

Pintura: membrana geopolítica

Marco A. Alvarado L.ⁱ

Marco.alvarado@uartes.edu.ec

Carrera de Artes Visuales

Universidad de las Artes

8 de febrero de 2024



Vista de la exposición. Fotografía de Ricardo Bohórquez

Resumen

En este ensayo sustento la museología¹ de la exposición genealógica sobre mi trabajo montada en el MAAC², como parte del Proyecto “Escuela de Pintura de Guayaquil” (2022). Partiendo de un esbozo del papel de la pintura desde una perspectiva vivencial y sociopolítica, reviso la idea tradicional de 'escuela de pintura' en el contexto contemporáneo, priorizando la producción de significados y crítica sobre la estética. Propongo el empleo de los conceptos autopoiesis y symploké para visualizar las dinámicas de la creación artística y del sistema arte. Hago una breve descripción de las obras expuestas enfatizando la interacción arte, comunidad y violencia estructural, y concluyo haciendo un llamado a repensar la educación artística y las políticas culturales, a favor de una futura autonomía artística.

Palabras clave: Pintura, Symploké, Autopoiesis, Geopolítica, Museología, Educación

Abstract

In this essay I support the museology of the genealogical exhibition about my work mounted at the MAAC, as part of the “Guayaquil School of Painting” Project (2022). Starting from an outline of the role of painting from an experiential and sociopolitical perspective, I review the traditional idea of 'painting school' in the contemporary context, prioritizing the production of meanings and criticism over the aesthetic. I propose the use of the concepts autopoiesis and symploké to visualize the dynamics of artistic creation and the art system. I make a brief description of the works on display emphasizing the interaction of art, community and structural violence, and I conclude by calling for rethinking artistic education and cultural policies, in favor of future artistic autonomy.

Keywords: Painting, Symploké, Autopoiesis, Geopolitics, Museology, Education

¹ En este ensayo emplearé el término museología para enfatizar la línea ideológico argumental a la que se somete la museografía de la exposición.

² MAAC, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, abierto al público en el 2004.

Introducción

Comenzaré señalando que mi propuesta expositiva responde a la convocatoria original planteada por el grupo de investigación de la carrera de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, la cual consistía en "crear un modelo constelar de intercuradurías a partir de bosquejar la experiencia de 'hacer escena' mediante una genealogía autobiográfica profesional"³. Esta propuesta, posteriormente, fue ampliada hacia una investigación abierta sobre la tradición pictórica en Guayaquil durante los últimos 100 años y su vínculo con los procesos artístico-pedagógicos, tareas que discriminé para concentrarme en la primera, más adecuada a mi rol y experiencia de artista visual autodidacta.

El nombre del proyecto, "Escuela de Pintura de Guayaquil", presupone que el desarrollo de la pintura local cumple con las condiciones suficientes para ser considerada una singularidad. Tesis que provoca inquietudes y dudas, ya que, por un lado, nos hace cuestionar si es pertinente hablar de "Escuelas de Pintura" en el presente, especulando si existirían homólogas en ciudades como Lima, Bogotá o Buenos Aires. Pero, por otro lado, es importante que se analice cómo los órdenes pictóricos configurados en distintas regiones del país podrían articular arte y sociopolítica de manera relevante. Algo que ha quedado permanentemente postergado en nuestras escenas.

Estas reflexiones me llevaron a ver en la hipótesis "Escuela de Guayaquil" a un proyecto en curso, encaminado a la transformación del sistema artístico actual. Idea que me resultó especialmente atractiva y coherente con la genealogía que abordo en este ensayo. Además, tomando en cuenta las limitaciones y la precariedad institucional de nuestras escenas, en las que, lo poco que se ha investigado y publicado, apenas supera la historiografía biográfica y anecdótica, me resulta importante contribuir en algo a futuras investigaciones sobre la historia del arte local, y sobre todo, de qué manera nos estamos relacionando con la confluencia entre cultura, arte y teoría crítica.

Antecedentes



³ Tomado del trazado curatorial propuesto por Lupe Álvarez Pomares, curadora de la muestra.

“Vivienda mínima”⁴ (1982) Fue una acción realizada a inicios de aquella década marcada por la trágica muerte del presidente Jaime Roldós y la llegada del neoliberalismo. En este contexto, las facultades de arquitectura de Guayaquil acogerían la posta de la modernización que en décadas anteriores había reconfigurado sectores privilegiados de la capital, a la par del asentamiento de cinturones de miseria en las periferias urbanas.

Mi carrera artística comenzó de manera imprevista a inicio de los años ochenta, en que, para cumplir un ejercicio académico que nos pedía diseñar una vivienda para una familia de campesinos inmigrantes a Guayaquil, en un área de tan solo veinte metros cuadrados, mi respuesta consistió en desafiar a la academia con una acción, en la que un estudiante semi desnudo trataba de atravesar una suerte de penetrable que hice con planos arquitectónicos y periódicos cortados en tiras colgados del tumbado del aula, mientras lo empaquetaba con cinta adhesiva. Esta acción realizada sin pretensión ni conocimiento alguno sobre arte, fue el detonante de una serie de eventos que culminaron en mi decisión de convertirme en artista.

Aquellos fueron años de cambio en que los artistas ecuatorianos nos articulábamos, casi que por sentido común, con los “artivismos” que se venían realizando desde los años sesenta en Quito y Guayaquil:

Con el objeto de hacer pública su protesta, realizaron grafitis en Guayaquil y recorrieron la urbe acompañados de un viejo burro y una carreta destartada gritando: “*Aquí está tu Salón de Vanguardia*”. En los grafitis recogidos en el catálogo de la exposición que sobre el Antisalón realizó la Galería Siglo XX, rezan frases como: “*primero la vida, después el arte*”, “*la mediocridad es la estética del cansancio*”, “*prefiero no pintar que pintar pendejadas*”, “*abajo la prostitución en el arte*”, entre otras. En un claro gesto de oposición a la oficialidad, según la versión del grupo, se hicieron acompañar por un indígena de la Amazonía, cuya tarea consistía en lanzar maleficios contra el Salón. El acto los llevó a pasar una noche en la cárcel. Es claro que este gesto se dio a tan solo un año después que se oficializara el grupo VAN y por ello, más que un ataque a la institución, fue una estrategia de visibilidad y legitimación del grupo como portadores de lo que Traba denominó *la encarnación de las aspiraciones sociales frente al problema de la dependencia*. (Rocha, 2012)

Acciones como la toma de la Casa de la Cultura de Quito en 1965, la Anti-bienal del 68 y el Anti-salón del 69, en que actuaron en conjunto artistas y escritores jóvenes, como “Los Mosqueteros”⁵, los “VAN”⁶ y los “Tzánzicos”⁷, a los que se suma el trabajo de Pablo Barriga⁸, con quien, en una interesante sincronización ideológica y conceptual, coincidimos en proyectos colectivos de Arte en la Calle, que Pablo realizó en Quito en 1981 y 1982 y “La Artefactoría”⁹ en Guayaquil en 1986 y 1987. Ambos en busca de entablar comunicación directa con las personas, porque entendíamos que arte y comunicación era un problema importante de asumir, tanto como desmontar fetiches.

⁴ Registro de la acción realizada en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Guayaquil.

⁵ “Los Cuatro Mosqueteros”, conformado en 1969 por Ramiro Jácome, Washington Iza, Nelson Román y José Unda.

⁶ VAN (Vanguardia Artística Nacional) movimiento conformado en 1968 por Gilberto Almeida, Oswaldo Moreno, Guillermo Muriel, León Ricaurte, Aníbal Villacís, Luis Molinari, Hugo Cifuentes y Enrique Tábara.

⁷ El movimiento tzántzico (1962-1969) estuvo conformado por Ulises Estrella, Rafael Larrea, Marco Muñoz, Raúl Arias, Antonio Ordóñez, Simón Corral, Alfonso Murriágui, Marco Velasco, Humberto Vinuesa, Abdón Ubidia, Alejandro Moreano, Iván Carvajal, Agustín Cueva y Fernando Tinajero.

⁸ Pablo Barriga (Quito 1949)

⁹ La Artefactoría (1982-1989), conformada por Jorge Velarde, Flavio Álava, Marco Alvarado, Xavier Patiño, Paco Cuesta y Marcos Restrepo.

