través del arte: nuestra constante inconformidad calladamente creadora”.

Matilde Ampuero, Catálogo 25 años de la Galería
Madeleine Hollaender, 2002 (Figs. 70 - 71)



(Fig. 70) Exposición Caníbales, Museo Municipal. 1990 (Fig. 71) With my tongue in my cheek. 1989



(Fig. 72) Torito. 1989 (Fig. 73) La fea. 1989 (Fig. 74) Junto Alfaro vivo trabajo. 5 de junio de 1990

Guayaquil se encontraba sumida en el caos y la debacle política causada por el gobierno local corrupto de los Bucaram. Los artistas tapizaron las paredes del museo con la palabra CANÍBALES, pintada sobre periódicos con noticias de crónica roja, y exhibieron objetos contruidos con elementos de la cultura popular. “Santiago contra Santiago” (Fig. 75) de Marco Alvarado, fue una de las obras que más se acercaba al concepto de canibalismo

cultural. La mitad de este ensamblaje estaba compuesto por periódicos prensados con imágenes principalmente de militares y guerrilleros, pintadas de rojo. La parte superior era un collage que imitaba un “tendido de cachineros” (3)



(Fig. 75) Santiago contra Santiago. 1989
3° Bienal de La Habana

“Caníbales” trató de salvar poéticamente los últimos rastros de responsabilidad por el mundo que se adjudicaban los artistas. Alejándose de una ideología amañada que ya estaba siendo percibida como un autoengaño, trataron de ser conscientes de las diferencias que se establecían no en el discurso sino en el tratamiento de una imagen que rompía con lo cotidiano y era capaz de desarticular los significados percibiendo un ordenamiento diferente.

Matilde Ampuero, Catálogo 25 años de la Galería
Madeleine Hollaender, 2002

Marco Alvarado como Álvaro Marzo

En la década de los ochenta en Europa se imponían nuevos movimientos artísticos que tenían como denominador común la recuperación de la pintura. En Italia el mercado impulsado por las galerías buscaba una alternativa comercial al arte conceptual y al arte povera. La Transvanguardia, movimiento auspiciado por el teórico y curador italiano Achille Bonito Oliva, promovía a los artistas Sandro Chia (Fig. 76), Francesco Clemente, Enzo Cucchi y Mimmo Paladino. En tanto que en Alemania el neoexpresionismo o movimiento de Los Nuevos Salvajes (Die Neue Tilden), alcanzaría su máximo esplendor con Georg Baselitz (Fig. 77), Anselm Kiefer y Markus Lupertz que, con obras basadas en una estética de lo feo y de la destrucción, hicieron de la nueva pintura el producto más cotizado del mercado del arte.

“La Transvanguardia es un arte posmoderno. Su mismo título lo indica, viene después de la vanguardia. Guasch señala que este neologismo apareció en un artículo de la revista Flash Art, escrito por Bonito Oliva titulado “The Italian Trans- Avantgarde” en 1979. Allí,

el teórico italiano señalaba la toma de conciencia del arte contemporáneo, de su alejamiento del espíritu de las vanguardias instaladas como orden, renovación de lenguaje, búsqueda de inserción del arte en la vida, en la praxis vital, construcción de una sociedad total en la que el artista formaba parte de ella”

GUASCH, Ana María, "La Transvanguardia italiana. El Arte como Genius Loci", El Arte Último del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural. Madrid: Alianza Forma, 2001



(Fig. 76) Sandro Chia. Rabbit for dinner. 1981 (Fig. 77) Georg Baselitz. Clown. 1981

En América Latina La Transvanguardia surgiría en países como Chile y México pero especialmente en Argentina, donde Achille Bonito Oliva había expuesto sus nuevas teorías en debates organizados por la Asociación Argentina de Críticos de Arte bajo el impulso del muy influyente crítico Jorge Glusberg y el CAYC.

En 1988 Alvarado presenta en el Salón de Octubre una obra de gran formato con las características expresionistas de La Transvanguaria. En la sala de los rechazados se exhibió “Autorretrato junto a la guarachera mayor o Antimadre” con la ficha de inscripción registrando como autor a Álvaro Marzo, nombre ficticio que el artista creó junto con la narrativa y el gesto de la nueva pintura.

Seguidamente, en la segunda exhibición 183 de Numa Pompilio Llona, exhibe “... un conjunto de cuadros que conforman una sola obra, la misma que unifica conceptos mestizos con un lenguaje asumido como Transvanguardia (...) pretendiendo con ello darle respuesta a la conclusión a la cual llegaron algunos artistas después del movimiento conceptual acerca de la muerte del arte. Los neoexpansionistas proponen la revalorización de la pintura y un rompimiento con la historia del arte, pero se someten a los dictámenes del mercado que los arrincona en la esquina estéril de la forma y el estilo, como únicas variantes del trabajo artístico” Matilde Ampuero, Marco Alvarado como Álvaro Marzo, catálogo de la exposición. (Figs. 78 – 81)



(fig. 78) Marco Alvarado como Álvaro Marzo en: Perro feliz con cargo público. 1988 (fig. 79) Marco Alvarado como Álvaro Marzo en: La sonrisa estética o fraude mitológico. 1988



(fig. 80) Marco Alvarado como Álvaro Marzo en: El último vals de la oligarquía. 1988 (fig. 81) Marco Alvarado como Álvaro Marzo en: Autorretrato junto a la guarachera mayor o Antimadre. 1988.

Arte = ser humano

Una de las grandes influencias en Marco Alvarado es la figura del artista alemán Joseph Beuys. Sus instalaciones y objetos, la ambigüedad y la fragmentación de su obra y el uso particular del collage, pero sobre todo su poética concepción artística, propiciaron la creación de algunas de las obras ya analizadas, especialmente aquellas que tienen que ver con la práctica de la comunicación, el arte efímero como actitud y parte de las obras que fueron asimiladas desde la cotidianidad.

El denominado "concepto ampliado del arte" de Beuys que afianzaba su concepción del arte como una actividad propia del ser humano (todo hombre es un artista), sus medios de expresión y las acciones con implicaciones semánticas muy ligadas con la teología cristiana, favorecieron la inmediata identificación de Alvarado con su pensamiento. (4),

En 1989, en homenaje al profesor, artista y activista político alemán pinta su retrato (Fig. 82) con cemento plástico negro –una especie de alquitrán utilizado en el humilde oficio de la plomería- que vierte en una lona de color rojo sobre la que apenas se observan

dibujados el contorno del famoso sombrero, que identifica al artista, y su mano. En las obras que realiza sobre Beuys, Alvarado ironizaba sobre los presupuestos políticos, en lo que él mismo había creído por tanto tiempo, y su imposibilidad de aplicarlos en una realidad como la nuestra. Del mismo año es “Wo sind sie Herr Beuys” (Dónde está usted Sr. Beuys) (Fig. 83), que en su primera versión muestra el pequeño espectro de una liebre muerta, o su ánima flotando en el inframundo, que parece gritar desesperada buscando al artista. Posteriormente, en 1990, “Wo sind sie Herr Beuys” (Fig. 84) se transformaría en una liebre zombi que regresa a la vida pero sigue muerta. Ambas obras evidentemente se remiten a la célebre acción realizada por Beuys en Dusseldorf, en el año 1965, cuando en la Galería Schmela explica el significado de la pintura o del arte a una liebre muerta (Fig. 85)



(Fig. 82) Retato de Joseph Beuys. 1989 (Fig. 83) ¿Wo sind sie Herr Beuys? 1990 (fig. 84) ¿Wo sind sie, herr Beuys? 1991



(Fig. 85) Joseph Beuys (1921 – 1986)

La imagen del “padre” Beuys (Fig. 86) como representación simbólica de la cultura hegemónica presenta un conflicto entre la aceptación y la sospecha. Así, Alvarado pinta desde una estética lúmpen su perspectiva de ser un artista viviendo en el tercer mundo.