Para contextualizar aquellos momentos de arranque o cruce hacia el presente, y para ir tejiendo las ideas que respaldan mi propuesta expositiva, cito un fragmento del artículo de Ulises Estrella Ecuador 1982, publicado en la revista Pucuna:

Existe en nuestro país, desde hace mucho tiempo, un manifiesto provincianismo en la cultura. Los horizontes que se nos presentan acerca de los campos o de las novedades que se desenvuelven en otros lugares, son los más reducidos. Apenas «los escogidos» que han logrado salir fuera de las fronteras, logran ponerse en comunicación con hombres de cultura del mundo y adquieren una visión más amplia sobre la problemática del arte universal. Y, se agudiza más la situación, en cuanto, agrupados en círculos cerrados -en tres ciudades del país- independientemente se trabaja. Así, en Quito muy poco se conoce sobre la actividad que se realiza en Guayaquil y en la ciudad de Cuenca se ignora totalmente de lo que se hace en Quito y viceversa. Consiguientemente, el estilo y la fuerza creadora de los ecuatorianos mantienen un lentísimo ritmo de evolución. Paradójica situación, porque en nuestro pueblo y en nuestro suelo tenemos de los más valiosos materiales vivos de creación. Y, trágica por cuanto aquí es imprescindible que las artes y la literatura sean quienes señalen rutas y orienten al pueblo en su accionar de liberación. (Ulises Estrella, 1982)

Después de abandonar mis estudios en la Facultad de Arquitectura, orienté mi trabajo artístico hacia una respuesta consciente al sistema del arte, enfocándome especialmente en la pintura, la cual veía como complaciente con el establishment y cuya historia me parecía una sucesión de réplicas ideológicamente administradas. Por ello, desde el principio, di prioridad al significado y a la crítica por encima de la estética,

Por eso, en un mismo país y en una misma escena local, pueden convivir, por una parte, mediocres reiteraciones de lugares comunes (que tienen valor porque educan la cohesión)¹⁰; por otra parte, las complejas negociaciones del imaginario social (que buscan un equilibrio en las tensiones); y, por último, las batallas perdidas que estresan la economía simbólica, afirmando el valor de los saberes locales por sobre los saberes que hemos aprendido como relevantes o referentes.

Estas últimas exhiben el inevitable conflicto producido por la violencia que requiere la cohesión, y la inestabilidad de todo equilibrio posible. Alvarado renuncia a la familiaridad del saber de su propio campo para experimentar los materiales y usos simbólicos de aquellos que eran considerados otros. (Jorge Sepúlveda T. y Guillermina Bustos, 2021)

Así, en cierto punto, las obras y propuestas que produje entre 1986 y 1989 con La Artefactoría, fueron descritas, desde incomodadas miradas, como acciones al límite del arte, desprovistas de preocupación estética, una observación muy acertada porque reflejaba mi interés por desafiar los paradigmas y clichés artísticos en aquel momento de cambios significativos, en que las convulsiones sociales ya presagiaban los narcoestados del presente. Se explica de esta manera, por qué, desde mis inicios no me interesó adoptar el rol tradicional de pintor y por qué lo pictórico no es el elemento central en mi montaje.

¹⁰ Como la insistencia en las disciplinas y técnicas (pintura, escultura, grabado, etc.) y la ortodoxia impuesta desde los impermeables parámetros que defienden las instituciones formales (el museo, la universidad); insistiendo en una división entre “alta y baja cultura”.



La pintura no como un fin, sino como un medio, una herramienta entre muchas: izquierda: “San Francisco Varas emigrante San Francisco Varas deportado”, díptico, óleo sobre tela, (1999). Centro: “Marco Alvarado como Álvaro Marzo en Fraude mitológico o La sonrisa estética”, óleo artesanal sobre periódicos montados sobre lona, (1989). Derecha: “Humano como la pólvora”, látex acrílico, pellón, cabellos, pólvora artesanal, fotografía, papel carbón, (1986).

En consecuencia, el arte y la pintura han sido el reflejo de mis vivencias. Tanto así que, a pesar de que inicialmente me negaba a pintar, la crítica situación del Ecuador en 1996 me llevó a tener que derrumbar mis esquemas para dar clases de pintura en una carrera universitaria de diseño gráfico y publicidad.

Fue así que, utilizando la pintura como un medio para registrar la crítica situación que nos estaba condicionando un futuro no deseado, consideré válido hibridar “pop y cómic”, para pintar “San Francisco Varas emigrante, San Francisco Varas deportado”¹¹, un “documento pictórico” que registró la crisis de los ecuatorianos en sus idas y vueltas de los EE.UU. Cabe mencionar que el año anterior a esta pintura, había producido una de las primeras obras digitales del país¹², para participar en la VI Bienal de Pintura de Cuenca, donde visibilicé, empleando una tecnología inalcanzable para las mayorías, las opacas plataformas de violencia estructural, con las que se proyectan señuelos sobre la gran membrana “pictórica” del imaginario social.

(...) De manera que una pintura, para que sea una pintura válida, tiene que ser una pintura conceptual. Y ese es el triunfo del conceptualismo. Y se aclaró de una vez por todas que no es necesaria la muerte de la pintura, ni vaticinarla, ni decir: se morirá mañana, ni decir: murió hace diez años, no. Esas técnicas de la humanidad estarán allí, pero no con valores en sí mismos, sino como medios para expresar ideas. Pueden entonces retomar fuerza, pero con esta nueva dimensión, digámoslo así. Una dimensión conceptual. (Álvaro Barrios, 2015)

En 1988, ya había creado a Álvaro Marzo, un alter ego “pintor” que emulaba las tendencias del neoexpresionismo europeo y la Transvanguardia italiana, promovidos en la Bienal de Venecia de 1980, con predecibles incidencias en el mercado artístico del primer mundo. Pero que, a diferencia de aquellos pintores, abordaba temas políticamente incómodos y empleaba pinturas de fabricación artesanal y soportes efímeros, por su carga simbólica y política. De esta manera, mi práctica se alineó con la tradición del conceptualismo hispanoamericano, en el sentido que plantea el artista, educador y teórico del arte uruguayo Luis Camnitzer¹³, diferenciándolo del arte conceptual, sobre todo del estadounidense, que es más mental y académico, mientras que el conceptualismo se fundamenta más en la experiencia, el cuerpo. Por lo tanto, puedo afirmar que en esta exposición, y en mi práctica en general, la interacción de varios medios y disciplinas revela una visión más compleja y matizada del arte y su capacidad para reflexionar sobre el contexto sociopolítico.

¹¹ Primer Premio del Salón de Julio de Guayaquil, 1999

¹² Espiritualidad divino niño. Segundo Premio compartido en la Bienal de Cuenca, 1998.

¹³ Luis Camnitzer (Lübeck, Alemania, 1937)



“Cabeza de Padre”, (1992-1994) es un montaje museográfico planteado como una sola obra. Está compuesto por tres retratos de travestis prostitutos de Guayaquil, pintados con óleo, acrílico y pan de oro sobre madera; una serie de pinturas gestuales de gran formato, pintadas con óleo sobre lona y una serie de pinturas geométricas de pequeño formato, pintadas con óleo bajo vidrio. Con esta obra desmontaba la monolítica y estereotipada imagen del “pintor de estilo”, para, en su lugar, posicionar al artista productor de significados.

Con lo expuesto hasta aquí, he querido perfilar mi forma de pensar para crear tensiones, colisiones e intertextualidad entre los vectores ideológico-simbólicos que confluyen desde mis vivencias e imaginario, los mismos que identifico provenientes de tres categorías o fuentes principales:

1. Los idealismos anglosajones, tan criticados por pensadores como el alemán Theodor Adorno¹⁴ o el español Gustavo Bueno¹⁵, pero que aún sustentan muchos de los discursos y debates sobre de lo que es producido y legitimado como arte, en enfrentamiento dialéctico con la realidad, y con las implicaciones políticas y geopolíticas que esto conlleva.
2. Aquello que, categorizado como "baja cultura" o "cultura popular", mantiene el statu quo nacionalista del que proviene, tanto como la capitalización simbólica a favor de las nuevas izquierdas ornamentales.
3. Lo que difiere, antagoniza o amenaza dichas estructuras y que solo puede operar desde fuera de sus contratos simbólicos subyacentes.



¹⁴ Theodor Ludwig Adorno (Alemania 1903 – Suiza 1969)

¹⁵ Gustavo Bueno Martínez (España, 1924 – 2016)

Para ilustrar la idea de membranas en las que se producen los cruces entre el imaginario social y lo que creemos propio, recurrí a situar vitrinas con imágenes provenientes de distintas plataformas de información y construcción social de significados.

Por eso, los procesos creativos los entiendo como la interacción de deseos y maniobras ideológicas sobre una suerte de membrana osmótica sobre la que también interactúan los dispositivos provenientes del imaginario social que, como sabemos, no son simples conglomerados de imágenes, sino que son las “aplicaciones”¹⁶, que nos instalan señuelos:

(...) Antes que nada, afirmamos que el arte contemporáneo es un sistema y un campo de conocimiento específico, afirmándolo en los términos que describe Pierre Bourdieu: interés, illusio, reglas de juego, habitus, etc. Y por ello, entendemos que se trata de una multiplicidad de roles y funciones que actúan coordinadamente (y en disputa) para administrar lo producido (objetos, textos y relaciones), y específicamente determinar su valor; según como es puesto en común con la sociedad y cómo ocurre su uso efectivo (dentro y fuera del campo).

(...) Esto que afirmamos sobre el Sistema de Arte Contemporáneo se puede decir de todos los otros sistemas, obviamente. Todos ellos son simultáneamente económicos, políticos, sociales, en resumen, ideológicos. Todo sistema implica un intencionamiento ideológico y una disputa entre otros órdenes posibles (entre ideologías divergentes); y todo esto está previsto en su despliegue. Sin embargo, es la condición del arte contemporáneo de ser un campo de conocimiento sin axiomas lo que lo coloca en una posición privilegiada en este sentido (el del intencionamiento ideológico): es un sistema que puede participar, contravenir y auditar otros campos de conocimiento e ideologías (...) (Jorge Sepúlveda T. - Guillermina Bustos, 2019)

De la larga y reveladora travesía de aprendizajes, entre lecturas y autocrítica, llegué a dos conceptos que me han resultado útiles para graficarme las dinámicas y pulsiones que mueven nuestros dispositivos y por lo tanto para leer la selección de obras que dialogan en la museología que estamos argumentando. Dichos conceptos son, autopoiesis y symploké. La symploké, tiene sus orígenes en la filosofía griega y fue reformulada desde el materialismo filosófico por Gustavo Bueno, básicamente se refiere el entrelazado, racional, múltiple y fluctuante de conexiones y desconexiones de las ideas que integran un sistema. Bueno refiere la symploké a un espacio “antropológico”, que es siempre racional y tridimensional, es decir que se organiza en tres ejes dados por el materialismo filosófico, el materialismo histórico y las revisiones de la subjetividad, propugnando siempre la naturaleza corpórea y real. De tal forma que la symploké nos aterriza a operaciones categóricas desde las que vamos tejiendo las poéticas. Resultando así un valioso apoyo para tratar de decodificar lo que se proyecta en las membranas, sobre todo para despejar señuelos. Esto es algo que cobra especial relevancia en el presente en marcha, en que nos vemos franqueados por el monismo metafísico, holista, opuesto a la symploké, que ha desembocado un auténtico “neoliberalismo simbólico”, amparado en discursos de relativismo cultural y demás dispositivos de ingeniería social instalados en las superestructuras, para cooptar el rol de intelectuales y artistas. Tal y como lo evidencian los movimientos reivindicativos de los años 60 y 70, hoy reducidos a espectros de adoctrinamiento y corrección política, penosamente entregados a las estrategias geopolíticas de la fragmentación y privatización de las naciones, o el contexto actual de la educación global, donde la enseñanza se ve inundada por concepciones paternalistas e infantilizantes que pueden desviar el proceso educativo en contra de la racionalidad y objetividad y a favor de políticas que el filósofo español Gustavo Bueno describió como 'pensamiento Alicia':

(...) Por otra parte, el fracaso de la Unión Soviética no significa que la aplicación del materialismo socialista marxista en la construcción de Sociedades Políticas lleve al fracaso seguro, sino que el fracaso de la Unión Soviética y de otros Socialismos Positivos se debe a los componentes no

¹⁶ Una aplicación o app es un programa informático diseñado para ejecutar operaciones específicas.

racionalistas y no materialistas que el marxismo llevaba acarreado de la tradición monista-armonicista hegeliana e incluso anterior. Para ello, el Materialismo Filosófico propone dar la “vuelta del revés” al marxismo en aquellos lugares en que conecta con esa tradición monista-armonicista propia del humanismo occidental y que, entre otras cosas, han derivado en el nefasto progresismo. (Armesilla p. 23)

(...) El pensamiento Alicia pierde todo su mordiente crítico y funciona como una ensoñación simplista, propia del adolescente que habiendo ya alcanzado, desde luego, el uso de la razón (por tanto, la posibilidad de una coherencia interna en sus discursos), sin embargo se deja llevar por las razones abstractas que corresponden a una única línea de discurso y, por tanto, procede acríticamente, encubriendo la realidad en lugar de analizarla (...).

(...) De este modo, cuando el pensamiento Alicia (como, por ejemplo, el “pensamiento” de los socialistas españoles tras los atentados del 11-M de 2004) se aplica a materias políticas, procederá así: “Como las parejas homosexuales viven de un modo similar a como viven las parejas de matrimonios ordinarios, llamémoslas también matrimonios; y, para evitar el escollo de distinguir en ellas el marido y la esposa, llamémosles progenitor A y progenitor B, aunque no tengan hijos” (Orden de 8 de febrero de 2006 que adecua la Ley 13/2005). O bien: “Como los chimpancés o los gorilas se comportan en la jaula o en el zoo como si fueran niños o adolescentes humanos (tienen sentimientos, habilidades... incluso guardan sus herramientas), tratémosles como si fueran humanos y apliquémosles los derechos humanos que la ONU definió en 1948 para los hombres” (proposición socialista de 24 de abril de 2006) (...) (Pensamiento Alicia como racionalidad simplista y abierta / Pensamiento Utópico, Diccionario filosófico (712)¹⁷

A la idea de *symploké*, anexo el concepto *autopoiesis*, originalmente formulado desde la biología por Humberto Maturana¹⁸, que se refiere a los seres vivos entendidos como sistemas que se producen a sí mismos de modo indefinido. Este concepto, expandido a las ciencias sociales por Niklas Luhmann¹⁹ amplía el concepto de comunicación hacia una comunicación autopoiética, la que se refiere al estado cognitivo de permanente expansión social hacia el exterior, en praxis de constante desplazamiento, porque siempre permanece incompleta. Estas ideas también involucran el arte como un fenómeno de comunicación autopoiética, entre las distintas fuerzas que convocamos, que nos convocan, las que conocemos y las que desconocemos. Condición que se reflejaría en los modos en que el arte es administrado desde las agendas ideológicas y geopolíticas. Una preocupación que surca el núcleo discursivo de esta muestra.

El caso del arte permite dar cuenta de la amplitud del proceso de desvinculación del sistema con respecto a su entorno. Para Luhmann, el sistema artístico es comunicación, lo que no significa que se autonomiza con el desarrollo de una comunicación sobre el arte, sino que el arte es un equivalente funcional del lenguaje, incluso cuando emplea los textos como medio artístico. La observación de obras de arte solo funciona si el observador descodifica la estructura de las distinciones de la obra y deduce de todo ello que el objeto debe su existencia a la intención de transformar la información. La obra de arte transporta informaciones no solamente en sí misma sino en relación con las demás obras, para permitir la perpetuación de la comunicación. En resumen, el sistema artístico comunica gracias a las obras de arte. La comunicación es insensible y extranjera a la comunicación que circula en el mundo político o religioso. (Eguzki Urteaga, 2008)

¹⁷ Ver en: <https://filosofia.org/filomat/df712.htm>

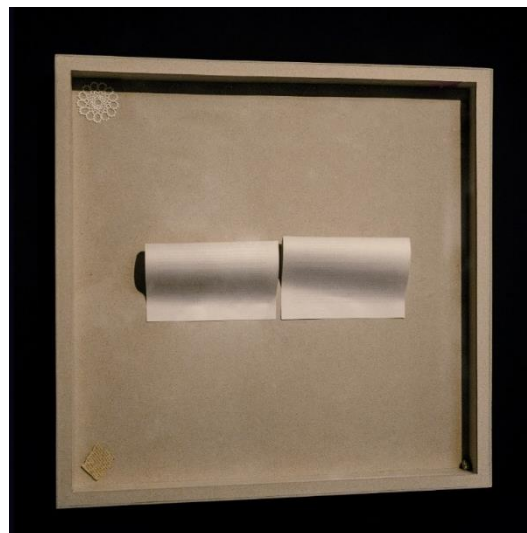
¹⁸ Humberto Maturana (Chile 1928 – 2021) desarrolló su concepto original de la autopoiesis en su libro *De máquinas y seres vivos* (1972) junto con su alumno y colaborador Francisco Varela (Chile 1946 – Francia 2001).