(Fig. 86) Saturno devorando a su hijo. 1989

Nueva York 1987

Con el Premio del Salón Continental, Marco Alvarado viaja a Nueva York donde contacta a Carla Stellweg, galerista neoyorquina recomendada por Juan Castro, quien gestiona el envío de su carpeta a la Bienal de La Habana. Ese año los organizadores del evento habían acordado: "... que cada edición se estructurara en torno a un objeto de reflexión, identificado previamente por el equipo de curadores en su labor investigativa como un tópico de interés dentro del debate internacional sobre arte contemporáneo".

En 1989 el artista, invitado directamente por la Bienal, participa con las obras Santiago contra Santiago (Fig. 75) y Cristo Ché (Fig. 45), envío que se ajustaba perfectamente al tema central que giraba en torno al concepto Tradición y contemporaneidad: "la Bienal conjugó armónicamente la presencia de manifestaciones artísticas populares - Muñecas mexicanas, Bolívars de madera, Juguetes africanos de alambre..."

www.bienalhabana.cult.cu

Cabeza de padre

La imagen del Padre, el patriarcado, el masculino creador

La obra de Marco Alvarado en esos años había cruzado algunas fronteras sobre todo de tipo ideológico, el muro de Berlín había caído y las potencias económicas estaban trabajando en el nuevo ordenamiento político mundial.

En América Latina se implementaban los sistemas neoliberales como alternativas al modelo del Estado Desarrollista, que había llevado a muchos países al incrementar su burocracia, a implantar falsos procesos de industrialización y al fracaso de sus reformas agrarias. Con la crisis del socialismo, las propuestas del libre mercado o libre competencia como agente regulador de toda actividad económica, fueron vistas como la salvación de las economías de la región, que luego fueron asumidas por las clases dominantes que adquirieron la hegemonía social.

Ecuador, su realidad, Fundación José Peralta, edición 2005-2006

La crítica social e institucional, y el análisis ideológico del sistema religioso católico, sin dejar de ser sus temas nucleares, en la primera exposición individual de Alvarado extienden su ceremonial a la estética superior contenida en un ritual intemporal: el Altar del Padre.

Cabeza de Padre, pinturas- instalación (Asociación Humboldt, Quito y Galería La Manzana Verde, Guayaquil, 1992) (Figs. 87 – 92) fue realizada en medio del clima desesperanzador que envolvía a muchos de los intelectuales de izquierda en la época (convertido a veces en un pensamiento cómodo para mentes burocráticas: becas, pasantías, masterados, viajes, etc.), pero la utopía de libertad todavía fomentaba en algunos artistas la actitud crítica y la inclusión en sus obras del ingrediente subversivo.

Esta exposición estaba fundamentada en la imagen del arquetipo del Padre, visualizada en la instalación como una pirámide de tierra con una cúspide de acrílico conteniendo un cráneo ancestral (5) rodeado de velas. Este altar-homenaje se encontraba acompañado por una serie de pinturas que contrastaban en técnica y género: tres retablos, en referencia al templo parroquial o lugar sagrado, con las imágenes habituales –santos, vírgenes- reemplazadas en las obras por travestís y una serie de grandes pinturas abstractas y otra de pequeñas cajas de vidrio pintadas con delicadas geometrías completaban la muestra.

Cabeza de Padre, buscaba transmitir la visión apocalíptica de un mundo futuro que el artista veía desprovisto de utopía. A través del sabotaje a la iconografía cristiana, pretendía evidenciar el daño que el sistema patriarcal deshumanizado, y enquistado en las sociedades contemporáneas, realizaba, no sólo a quienes viven en las márgenes más paupérrimas de las urbes latinoamericanas, sino al planeta entero. De la muestra se desprendía la necesidad de establecer un hilo conductor con nuestros ancestros restableciendo el sentido de lo ritual como un espacio de curación.



(fig. 87) Cabeza de Padre, instalación. 1994 (fig. 88) Travestis, instalación Cabeza de Padre. 1994



(fig. 89) La muerte, instalación Cabeza de Padre. 1994 (Fig. 90) s/t, instalación Cabeza de Padre. 1994



(Fig. 91) Elefante. Óleo sobre lona. Instalación Cabeza de Padre. 1994 (Fig. 92) Niño con sombrero blanco que salió a pescar y se quedó conversando con un ovni. Óleo sobre lona. Instalación Cabeza de Padre. 1994

Lo feo: antecedentes monstruos

Parte de la obra de Marco Alvarado se ha ocupado de trabajar con desechos urbanos, entre ellos restos de tablas viejas y puertas rotas asimiladas como soporte para pintar imágenes derivadas de ilustraciones de cuentos y personajes infantiles (Figs. 93-94).

Otras obras ubicaban la marginalidad de los seres humanos al mismo nivel que el despojo urbano, dándole a la imagen un significado y un tratamiento que en los últimos años bordeaba ya la categoría de lo monstruoso. También la pintura entra en esta categoría (Figs. 95-96) y temas como el racismo son tocados a través de la reunión en la imagen de dos mapas genéticos, de dos artistas, de dos diferencias como en “Hendrix como Yo” (Fig. 97), que también sugiere su propia marginalidad en relación al medio artístico.



(Fig. 93) Feito. 1992
Óleo sobre madera



(Fig. 94) Pintura folklórica guayaquileña. 1992
Óleo sobre madera



(Fig. 95) Loco. 1991
Óleo y petróleo sobre tela



(Fig. 96) Loco. 2000
Óleo sobre tela



(Fig. 97) Hendrix como yo. 2000
Óleo sobre lona

LA HABANA (1994)

Las meigas y sus hijas viendo a los hombres que van al cine mientras el diablo se ríe.

La segunda participación de Marco Alvarado en la Bienal de La Habana fue en el año 1994. El concepto de la Quinta Edición del evento se centraba en el tema Arte, Sociedad y Reflexión. En un primer momento los organizadores aceptaron el envío de los tres retablos trabajados para la exposición “Cabeza de Padre” cuyas imágenes debían constar en el catálogo. “Dada la amplitud del tema, el equipo de curadores jerarquizó cinco de los aspectos abordados críticamente por los artistas para articular en torno a ellos las exposiciones del evento: el entorno físico y social; las diferentes expresiones de la marginación y las relaciones de poder en la esfera del arte”.