¹⁹ Niklas Luhmann (1927 – 1998) sociólogo alemán autor de la teoría general de los sistemas sociales.

Museología

Dicho todo esto, mi respuesta expositiva se estructura en torno a tres objetivos o narrativas principales: 1. Conceptualizar la "pintura" como una membrana autopoiética social, permeada por diversos vectores ideosimbólicos; 2. Esbozar una genealogía categórico conceptual de mi obra; 3. Resaltar las implicaciones geopolíticas del arte, especialmente agudas en el contexto de la actual tecnocratización de la educación.

Premisas con las que inicio el recorrido por mi exposición, expresando mi reconocimiento y gratitud a aquellos artistas que ejercieron una temprana influencia en mi trabajo:



A la izquierda “Estructura modular con colores” (1974) obra de Estuardo Maldonado²⁰ en plexiglás. Fotografía de Ricardo Bohórquez. A la derecha, “Conversaciones con Estuardo sobre gestiones autónomas en el campo artístico” (2022), obra que produjo para la exposición “Avistamientos”, realizada en noviembre de 2021 en la galería Mz14 de Uartes, como un ensayo previo al proyecto final. Fotografía de Willy Bozza.

En 1981, gracias a una invitación de Juan Castro²¹, para trabajar en el montaje de la exposición antológica de Estuardo Maldonado, tuve el privilegio de conocer al maestro, quien amablemente compartió conmigo detalles de su proceso creativo y me ilustró en la construcción de sus símbolos y significados. Estuardo Maldonado dismanteló mi percepción del indigenismo "high class" y, a mis 19 años, me reveló que el arte trasciende la mera representación, porque un artista trabaja principalmente con su mente.

En 1983, tuve el gusto de conocer a Judith Gutiérrez²² y a su esposo, Ismael Vargas²³. Junto a ellos y a los compañeros de La Artefactoría, compartimos largas tertulias. Ismael y Judith se dedicaban a crear arte utilizando objetos artesanales. Judith, por su parte, plasmaba el imaginario montuvio en sus pinturas y creaciones. Entre los artistas de La Artefactoría, Flavio Álava, Paco Cuesta y yo fuimos quienes más nos vimos influenciados por su trabajo. En 1984, conocí al artista venezolano Juan Loyola²⁴, quien se enfocaba en trabajar con símbolos patrios y realizar performances que incomodaban notablemente a diferentes estamentos de poder. Su obra generó reacciones espontáneas de apoyo social en varias ciudades venezolanas, donde las personas se autoconvocaban para pintar con el tricolor nacional las chatarras de automóviles que, abandonadas en las calles, evidenciaban los desastres provocados por el boom petrolero.

²⁰ Estuardo Maldonado (Ecuador 1928 - 2023)

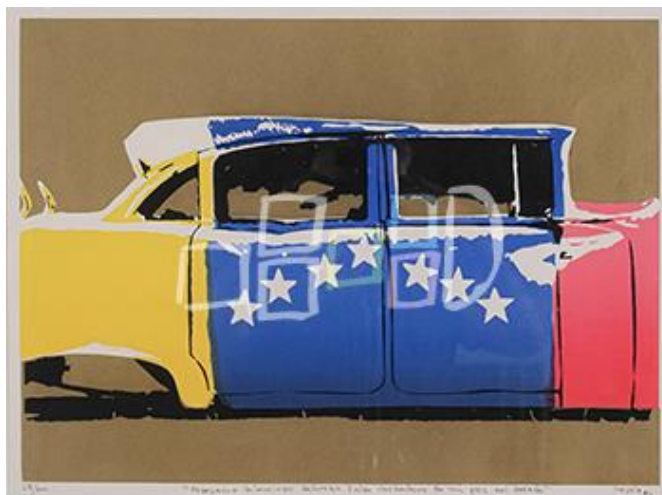
²¹ Juan Castro y Velázquez (Guayaquil, 1947-2018), curador e historiador de arte.

²² Judith Gutiérrez Moscoso (Babahoyo, Ecuador, 1927 - Guadalajara, México, 2003)

²³ Ismael Vargas (Guadalajara, 1947)

²⁴ Juan Loyola Valbuena (Venezuela 1952 - 1999)

Ese mismo año, tuve la oportunidad de conocer a Antonio Caro²⁵, con quien compartí gratos momentos de amistad. Antonio, era un hombre sencillo que recorría América implementando talleres de creatividad en distintos escenarios y comunidades, también escribía poesía y produjo una obra poderosa que hoy es parte fundamental del acervo conceptualista hispanoamericano.

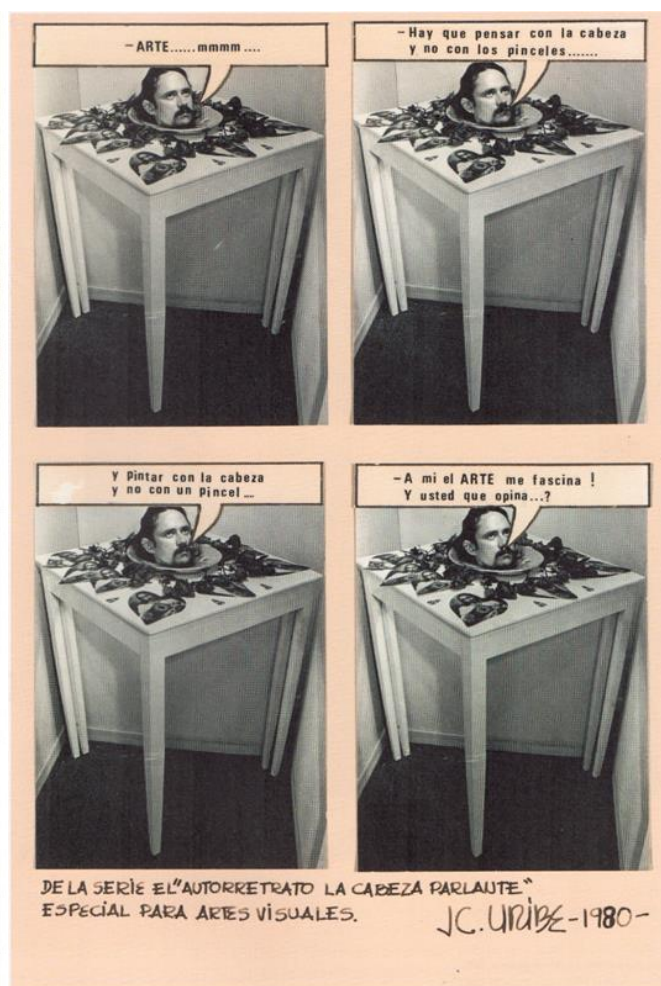
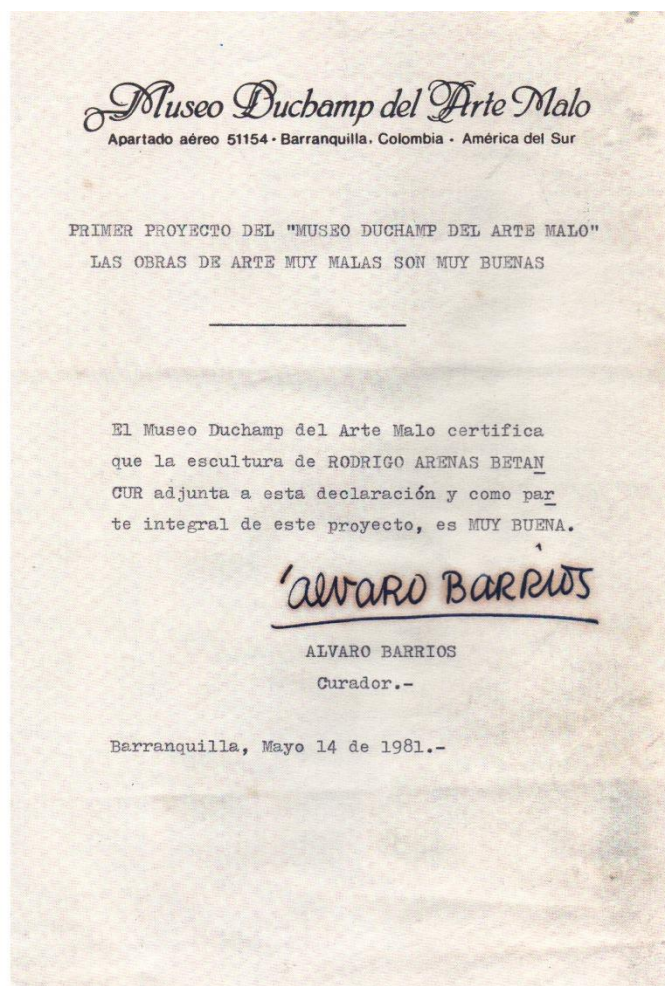


“Todo está muy caro”, es el título de la serie con que Antonio Caro abordó las mitologías colectivas, a la que pertenece la serigrafía “En Guayaquil todo está muy caro”, (2003). “Chatarra tricolor” (1981) forma parte de una serie de performances y obras gráficas con que Juan Loyola abordó la problemática del Estado sometido a los intereses de las grandes corporaciones transnacionales. “Bailarinas, memorias de la artista”, (1983) de Judith Gutiérrez, resalta la vitalidad de los objetos artesanales. Con estas obras quiero mostrar los elementos formales y conceptuales que se conjugan en la serie de “banderas” que titulé “Todo muy...” Una mirada sobre la crítica situación actual de la educación en todos sus estamentos. Fotografías de Ricardo Bohórquez

En 1984 también conocí a Rosemberg Sandoval²⁶, cuyo trabajo me impresionó por su poder simbólico. Sandoval defendía firmemente la integridad del arte hispanoamericano, manteniendo una consigna inquebrantable: en arte no se pueden hacer concesiones; no se negocia. O eres artista, o no lo eres; todo lo demás es superfluo.

²⁵ Antonio Caro (Colombia 1950 - 2021)

²⁶ Rosemberg Sandoval (Colombia 1959)



“Primer proyecto del Museo Duchamp del Arte Malo (Rodrigo Arenas Betancur)”, 1981, obra de Álvaro Barrios, y “Autorretrato, La cabeza parlante” (1980) de Juan Camilo Uribe, son muestras del arte que se hacía en Colombia en los años ochenta²⁷.

En consecuencia, puedo afirmar que la genealogía de mi trabajo guarda una relación más estrecha con el arte colombiano de los años ochenta, por ejemplo, la obra de Álvaro Barrios²⁸ o Juan Camilo Uribe²⁹, que con la pintura nacional. Por esta razón, y en consonancia con el impulso político que en su momento recibí de Rosemberg Sandoval, produje la obra "Guerra cognitiva: Ejercicio relacional de Dominio Humano para fomentar una teoría crítica de la pintura", que constituye el eje central del trazado museológico de toda la exposición, esta pieza está hecha a partir de una serie de impresiones digitales basadas en el documento "Cognitive Warfare"³⁰, de la OTAN, en el que se expone la clasificación e instrumentalización de las personas como armas para ejecutar la actual guerra cognitiva. De esta manera, señalo la importancia de no disociar el arte de la geopolítica.

²⁷ Fuente de la imagen: Libro Autorretrato disfrazado de artista, arte conceptual y fotografía en Colombia en los años setenta, de Santiago Rueda Fajardo, Editorial La Bachué, 2017.

²⁸ Álvaro Barrios (Colombia, 1945)

²⁹ Juan Camilo Uribe (Colombia, 1945 - 2005)

³⁰ El documento original en inglés se puede descargar de, Cognitive Warfare documents, Innovation Hub <https://innovationhub-act.org/cognitive-warfare-2/>

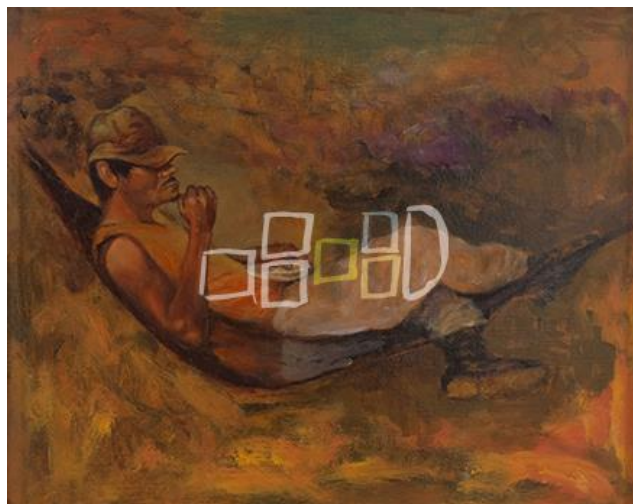


“Guerra cognitiva. Ejercicio cognitivo relacional de dominio humano para una teoría crítica de la pintura” (2023). Tributo a Rosenberg Sandoval. Fotografía de Ricardo Bohórquez



Rosenberg Sandoval
“Brigada de corrección moral”, 2005-2006
Colección del MAAC
Fotografía de Ricardo Bohórquez

Similar importancia para trazar la genealogía de mi trabajo, tiene mi conexión con comunidades indígenas y campesinas, con las que he estado vinculado de diferentes maneras. Por ello, en 2008, al decidir distanciarme del establishment local, opté por trabajar en la implementación de proyectos junto a estas comunidades. De dichos proyectos nacieron las pinturas que presenté en la exposición, y que fueron realizadas de acuerdo a los requerimientos y a las negociaciones sobre estrategias de visibilización acordadas con los habitantes de dichas comunidades, ya que inicialmente, estas pinturas estaban destinadas a instalarse en su museo de sitio, pero que, debido a inesperados y violentos acontecimientos, no logramos concluir. De tal forma que, estas memorias pictóricas atestiguan, colgadas en las paredes del museo, las formas en que arte, comunidad y poder se aproximan y se repelen, a través de lenguajes y violencia estructural.



“La quema”, “Sicario” o “Protesta de campesinos frente al INDA”, son pinturas que registran las experiencias que vivimos los habitantes del fallido proyecto estatal “La Esperanza” ubicado en el cantón Pedro Carbo de la provincia del Guayas, escenario en que fuimos víctimas de abusos, desalojos ilegales y la destrucción de nuestras viviendas en el 2010. Fotografías de Ricardo Bohórquez

Para continuar, y siguiendo las directrices del proyecto, que requerían delinear una línea de continuidad con nuestro trabajo proyectado en recientes generaciones, pondré en diálogo las obras de cinco jóvenes artistas en torno a, educación, comunidad, poder e historia.

“Tumbalá vuelve” es un proyecto creado por Tony Balseca³¹, que consiste en una plataforma de intervenciones y vinculación con la comunidad de la Isla Puná. En noviembre del 2019, su compromiso, adquirido a través del arte, desencadenó una serie de eventos que le significaron ser encarcelado. Trazándose así, un mapa de interacciones que, activadas desde el arte, debaten con las corrientes ideológico-simbólicas de legitimación social del arte.

³¹ Tony Balseca (Guayaquil 1975)



Tony Balseca tallando el nombre del cacique Tumbalá en la isla Puná, como parte de su proyecto “Tumbalá vuelve” (2019). Fotografía: Cortesía del artista.

Oswaldo Terreros³² en su trabajo “Cuando la libertad de expresión es hegemónica, la autocensura es una opción digna para sostener la ficción” (2022), emplea el lenguaje escrito que combina con lenguajes gráficos para producir su serie de mensajes políticamente correctos iniciada en 2015, en los que explora significado y comunicación en torno a: legalizar para la descolonizar, lumpen mata lumpen y la vigilancia de los afectos para preservar la organización.