Luego de recibir una carta por parte de la Bienal excusándose por la imposibilidad de registrar a tiempo la obra en el catálogo, Alvarado viajó a la Habana con una nueva instalación más fácil de transportar.

“Las meigas y sus hijas viendo a los hombres que van al cine mientras el diablo se ríe” (Figs. 98 -100), fue el amplio título que utilizó para una obra que buscaba resaltar el espíritu de lo femenino en el mundo, el aporte de la intuición y el valor del ánima (desde el punto de vista de la psicología jungiana) en contraste con la imagen pornográfica producida por la sociedad de consumo. Fotos de niñas con poderes paranormales y mujeres que habían hecho de su vida un espacio creativo y mágico (Hilda Thomas, entre ellas) fueron colocadas en las cajas de luces que formaban parte de la instalación, la que además estaba circundada por vidrios pintados de colores.



(Fig. 98) Las meigas y sus hijas viendo a los hombres que van al cine mientras el diablo se ríe. Detalle de la instalación.1994



(Fig. 99) Las meigas y sus hijas viendo a los hombres que van al cine mientras el diablo se ríe. Detalle de la instalación.1994



(Fig. 100) Las meigas y sus hijas viendo a los hombres que van al cine mientras el diablo se ríe. Detalle de la instalación. 1994

Parte importante de esta obra eran dos cajas de cartón cuyo interior estaba forrado de la peor pornografía, a la que sólo se podía acceder observando por dos pequeños orificios. Estos dos elementos la tarde de la inauguración fueron censurados por el Ministro de Educación y Cultura de Cuba, ante la protesta general de los artistas, periodistas extranjeros y público participante de la Bienal (Figs. 102 – 104). Lo mismo ocurriría con la obra “Emigrantes” (Fig. 101) una serie de fotografías y entrevistas a cubanos que llegaban huyendo a la Península de Yucatán, de la artista mexicana Graciela Iturbide, obras que ante la protesta de la embajada de México fueron nuevamente exhibidas.



(Fig. 101) "Emigrantes", Graciela Iturbide, México, 1994



(Fig. 102) Durante la rueda de prensa convocada para tratar el tema.



(Fig. 103) Periodista de la revista The Economist revisando la obra

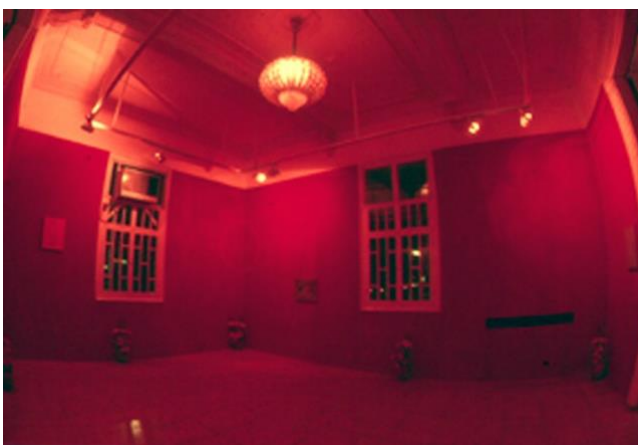


(Fig. 104) Lilian Llénez dirigiéndose a los periodistas y público asistente a la rueda de prensa.

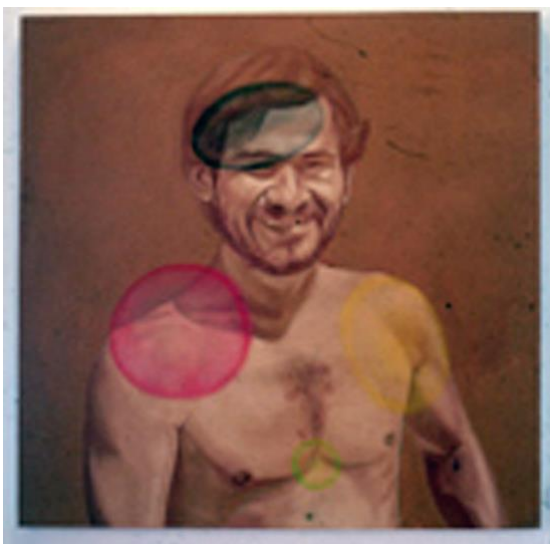
ALTER EGO

Habiéndose liberado de la rigidez del dogma, una nueva vertiente terapéutica lograría que su mente encontrara otra vez un espacio para el mito y lo sagrado: la teoría del inconsciente colectivo y los arquetipos de Jung.

En Alter Ego, inaugurada en la Galería Madeleine Hollaender en 1995 (Figs. 105 – 109), Alvarado adaptó el carácter de la exposición al ambiente de la galería, una edificación de los años 50 muy bien conservada. Las altas paredes fueron pintadas de rojo magenta para crear una atmósfera que sugiriera a los sentidos estar en contacto con la energía vital (sangre, fuego) cántaros con flores fueron colocados en las esquinas de las salas y complementaban el environment donde el espectador circulaba. Todas las pinturas exhibidas en la muestra albergaban el espíritu del retrato combinado con el lenguaje del realismo fotográfico, realizados con la “técnica” del color monocromo e ilustrados con animalitos y otros elementos tomados de la naturaleza.



(Fig. 105) Instalación Alter Ego. 1995



(Fig. 106) Magno. 1995



(Fig. 107) Tiburón. 1995



(Fig. 108) Luis. 1995



(Fig. 109) Las Américas. 1995

“VIAJERO”

En 1996 Marco Alvarado obtiene por primera vez Mención Honorífica en el evento organizado anualmente por la Municipalidad de Guayaquil, el Salón del Julio. Viajero era un ensamblaje que representaba su visión cósmica del viaje hacia la muerte (Fig. 110).

En una enorme canoa esmeraldeña, comprada en la antigua zona comercial del Mercado Sur de la ciudad ubicado cerca de la rivera del Guayas, colocó 12 vidrios triangulares que pintados a mano hacían las veces de velas; un rastro de tierras azul índigo, verde, anaranjado y negro cubrían parte del fondo y dos restos fósiles: un cráneo humano (el mismo que utilizara en la exposición Cabeza de Padre) y una mandíbula de tiburón, se situaban a los extremos de la canoa.

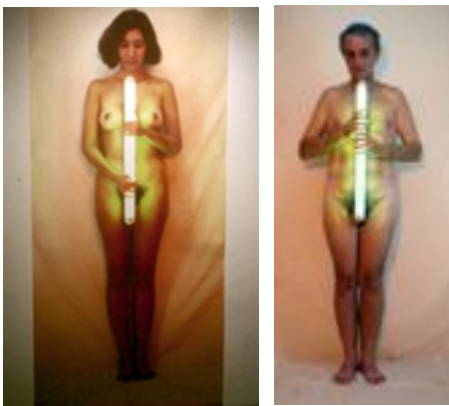


(fig. 110) Viajero. 1996
Premio Especial, Salón de Julio de Guayaquil.
Colección Museo Municipal

PUER AETERNUS

Galería, Art- Forum, Quito, 1997

El antecedente inmediato de esta exposición fue un conjunto fotográfico que Marco Alvarado tituló “Velas en la nieve” (Fig. 111). Aunque el carácter de la obra se basaba íntegramente en la fotografía (retrataba a un hombre y a dos mujeres con una lámpara que los iluminaba y a una niña que permanecía a la sombra de un azul oscuro logrado con luz negra), esto permitió que incursionara en un campo nuevo para el medio: la imagen digital en gran formato. Posteriormente, esta obra fue presentada en la muestra Puer Aeternus y en el Museo La Recoleta de Buenos Aires en el año 2001, en esta ocasión haciendo conjunto con Viajero Fig. 112). La obra, pionera por la técnica y el formato en el país, fue lograda gracias a su alianza con el equipo de los hermanos Cuesta-Luna, quienes prestaron toda su contingencia tecnológica para obtener resultados inmejorables una década atrás. “Velas en la Nieve” sostenía su poética gracias a una búsqueda interna del artista que intentaba renovar el diálogo entre racionalidad e intuición.



(Fig. 111) Velas en la nieve.1997



(Fig. 112) Museo La Recoleta de Buenos Aires. 1997

“Puer Aeternus” (6) trasladaba al lenguaje publicitario algunas de las imágenes arquetípicas que surgirían de manera evidente, o a la luz del análisis, como el más fuerte componente de su nueva obra. En esta exposición el artista toma, una vez más, el riesgo de ser pionero en las técnicas que involucran a la tecnología al producir la primera exhibición de arte digital del Ecuador, a la que además le incluye el barniz confesional y devoto que a veces parece intencionalmente cómico en su obra.

Así, el Padre Pío de Pietrelcina, heredero espiritual de San Francisco de Asís, estigmatizado con las señales de la crucifixión, fue retratado en una caja de papeles desechables Kleenex, igualmente, utilizando el formato comercial de la conocida

marca Kellogg's (Fig. 113), el rostromisericordioso del sacerdote italiano eleva su mirada al cielo como pidiendo misericordia desde su caja de Cornflakes. En otra obra, la Virgen María, la imagen universal que por antonomasia recrea el concepto "ánima" (7) de Jung, luce impresa sobre un lienzo exhibiendo lágrimas de miel y la palabra Yo bajo el rostro (Fig. 114).

Puer Aeternus también mostraba cómo el lenguaje contemporáneo de las imágenes es capaz de traducir el misticismo y la liturgia bíblica presente a lo largo de nuestra historia. Niño (Fig. 115), por ejemplo, se encuentra dentro de la tradición ecuatoriana de representar al Niño Dios (iconografía e iconología del Niño Dios en las Escuelas Quiteña y Cuencana). (8)

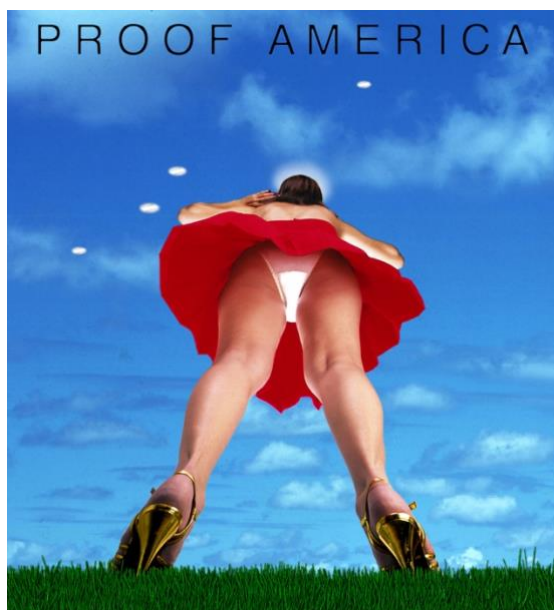
Dentro del grupo expuesto en "Puer Aeternus", algunas obras fueron concebidas para alterar nuestra percepción cotidiana. Proof América (Fig. 116), una ironía del cartel cinematográfico, señalaba burlonamente nuestra condición de invadidos y en Clase (Fig. 117), la fresca sensualidad de una jovencita la expone a ser presa fácil del consumo de la imagen.



(Fig. 113) Nestlé y Kleenex Padre Pío. 1997



(Fig. 114) Yo. 1997



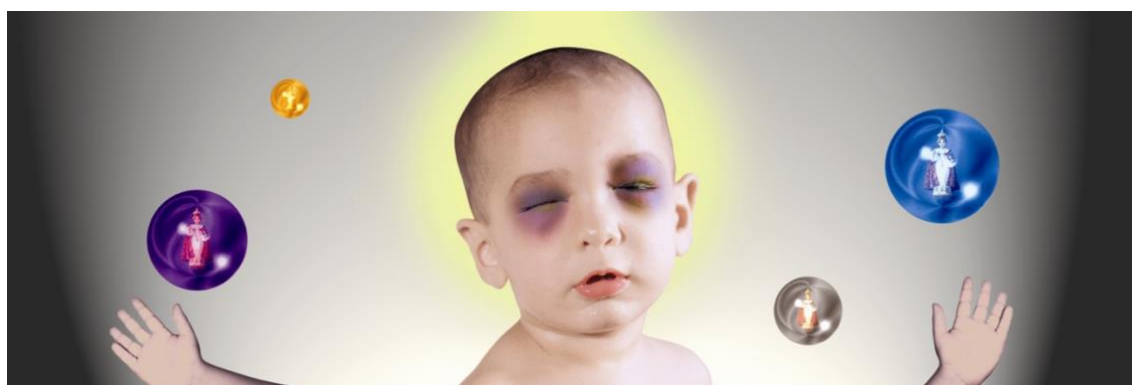
(Fig. 116) Proof América. 1997
LA OTRA BIENAL

(Fig. 115) Niño. 1997



(Fig. 117) Clase. 1997

En 1998, la obra Espiritualidad, Divino Niño (Fig. 118) de Marco Alvarado recibe el Segundo Premio de la Sexta Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, institución que se vio obligada a ampliar su convocatoria al arte digital por la acometida de esta nueva tendencia en Latinoamérica. Recurriendo nuevamente a la simbología religiosa, de la que es tan deudora el conjunto de su obra, una impresión de gran tamaño muestra el rostro golpeado de un hermoso niño, con las manitas en la misma posición del Cristo que recibe las bendiciones del Padre, imagen que le es común a la iconografía católica. Encerrados dentro de burbujas de colores gravitan alrededor de él divinos niños, vestidos como pequeños emperadores.



(Fig. 118) Espiritualidad. Divino niño. 1998

Espiritualidad, se forja alrededor de contenidos psicológicos, simbólicos y arquetipales sobre los que trabaja Alvarado, los que ahora hace presentes de manera conciente en su obra.