Oswaldo Terreros
 “Cuando la libertad de expresión es hegemónica, la autocensura
 es una opción digna para sostener la ficción”, 2022
 Fotografía de Ricardo Bohórquez

³² Oswaldo Terreros (Guayaquil, 1983)



Stéfano Rubira
Curaciones, 2007
Violeta de genciana sobre sábana de hospital
Fotografía de Ricardo Bohórquez

Por su parte, Stéfano Rubira³³ con su serie “Curaciones” (2007), ofrece una categorización poética de las heridas y mutilaciones cognitivas causadas por la violencia estructural que, sistemáticamente ha desmantelado la historia del sistema educativo nacional.

(...) la consideración de formas de violencia estructural o simbólica no tiene que conducir a un uso inflacionario del concepto de violencia, mientras que la reducción de la violencia a sus formas directas y visibles vuelve esa misma violencia incomprensible, al menos en muchas de sus expresiones. La dimensión normativa o moral del concepto permite visibilizar la dimensión violenta de determinados fenómenos y procesos, que de otro modo quedan naturalizados (José Zamora 2028)



Marco Alvarado
Muy infantilizado, 2022
Textil (bandera)
De la serie “Todo muy”

³³ Stéfano Rubira (Guayaquil, 1978)



Michelle Ulloa Landívar
 "Fórmula #2", 2014 - 2022
 Políptico (key visual, colgante y hablador)
 Óleo sobre lienzo, acrílico sobre madera y
 acuarela sobre cartulina
 Fotografía de Ricardo Bohórquez

Michelle Ulloa³⁴, joven artista y docente de la Universidad de las Artes, expuso dos polípticos contruidos con recursos tomados de la publicidad, con los que visibilizó problemáticas muy actuales relacionadas con la manipulación del lenguaje y la instrumentalización de las "nuevas pedagogías" con que se desmantela la educación y se banaliza el arte, y que son acometidas desde plataformas opacas, institucionalmente promovidas e impuestas como agendas de actualización y profesionalización para el desarrollo.



Los Chivox
 "Balada de 9:00 a 17:00", 2016
 Acción y video
 Fotograma tomado de: <https://vimeo.com/174849015>

³⁴ Michelle Ulloa Landívar (Guayaquil, 1984)

Finalmente, menciono al colectivo Los Chivox³⁵, con su video titulado “Balada de 9:00 a 17:00” (2016), que se mostró en la exposición Avistamientos, realizada en Mz14, en octubre del 2022, como antesala a las muestras que luego conformarían el proyecto “Escuela de Pintura de Guayaquil”. En este video se muestra a un escritorio típico de oficina pública en un paisaje agreste y silencioso, con carpetas y una taza con el logo de Marca País, que gradualmente son destruidos por disparos realizados por los artistas. Esta operación simbólica registra una fuerte crítica al sistema educativo y aquellos que, siendo jóvenes y rebeldes, renovamos la escena artística, pero que hoy parecemos asimilados en forma de artistas funcionarios.

Debo mencionar que, en las reservas del MAAC, no hallé, aparte de los maestros ya mencionados, obras, propuestas o documentos que conecten con el hilo conductor de esta muestra. Es decir, autores que hayan utilizado el arte o la pintura como medio para explorar dimensiones ampliadas. Esta afirmación, que ha recibido críticas tanto internas como externas al proyecto, la mantengo firme. Sin embargo, esto no significa menospreciar otras maneras de concebir y hacer arte, sino que simplemente preferí no forzar comparaciones formalistas. Por este motivo, y en reconocimiento al valor del trabajo de otros artistas, cuyas obras presentan interesantes sincronías con el mío, pero que no forman parte o al menos no de manera significativa en relación a su relevancia, de las colecciones de los museos locales, incluyo referencias a sus obras:



Jorge Jaén durante una intervención urbana en sectores periféricos de Guayaquil en 2021, con su proyecto “Burros de colores”. Fuente de la imagen: Blanca Moncada Pesantes, X, 23 de abril de 2021, <https://twitter.com/Blankimonki/status/1385699386894716931>

Jorge Jaén³⁶ es un artista con un notable desempeño en espacios urbanos en los que interviene con códigos propios de marginalidad, sobre todo con su serie “Burros de colores” (2011-), con los que agrade los anquilosados ordenamientos simbólicos impuestos desde poderes institucionales públicos y privados.

³⁵ Los Chivox fue un colectivo de artistas activo entre 2013 y 2020, conformado por Juan Carlos Vargas, Tayron Luna, David Orbea y Leonardo Moyano.

³⁶ Jorge Jaén (Guayaquil, 1961)



Marco Alvarado
 “Vudú para Bolívar”, 2013
 Textil



Saidel Brito
 “Que la multitud conviva”, 2003 – 2007
 Serie de intervenciones pictóricas sobre paredes.
 Fuente de la imagen: Ecuador: “la vida en estado puro”³⁷. Río Revuelto, 27 de julio de 2007,
<http://www.riorevuelto.net/2000/04/blog-post.html>

Las investigaciones de Saidel Brito³⁸ en torno a historia, poder e imaginario, reflejada en “*Que la multitud conviva*” (2003, 2007), una serie de registros pictóricos de las movilizaciones indígenas que derrocaron al

³⁷ Ecuador: “la vida en estado puro”. Una curaduría de Rodolfo Kronfle Chambers, Museo del Barrio - The (S) Files, Nueva York - julio 25 a enero 6 del 2008, Rodolfo Kronfle Chambers, Río Revuelto, 27 de julio de 2007,
<http://www.riorevuelto.net/2000/04/blog-post.html>

³⁸ Saidel Brito (Matanzas, Cuba 1973)

presidente ecuatoriano en el año 2000, y que emulan la pintura de los llamados “pintores de Tigua” de la provincia de Imbabura, pintados directamente sobre las paredes del espacio expositivo, estableciendo una tensión reflexiva con la operatividad de la historia en el imaginario social.



Paco Cuesta

“El pescado frito”, 2022

Proyecto cinematográfico

Fotograma del video. Cortesía del artista

El proyecto cinematográfico de Paco Cuesta³⁹, “Pescado frito” (2021), que retrata el mundo transexual de Guayaquil. Lo relaciono con la pintura de Eduardo Solá Franco (1915-1996) “Edipo Rey”, y con mis trabajos: “Cabeza de Padre” (1992-1994), “Las meigas y sus hijas viendo a los hombres que van al cine mientras el diablo se ríe” (censurada en la 5ª Bienal de La Habana, 1994) y “Con P de papá y M de mamá” (tercer premio en el Salón de Julio 1998).