(Fig. 119) Las niñas. 1998

Parte del envío a la Bienal Internacional de Pintura, Cuenca-Ecuador.

En un sentido más religioso, la rosa está relacionada con la Virgen María. El símbolo de “María Rosa Mystica”, pureza, virginidad, santidad y perfección, es trasladado al lenguaje publicitario, luciendo su halo de luz en medio de dos niñas coquetas. Una imagen que empieza a dejar sentir el aire kitsch que luego imprimiría el artista a su obra digital (Fig. 119).

ESTÉTICA KITSCH Y LENGUAJE PUBLICITARIO

Confrontación y juicio moral

Provocador nato, Marco Alvarado en su exposición “Lo que nos gusta y lo que no nos gusta” (2001, Galería DPM, Guayaquil) interviene con tecnología digital algunas de las obras más representativas de artistas consagrados (Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Bárbara Kruger, entre otros), suplantando sus imágenes con el rostro de los banqueros prófugos que en el año 1999 causaron la debacle económica del país (Figs 121 – 126). Junto a ellos, Marco Alvarado instaló “Lo que todos queremos pero no todos podemos” (Fig. 127), un “banquete” servido sobre una gran mesa con los nombres de los banqueros corruptos en cada puesto vacío. La instalación estaba custodiada por dos guardias de seguridad que impedían a los espectadores acercarse a comer de los succulentos platos.

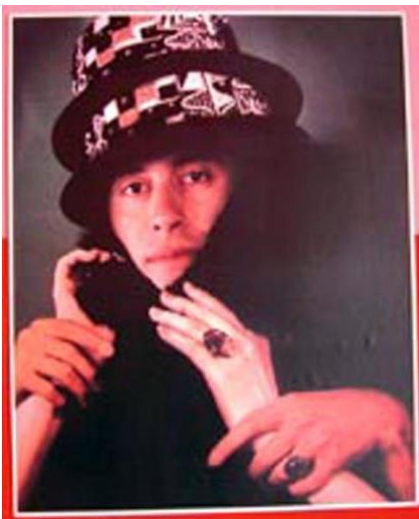
Siempre buscando contrastar una realidad con otra, el artista exhibió en la sala contigua pinturas de gran formato con los rostros de sus alumnos (Fig. 128 y 129) separados de los banqueros por una especie de altar esotérico que estaba destinado a la “purificación del hombre contemporáneo” (antes había “pintado” con agua bendita una estrella de cinco puntas en medio de arcanos e iconografía popular religiosa). (Fig. 130).



(Fig. 121) Aprendiendo de los maestros: el maestro Peñafiel. 2001



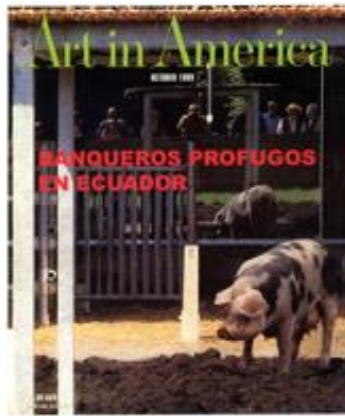
(Fig. 122) Aprendiendo de los maestros: el maestro Aspiazu. 2001



(Fig. 123) Aprendiendo de los maestros: el maestro Guerrero. 2001



(Fig. 124) Aprendiendo de los maestros: Elegantes, impecables, sutiles. 2001



(Fig. 125) Aprendiendo de los maestros: Prófugos en América. 2001



(Fig. 126) Aprendiendo de los maestros: Biela. 2001



(Fig. 127) Lo que todos queremos pero no todos podemos. 2001

En la de inauguración de “Lo que nos gusta y lo que no nos gusta” (2001, Galería DPM, Guayaquil) repartió entre los presentes una torta con las fotografías impresas en gelatina (técnica pastelera) de 19 genitales femeninos y masculinos, obra a la que el artista tituló “Ánimus y Ánima” (7)

(Fig. 128) Yuki. 2001



(Fig. 129) Joe Carnemen o está prohibido darse besos en el Malecón 2000. 2001



(Fig. 130) Exorcismo. 2001



(Fig. 131) Le kunst es nice. 2001

Le kunst es nice (Fig. 131) acción presentada por Alvarado en el contexto del taller “inserción de Arte en la Esfera Pública” dictado por René Francisco Rodríguez (Cuba) en el marco del proyecto Ataque de Alas (Galería Madeleine Hollaender-MAAC, 2001).

Le kunst es nice (El arte es simpático)

Durante un almuerzo informal del Taller, Alvarado invitó a los artistas, críticos y profesor, a saborear una torta de chocolate cargada de insultos regionalistas de serranos contra costeños y viceversa (que estaban “insertados” dentro del biscocho) donde cada uno de los comensales se queda con un insulto de recuerdo, pero además en el plato desechable, una vez “repartido el pastel” quedaban al descubierto las palabras “el arte es simpático” escritas en un diferente idioma cada una, lo que ironizaba sobre el sentido políglota o internacional del arte globalizado (periferias, circuitos, centrismos, etc.) que en realidad era dirigido hacia las poderosas naciones a las que debía sorprenderse con las obras.

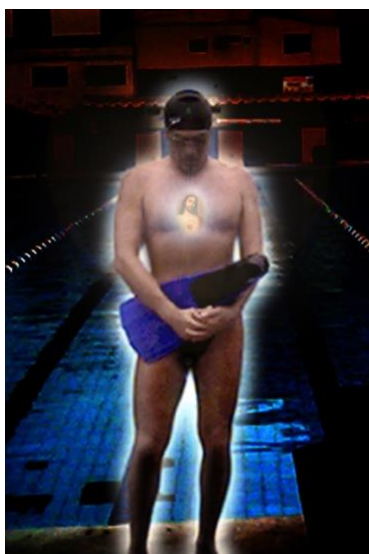
Esta acción criticaba abiertamente el bajo nivel del taller en relación a la logística implementada y la perorata de “cita internacional” en el que se enmarcaba el proyecto “Ataque de Alas”, que buscaba mostrar a los artistas ecuatorianos la necesidad de ubicarse en los circuitos del arte.

“No. Yo al final de todos mis tiempos”

(2002, Galería Dpm, Guayaquil)

En un video el artista nada marcando sus tiempos en el agua, metáfora de una propuesta que giraba en torno a su visión apocalíptica del arte. Las obras expuestas recurrían a la multimedia, el video, el net-art y a la fotografía digital y elaboraban una reflexión sobre la poca vigencia de los hechos, la fragilidad de nuestra memoria, del arte herido con la indiferencia y el término de la utopía.

A través de la web: www.yonadador.com, Alvarado invitaba al público a participar del “fin de sus tiempos” ingresando a un sistema el nombre de sus enemigos para establecer con ello una red de pecadores y una situación que virtualmente se asemejaba al juicio final.