Eduardo Solá Franco⁴⁰

Edipo Rey, 1950

Óleo sobre tela

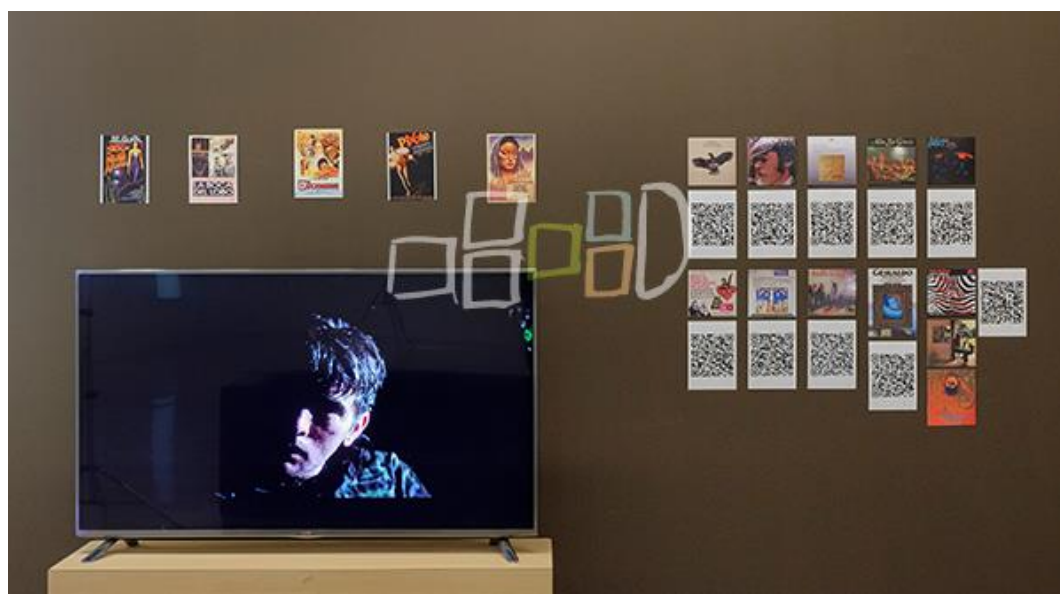
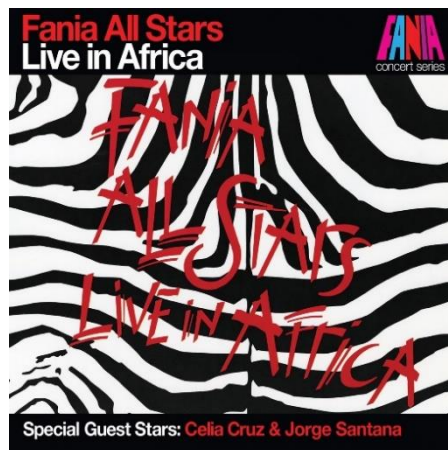
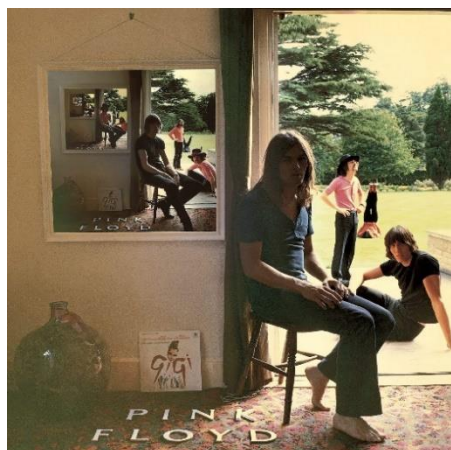
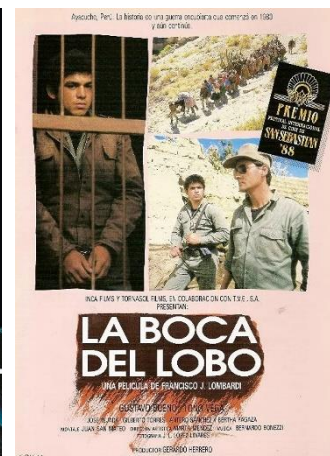
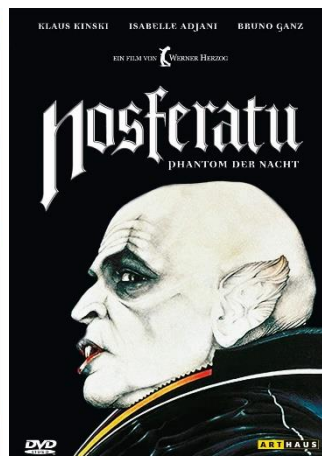
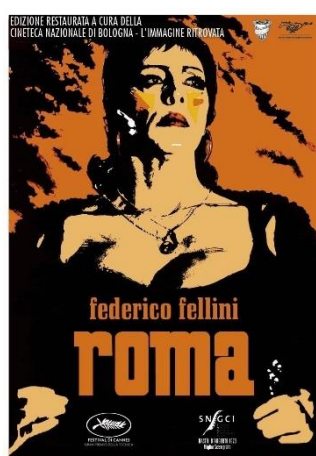
Colección MAAC

Fotografía de Ricardo Bohórquez

³⁹ Paco Cuesta (Guayaquil, 1953)

⁴⁰ Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915-1996)

Para cerrar el recorrido de la muestra quise sugerir una mirada al diálogo entre arte, ideología e imaginario social. Para lo cual monté un sofá frente a un televisor en que los visitantes pudieron ver las películas y escuchar la música compartida desde mi imaginario, y que también se podían descargar desde códigos QR. Con esta estación televisiva quise subrayar la idea de membrana social autopoiética, como una gran “pintura” que se proyecta en los escenarios mentales que hoy colisionan con las pantallas de las inteligencias artificiales, que aceleradamente están ganando territorios y con seguridad dejarán insustanciales muchas de nuestras creencias de todo tipo.



Conclusiones

Finalmente, para concluir este ensayo quiero resumir las voces de los artistas y sus obras aquí expuestas en las siguientes ideas que se sumarían a un valioso proyecto en curso:

1. Es pertinente convocar a la autoorganización del campo artístico para persuadir al poder sobre la viabilidad y beneficios de diferenciar y descolonizar la educación artística universitaria de la de ciencias sociales, con alternativas autónomas distintas a la actual.
2. Es más beneficioso y estratégico sumar la enseñanza de las bellas artes y los oficios artesanales, además de las tecnologías digitales, para complejizar las escenas locales, porque de diversificarían opciones para que los artistas puedan incorporarlas a sus líneas de investigación.
3. Los agentes políticos del Estado requieren presión social e instrucciones para actuar eutáxicamente⁴¹ en desobediencia a las agendas supranacionales, y para desmontar la desalentadora, asfixiante y creciente tecnocracia que está destrozando la educación en todas partes.
4. Es crucial apoyar y fortalecer las políticas culturales, para que no se desvirtúen en normas de disciplinamiento y control blando para beneficio de las élites y las industrias del llamativo turismo cultural.

No sé si lo dicho hasta aquí sirva para que algún joven artista se sienta motivado y decida actuar como lo que es, o lo que son, jóvenes curiosos e intrépidos que dudan, investigan, se desmarcan del establishment y se replantean todo. Que dejan de ser “emergentes”, para volver a ser jóvenes, y proceder en consecuencia. Sé que esto es bastante utópico, pero cumplo con decirlo porque sé que solamente cuando algo así ocurra, vislumbraremos rutas hacia nuestra tan ansiada autonomía.

Bibliografía

- La Teoría De Sistemas De Niklas Luhmann, Eguzki. 2008. “Contrastes”. Contrastes. Revista Internacional de Filosofía XV: 301–17.
- S/f. Consultado el 8 de febrero de 2024. http://chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfndmkaj/https://www.uma.es/contrastes/pdfs/015/contraste_sxv-16.pdf.
- “Artnexus.” n.d. Artnexus.com. Accessed February 8, 2024. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/60a5309a79514f7ed7a83c1c/111/juan-castro-y-velasquez>.
- Armesilla, Santiago. 2013. Re-escritos de la disidencia disidente. Lulu.com.
- Herrera Santana, David. 2019. “Geopolítica de la fragmentación y poder infraestructural. El Proyecto ‘One Belt, One Road’ y América Latina”. Geopolítica(s) Revista de estudios sobre espacio y poder 10 (1): 41–68. <https://doi.org/10.5209/geop.58761>.
- Bolufé, Olga María Rodríguez. 2016. Estudios de arte latinoamericano y caribeño. Mellado, Justo Pastor. 2015. Escenas locales: ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo.
- Nova, Martín. 2017. Conversaciones con el fantasma: treinta y dos entrevistas sobre los últimos cincuenta años de arte en Colombia.
- Camnitzer, Luis. 2009. Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano. CENDEAC.
- Premio Nuevo Mariano a la Trayectoria Artística 2017-2018. s. f.
- Katzenstein, Inés, y Claudio Iglesias. 2017. ¿Es el arte un misterio o un ministerio?: el arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo.

⁴¹ Eutaxia en sentido político, Teoría de la Sociedad política y del Estado, Diccionario de Materialismo filosófico, 2021

- El oriente es un mito: miradas artísticas frente a la selva ecuatoriana, Estado Fósil, Sofía Acosta Varea, Anamaría Garzón Mantilla, Francisco Hurtado Caicedo coordinadores ISBN: 978-9942-44-344-1, 2023 páginas 160-161.
- Gómez Rendón Jorge Arsenio. 2019. «Interculturalidad y artes : Derivas del arte para el proyecto Intercultural». 2019. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/6142>.
- Sepúlveda T., Jorge 2017. Comunitaria, experiencias de arte y comunidad
- Sabando Mosquera Viviana Karen. 2013. «“De La Calle al Museo: Burros de Colores de Jorge Jaén”». 1 de junio de 2013. <https://repositorio.puce.edu.ec/items/29be2364-e0ac-44a5-85fe-2458d0e09b3d>.
- “ACCIÓN/TRANSACCIÓN – fanzine”. s/f. Cooperativadearte.org. Consultado el 9 de febrero de 2024. <https://www.cooperativadearte.org/niued/accion-transaccion-descarga-el-fanzine/>.
- Gutiérrez, Simón Rodolfo. 2019. «José Sánchez Tortosa, El culto pedagógico. Crítica del populismo educativo, Tres cantos: Akal Educación, 2018. 480 pp.» Anales Del Seminario De Historia De La Filosofía 36 (2): 579-80. <https://doi.org/10.5209/ashf.64458>.