(Fig. 132) Yo, Jesús nadador. 2002



(Fig. 133) Yo Edipo. 2002



(Fig. 134) Dios castiga el exceso de teoría vida mía. 2002



(Fig. 135) No pasa nada. 2002
Detalle



(Fig. 136) No pasa nada. 2002
Detalle

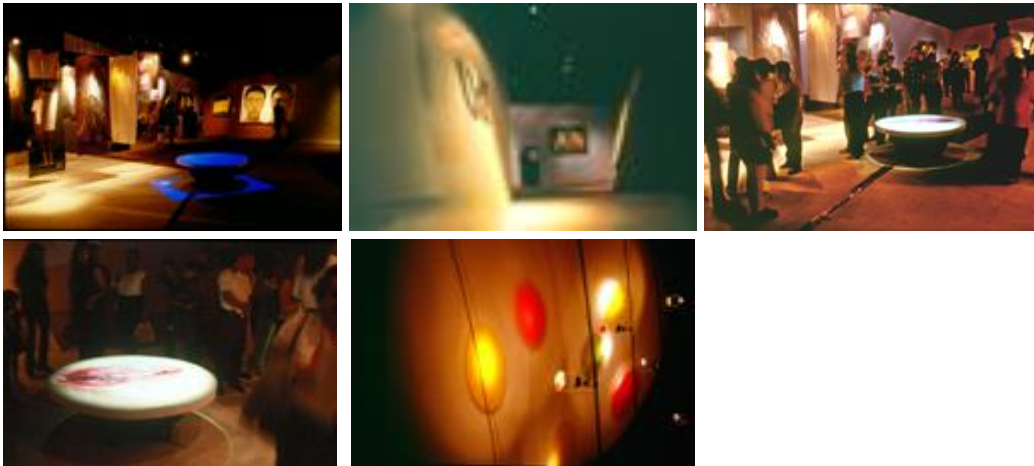


(Fig. 137) No te das cuenta que el arte no existe o maniobras paranormales de la niña autodidacta y sus fantasmas. 2002.

Fotografía de pequeño formato donde se afirma que “el arte no existe”. Marco Alvarado elabora una lista de los nombres de las personas y artistas que lo habían influenciado a lo largo de su vida. Figuras fantasmagóricas, sugerían que el arte era un autoengaño.



(Fig. 138) La sangre asusta.
Instalación en la Galería Dpm (2002)



(Fig. 139) Varias tomas del stand del Banco Central del Ecuador en la Feria Internacional de Durán (2001) ¡UD! fue la primera instalación multimedia realizada en el Ecuador para la difusión de espacios culturales (MAAC y Parque Histórico Guayaquil). Conceptualizada y diseñada por Marco Alvarado.



(Fig. 140) Sesión espiritista para siete albañiles muertos. 2002

Un planteamiento sorprendente de Alvarado trabajado desde el lenguaje del arte digital. Colgadas del tumbado de la galería, impresiones de gran formato mostraban la textura de los pies de 7 albañiles, que fueron contratados en las afueras de la conocida Radio Cristal para la “trabajar en una obra”, cuya perspectiva obligaba al espectador a mirar hacia arriba, involucrándose en la conmovedora aura espiritual del trabajo.



(Fig. 141) Animitas orinadas. 2003

Con la misma técnica y montaje, el artista retrata eventos infantiles que mezclan erotismo con curiosidad. Una obra que obliga al espectador a involucrarse en la intimidad

del cuerpo humano participando en un acto voyerista muy común entre los niños, pero que al mismo tiempo muestra la fragilidad a la que están expuestos.



(Fig. 142) ¡Ayúdanos Benito!

En homenaje al natalicio de Benito Juárez. Exposición organizada por el consulado de México y curada por Juan Castro y Velázquez, Museo Municipal de Guayaquil. Próxima a inaugurarse en Ciudad de México. En ¡Ayúdanos Benito! Está hecha con hojas de marihuana y coca trituradas (Polvo de cannabis sativa y erthroxylon coca sobre papel amatl), Marco Alvarado conjuga la imagen mítica del héroe con las problemáticas sociales contemporáneas de la región.

Todos los salones- toda la pintura

Debido sobre todo a la utilización de materiales no convencionales en sus envíos ("Sangre, cemento y pólvora" fig. 143) y por lo provocativos que resultaban sus temas, Alvarado fue rechazado por años de los Salones nacionales y no fue sino hasta la edad de 34 años que su obra gana una Mención de Honor en el Salón de Julio con Viajero, 1996 (Fig. 110)



(Fig. 143)

Sangre, cemento y pólvora. 1989

Obra rechazada del salón de Julio.

Acusado por sus actuales detractores de ser parte del inventario anual de este evento, parecería que la práctica de la pintura, a la que se había negado durante años, se vuelve ahora su trinchera visual, el espacio desde donde puede ejercer la crítica (a las políticas económicas, a la hipocresía social y finalmente a la nueva "escena artística" que intenta institucionalizar la práctica del arte en el país).



(Fig. 144) San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado. 1999
Primer Premio del Salón de Julio
Óleo sobre lona
Colección Museo Municipal

San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado (Primer Premio Salón de Julio 1999). La doble imagen de este joven, que apareció en todos los medios gráficos del país en plena crisis bancaria, caló profundamente en una comunidad que veía cómo sus miembros más jóvenes arriesgaban continuamente la vida huyendo de un país devastado.

Con San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado (Fig. 144), el artista inicia un nuevo ciclo de confrontación, esta vez desde la pintura, con las jerarquías sociales que gobernaban el país, introduciendo su obra en la institución más emblemática del partido social cristiano, la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil y su Museo.

“... es el régimen de mayor rechazo por las políticas económicas que tomó y que favorecieron a los banqueros y comerciantes, lo que les ha dado un gran poder (...) su gobierno inició la aplicación del neoliberalismo en el Ecuador”
Ecuador. Su realidad, Fundación José Peralta, Pág. 78, 79.

La obra premiada se sustentaba en principios comunicacionales que Alvarado empezaba a asumir y que remarcaban su independencia con respecto a la vacuidad en que estaba cayendo el arte. Una vez más, su actitud desafiante y autónoma decía y volvía visible, lo que percibía de una sociedad que se estaba desmoronando moral, económica y culturalmente. Por ello, esta pintura, que por estar apoyada en la fotografía muchos confunden con hiperrealismo, tomaba de la imagen publicitaria los elementos del cartel, del pop el gesto y el sello, y del cómic su narrativa visual, logrando en el espectador una identificación inmediata, no sólo con el tema sino también con la imagen.



(Fig. 145) El rico se come al pobre, el pobre se come al rico y la mujer también. 2001
Segundo Premio, Salón de Julio
Óleo sobre lona
Colección Museo Municipal

Con el mismo tratamiento visual, la obra que ganara uno de los premios del Salón de Julio en el año 2001, “desnuda” los síntomas de una sociedad en la que todos, ricos y pobres, luchan y se devoran. Los arquetipos ánima y ánimus (7), que en sus propuestas visuales anteriores habían mostrado su esencia numinosa, intangible e importante de rescatar, en esta pintura de gran formato se muestran poseyendo al ser humano en su aspecto más sombrío, tanto que la imagen de la mujer se incluye activamente dentro de esta orgía de corrupción, machismo y promiscuidad (Fig. 145).