Artículos en revistas digitales

- Jaimes, Alejandra Mosco. 2018. “Capítulo 1 Conceptos fundamentales: Museología, museografía y curaduría, el gran dilema”. Publicaciones Digitales ENCRyM. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/12873>.
- [0000-0002-1722-476x, Zamora Zaragoza José Antonio. 2019. «Violencia estructural: defensa de un concepto cuestionado». DIGITAL.CSIC. 24 de junio de 2019. <http://hdl.handle.net/10261/184720>.
- “Antonio Caro: 5 obras para entender al artista colombiano.” 2021. Shock. March 29, 2021. <https://www.shock.co/cultura-pop/antonio-caro-5-obras-para-entender-al-artista-colombiano>.
- De Los Angeles, Carlos. s. f. «Autopoiesis, cultura y sociedad (Humberto Mariotti)». <https://smcomplejidad.com/autopoiesis-cultura-y-sociedad-humberto-mariotti/>.
- Rodríguez, Marcelo, y N Javier Torres. 2003. «Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana». Sociologías, n.o 9 (enero): 106-40. <https://doi.org/10.1590/s1517-45222003000100005>.
- «La geo-política del arte contemporáneo». s. f. revistaerrata.co. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/la-geo-politica-del-arte-contemporaneo>.
- Holzenthal, Nicole. 2014. «El materialismo filosófico y el mito de la cultura de Gustavo Bueno». intersophia, abril. https://www.academia.edu/1162371/El_materialismo_filos%C3%B3fico_y_El_mito_de_la_cultura_de_Gustavo_Bueno.
- Prados, Frigidiano Álvaro Durántez. 2023. «La geopolítica de la iberofonía». Revista de Prensa. 25 de abril de 2023. <https://www.almendron.com/tribuna/la-geopolitica-de-la-iberoфонia/>.
- Cruz-Artieda, María-Elena. 2016. «Lo infinito y la forma: la etnomatemática y la obra plástica de Estuardo Maldonado». 2016. <https://www.redalyc.org/journal/2740/274044103005/html>.
- Saltos, Juan Hadatty. 2003. «Judith Gutiérrez. una artista de Ecuador y México». 2003. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/19641>
- Silva-Ferrer, Manuel. 2022. «Juan Loyola: el artista que previó al país vuelto chatarra ->». 23 de septiembre de 2022. <https://tropicoabsoluto.com/2019/08/25/juan-loyola-el-artista-que-previo-al-pais-vuelto-chatarra/>.
- «Vista de Antonio Caro (1950-2021) | H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte». s. f. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3587/2774>.
- «ArtNexus». s. f. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64185390cc21cf7c0a3ee2/93/alvaro-barrios>.
- «— — —». s. f. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5fb7ed23c6a763059deba72e/101/juan-camilo-uribe>.

- Llopis, Enric. s. f. «Guerra cognitiva: una guerra permanente y silenciosa dirigida contra cada persona – rebelion». <https://rebelion.org/guerra-cognitiva-una-guerra-permanente-y-silenciosa-dirigida-contra-cada-persona/>.

Videos

- RallitoX. 2020. «Debate La vigencia de la pintura en nuestra era /Castro/Soriano/Borrego/RallitoX». <https://www.youtube.com/watch?v=hjUGRwkSAaU>.
- FIL Pensamiento. 2023. «El arte de lo (im)posible. Arte contemporáneo y geopolítica». <https://www.youtube.com/watch?v=K9Nlm6tUluQ>.
- mazomazo. 2011. «La función del arte y los artistas». <https://www.youtube.com/watch?v=GI41D-lfsVY>.
- Jesús G. Maestro. 2019. «Crítica a “La Universidad Light” de Francisco Esteban Bara: contra la actual Universidad posmoderna». <https://www.youtube.com/watch?v=IBOKu7pWBdw>.

Sitios web

- Ccortez. 2022. «400 obras de 200 artistas, en muestra “Escuela de Pintura de Guayaquil”». Universidad de las Artes. 16 de diciembre de 2022. <https://www.uartes.edu.ec/sitio/blog/2022/12/14/muestra-escuela-de-pintura-de-guayaquil-reune-400-obras-de-mas-de-200-artistas/>.
- «Rosemberg Sandoval: Performer (1980-2023) Rosemberg Sandoval - MAMBO». 2023. MAMBO. 26 de junio de 2023. <https://www.mambogota.com/exposicion/rosemberg-sandoval-performer/>.
- «Bio». 2017. Michelle Ulloa. 17 de abril de 2017. <https://michelleulloa.wordpress.com/bio/>.
- Ccortez. 2022a. «“El pescado frito”, serie donde actúa estudiante UArtes, se estrena en MZ14 con apoyo de la Secretaría de DDHH». Universidad de las Artes. 27 de septiembre de 2022. <https://www.uartes.edu.ec/sitio/blog/2022/08/26/el-pescado-frito-serie-creada-por-paco-cuesta-con-el-apoyo-de-la-secretaria-de-ddhh-se-estrena-en-el-cine-del-mz14/>.
- <https://fgbueno.es>. s. f. «Eutaxia en sentido político | Filosofía». <https://www.filosofia.org/filomat/df563.htm>.
- «Marco Alvarado – Guayaquil – Ecuador». s. f. <https://marcoalvarado.ec/>.
- «Instagram». s. f. <https://www.instagram.com/marcoalvarado1962/>.

Blogs

- Juliocesarabadvidal. 2020. «Marco Alvarado, un incómodo en el arte ecuatoriano contemporáneo». juliocesarabadvidal. 11 de julio de 2020. <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2017/08/20/marco-alvarado-un-incomodo-en-el-arte-ecuadoriano-contemporaneo/>.
- Juliocesarabadvidal. 2019. «Una muestra histórica: ¿Es inútil sublevarse? La artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta». juliocesarabadvidal. 25 de enero de 2019. <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2017/07/17/una-muestra-historica-es-inutil-sublevarse-la-artefactoria-arte-y-comentario-social-en-el-guayaquil-de-los-ochenta/>.
- De Tony Balseca, Ver Todas Las Entradas. 2021. «Tony Balseca, el artista preso por mostrar un afiche». Tony Balseca: la escultura y la palabra. 30 de abril de 2021. <https://tonybalseca.wordpress.com/2021/04/29/tony-balseca-el-artista-presos-por-mostrar-un-afiche/>.
- «Stéfano Rubira - Curaciones». s. f. <http://www.riorevuelto.net/2007/12/stfano-rubira-curaciones.html>.

- «Oswaldo Terreros - Bienal Iberoamericana de Diseño (Madrid)». s. f. <http://www.riorevuelto.net/2011/03/oswaldo-terreros-bienal-iberoamericana.html>.
- Anarosavaldez. 2019. «“He arado en el mar”: Acción de los Chivox en el MAAC». 17 de septiembre de 2019. <https://www.paralaje.xyz/he-arado-en-el-mar-accion-de-los-chivox-en-el-maac/>.
- «Río Revuelto». s. f. <http://www.riorevuelto.net/2007/07/>.

ⁱ Marco Alvarado (Guayaquil 1962), es un artista autodidacta, integrante del colectivo La Artefactoría, ganadores del Premio a la Trayectoria Artística Mariano Aguilera 2017-2018. Como docente ha impartido cátedras en varias universidades del país; fundó, junto a algunos de los integrantes del colectivo, otros artistas y gestores, el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), pionero en la educación de tercer nivel en artes de la costa ecuatoriana; y es autor de varios proyectos comunitarios que reivindican la pedagogía popular y formas alternativas de transmisión de saberes. Ha sido ganador del Segundo Premio de la Sexta Bienal de Cuenca (1998). Ganador del Salón de Julio: primer premio en 1999, segundo premio en 2002 y tercer premio en 2004. Participó en la Tercera Bienal de La Habana y en varias exposiciones internacionales.

Sitios web:

<https://marcoalvarado.ec/>

<https://www.instagram.com/marcoalvarado1962/>