(Fig. 146) Con P de papá y M de mamá. 1998
Tercer Premio Salón de Julio de Guayaquil.
Óleo sobre lona
Colección Museo Municipal

Con la imagen del amor filial enfrentado al insulto cotidiano y verdadero, Alvarado en un juego visual, de palabras y de sentidos, citaba lo distinta que suele ser la realidad no oficial.

Evidentemente, el retorno a la pintura para Marco Alvarado fue una decisión personal que iba más allá de lograr un elevado virtuosismo en el manejo de la técnica, o dar una vuelta de timón a contenidos conceptuales que consideraba desgastados. Durante su carrera había traspasado algunos umbrales, entre ellos la marginalidad de su trabajo en relación a los críticos e historiadores que, en el mejor de los casos, lo tildaban de

ser “l’enfant terrible” de las artes en el Ecuador, pero también de las instituciones que tenían a su cargo la responsabilidad de reseñar lo que sucedía con las manifestaciones y el desarrollo de la cultura en el país.

Con el premio ganado con “Con P de papá y M de mamá”(Fig. 146) por tres años consecutivos había logrado el reconocimiento en el mismo Salón nacional y su participación comenzaba a ser vista, no sólo como una amenaza de competencia para los demás artistas, sino como una piedra en el zapato de quienes trataban de tomar a la institución como una plataforma para instituir contenidos excluyentes dentro de la tradicional convocatoria.

Alvarado, quien había sido el motor conceptual de “La Artefactoría”, y sus excompañeros de grupo recibirían en el año 2003 una Mención Honorífica del Salón que, sin el menor disimulo, trataría de sepultarlos por viejos (a los 43 años) caducos y pasados, hecho señalado claramente por el director del Salón de ese año, el escritor Cristóbal Zapata, cuando en una conferencia hizo pública la intención de quienes manejaban el evento de propiciar un recambio generacional.



(Fig. 147) Siete mentiras para falsificar un waorani. 2003
Mención Honorífica, Salón de Julio

La noticia de la matanza de todo un clan waorani en el año 2003 fue casi ignorada en nuestro país. La prensa poco o nada se hizo eco del genocidio planeado por los madereros que deseaban ingresar a la zona. Sirviéndose otra vez de algunos elementos propios de la publicidad, Marco Alvarado “construyó” el falso retrato de un waorani (Fig. 147) como prueba de que los intelectuales asistentes al salón tampoco sabían nada de ellos, ni de los sátrapas, cayapas o shuar. La obra buscaba volver evidente la poca humanidad de los artistas, siempre trabajando en función del ego cultural urbano, egoísta, autista y decadente.



(Fig. 148) Decreto optimista para hippies y surrealistas contemporáneos. 2004
Tercer Premio Salón de Julio de Guayaquil
Colección Museo Municipal

Marco Alvarado retrata el rostro de un muchacho, con orejas de duende y en plena acción de asustar (Fig. 148). La sencillez de los materiales utilizados, témpera sobre cartulina, contrastaba con el enredado discurso de las teorías sociales del arte.

La imagen de un Dionisos contemporáneo, símbolo arquetípico del impulso creativo, parecía burlarse de la rigidez dogmática, la lógica y la razón. La simbología del Puer Aeternus volvía a aparecer en la pintura de Marco Alvarado y en el título de la obra, que relacionaba al espíritu hippie y al surrealismo como movimientos desafiantes de las estructuras, sociales y del arte, en fin, de lo establecido.

“Creo que en estos momentos es muy importante despertar a ese dios arquetípico, considerando que el arte, manoseado por una pretendida contemporaneidad, se acerca más a discursos sociológicos y antropológicos, con lenguaje similar incluido, que establece fórmulas que tienden a confundir imagen con palabra.”

Marco Alvarado, entrevista Revista Semana, Diario Expreso, julio 2003.



(Fig. 149) La pesadilla sajina de Tita, el vidente waorani que soñó que se transformaba en veedor ¿o era la del veedor que se transformaba en waorani? 2005

Se vale de la convocatoria que hace a los artistas una efímera Veeduría Cultural que pretendía fiscalizar la gestión de las instituciones responsables del manejo de lo artístico en la ciudad: Casa de la Cultura, Museo Municipal y Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, el mayor museo de la ciudad y uno de los espacios culturales más apetecidos por los teóricos y curadores locales.

A través de la imagen de Tita, un indígena amazónico “oprimido” por su traje de ejecutivo, con nariz de chancho y sin ojos, el artista interrogaba sobre cuáles eran los verdaderos intereses de los intelectuales si estos ni siquiera decían algo con respecto al genocidio, pero sí, y mucho, cuando a presupuestos y luchas institucionales se refería.

El Museo Municipal, que para estas instancias tenía detrás de su gestión a los miembros de la mencionada Veeduría, tuvo que exhibir la obra. Plenamente aludidos por el tema, y sin poder criticar y peor rechazarla por la calidad de su ejecución La pesadilla sajina de Tita, el vidente waorani que soñó que se transformaba en veedor ¿o era la del veedor que se transformaba en waorani? (Fig. 149), fue tomada como un comentario en contra de las prácticas contemporáneas por la crítica local.



(Fig. 150) Catalino. 2006

En su última participación en el Salón de Julio, Marco Alvarado envía el díptico Catalino (Fig. 150), compuesto por una pintura, ahora sí hiperrealista, que retrataba a un viejo campesino ecuatoriano con rasgos alienígenas. Borneado de un marco oscuro, como son las fotos de invitación a misas de réquiem de los muertos pobres, Catalino, otro alter ego, declaraba desgracias como esta: “Me llamé Catalino. En vidas pasadas fui artista y comisario de arte, como tal, tuve el poder de decidir qué era arte y quiénes eran artistas. (...) Ahora estoy aquí, pagando mi karma reencarnado en “obra de arte contemporáneo”, palabras, sin pretensiones literarias, que resumían con honradez, inteligencia y sensibilidad, lo que pensaba con respecto al arte y al espacio institucional donde éste, a veces, se desenvuelve.

Matilde Ampuero
Guayaquil, julio 31 de 2007

- (1) Juan Castro y personas que presenciaron el acto aseguran que no fue una lengua humana con lo que pintó Sandoval la pared, sino un trapo impregnado de sangre de vaca.
- (2) En la época, recipientes de barro cocido adornados con motivos infantiles y adornados con papel cometa de colores, su interior se llenaba de caramelos y juguetitos. Luego se juntaba a los niños que con los ojos vendados y un palo largo golpeaban la olla hasta romperla.
- (3) No está de más decir que cachinería proviene del término popular cachina, que en Guayaquil significa ropa, y también de cachivaches, o sea objetos usados de escaso valor. (...) La cachinería es un enjambre de música, griteríos y cuerpos que vienen y van. Es un collage vivo tendido en esas aceras. Botellas vacías, dentaduras postizas, objetos inútiles, muñecas sin brazos, todo dispuesto para el espíritu frenético de la gente que vive el domingo a su manera. Tomado de www.eluniverso.com Domingo en la cachinería del suburbio, Jorge Martillo
- (4) Igualdad ante el derecho, fraternidad en la economía y libertad del espíritu, conceptos que el artista había tomado de Steiner y la Antroposofía, abogaban por una división de la estructura del estado en tres sistemas: espiritual, político y económico. Investigación realizada con la ayuda de www.educacion.uanl.mx
- (5) Este cráneo fue donado al artista por los campesinos de la zona de La Pila en la provincia de Manabí, posteriormente fue utilizado en la obra "Viajero" ganadora de una Mención de Honor y Premio Adquisición en el Salón de Julio en el año 1996.
- (6) Puer Aeternus término que significa "joven eterno", se usa en mitología para denominar a un niño-dios que jamás envejece; psicológicamente se refiere a cierto tipo de hombre adulto cuya vida emocional ha permanecido a nivel adolescente, usualmente con excesiva dependencia de la madre. Lexicón jungiano pag.163
- (7) Ánima Aspecto femenino interno del hombre. El ánima es tanto un complejo personal como una imagen arquetípica de mujer en la psique masculina. Es un factor inconsciente encarnado en cada niño, y es responsable del mecanismo de proyección. Se identifica en principio con la madre personal y se vivencia más adelante no sólo con otras mujeres, sino como una penetrante influencia en la vida del hombre. Jung la personificó en cuatro etapas: Eva, Helena, María y Sofía. Ánimus aspecto masculino interno de las mujeres. Corresponde al logos paterno. La mujer es compensada por este elemento y por tanto su inconsciente tiene un sello masculino. Lexicón jungiano.
- (8) El historiador del arte Juan Castro y Velázquez, en una reciente investigación que será publicada en un libro que se editará próximamente, aborda la iconografía e iconología del Niño Dios en las Escuelas Quiteña y Cuencana desde una perspectiva interdisciplinaria, que se remite a los posibles orígenes del Arte Paleocristiano y sus variaciones en el ámbito de irradiación cultural del Imperio Español. Cuyo manuscrito tuve la oportunidad de leer.

"Los corderos que tan mansos y dóciles acostumbran ser y de tan poco apetito, dícenme ahora que se han convertido en devoradores tan grandes y feroces que se tragan y engullen incluso a los propios hombres".

Tomás Moro, Utopía

No creo en los fantasmas pero me dan miedo.

(Madame du Deffand, citada en el Prólogo de Rafael Llopis para Los Mitos de Cthulhu de H.P. Lovecraft)

La exposición Monstruos es que somos incluye una serie de artículos ficticios ilustrados en diferentes soportes del periodismo gráfico: prensa nacional e internacional, revistas de corte ecológico y magazines publicitarios, donde Marco Alvarado crea artificialmente un espacio de crítica y humor que le sirve para ubicar los estereotipos formados en torno al surgimiento de una “escena artística” local, percibida por el artista como personajes y circunstancias que actúan a favor de una nueva mercadotecnia del arte.

En un montaje mural, distribuye una serie de collages trabajados en conjunto con estudiantes y amigos, en los que se relatan divertidas reflexiones acerca del mundo y de la realidad. Un gracioso bonobo (su actual alter ego) sobresale en este espacio exhibiendo una extraña melena tomada de una de las más famosas obras del Chuck Close, el artista norteamericano a quien Alvarado considera una de sus últimas influencias.



(Fig. 151) Arte contemporáneo en las periferias en El País de Madrid. (Fig. 152) Genocidio de estudiantes de Proyectos 1 en El Tiempo de Bogotá. (Fig. 153) Grave accidente en La Extra de Guayaquil.



(Fig. 154) Bonobos a la escena artística en National Geographic.



(Fig. 155) Crónica de indias en SOHO. (Fig. 156) La cosa en Pancho Jaime de Guayaquil



¿Por qué monstruos? Tal vez porque ellos tienen la capacidad de captar el gusto por el impacto visual que nos vende la publicidad. ¿Qué puede ser más atractivo para un artista “reciclador” de los despojos del capitalismo que utilizar la estética de la imagen publicitaria?

Con su visión tragicómica de la dualidad Monstruos es que somos nos ofrece la posibilidad de que miremos, con algo de compasión, aquello que habita en lo más profundo de nuestra psiquis y, sin darnos tiempo de digerir el horror visceral que nos causan estas presencias, ir observando su lado más humano, pues escondidos y mirándose aterrados uno al otro, se encuentran nuestros monstruos y los bonobos, o lo que queda de nuestra inocente animalidad.

Cada uno representa una amenaza a la razón y a la conciencia.

Si asumimos el lado negativo actuante, la crisis del racionalismo, el fracaso de las ideas sociales y de la tecnología, cada vez más inhumana, veremos cómo la ansiedad y la enfermedad de la gran ciudad se desenvuelven bien entre los nuevos terrores, haciendo revivir cultos y horrores numinosos, estratos primitivos del planeta y de la mente, en fin, inventando formas donde no ingrese el miedo real, desviándolo o sublimándolo hasta volverlo más soportable.

Pero también la inocencia nos desintegra, también ser intuitivos, confiados, compasivos e ingenuos nos vuelve frágiles víctimas.

¿A qué o a quiénes tememos? ¿Por qué buscamos un motivo real o ficticio para sentir temor?

En las imágenes de esta exposición Marco Alvarado utiliza algunos lenguajes del arte para encontrar a Dionisio, símbolo central del relato cristiano y pagano. El Dr. Frankenstein juega a ser dios creando esta galería de monstruos, y se libra de sus propios miedos burlándose del nuestro. Un personaje lo acompaña en la búsqueda, su genio marginal aparece en el mismísimo cuadro que retrata a una de las “criaturas” hijas de la tecnología pirata.

Pero el relato de esta exposición se atreve a ir más allá. Al cruzar los umbrales de la ironía y de la crítica a la institución arte, se arriesga a hacer el ridículo. Qué mejor imagen para el saltimbanqui Dionisio que un mono. El loco bonobo goza amando, se divierte porque puede hacer cualquier cosa en frente de todos, no tiene vergüenza de nada porque al fin y al cabo es el sustituto del rey, el joker de la baraja.

Pobres monstruos, al final de cuenta tan inocentes como la idea de que el arte pueda cambiar algo. Ahora se encuentran aquí, exhumados por la tecnología, para probarnos que nada de lo que pasa nos conmueve porque somos objetivos, lógicos y racionales. Ni siquiera a su creador lograron inmutarlo: “...total, ya no importa lo que diga, el arte no es tan importante como creía, a no ser que esté insertado en alguno de sus famosos circuitos. Me divierten la hipermímesis kitsch del modelado y la animación digital. Me interesa mucho el humor, creo que es una respuesta muy válida y sana ante el poder”

Matilde Ampuero,
Agosto 12 de 2007