



Universidad de las Artes

Escuela de Artes visuales

Proyecto de titulación

El tópico de la identidad en la obra de artistas diaspóricas. Usos de la fotografía y rol de los objetos en la obra de las artistas Karina Aguilera Skvirsky y Manuela Ribadeneira.

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Autor/a:

Olga Castro Conforme

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

María Guadalupe Álvarez

Nombre del Tutor

Norberto Bayo Maestre

Nombre de miembro del tribunal

Carlos Terán

Miembro del tribunal de defensa

Resumen

En el último lustro de los 90, los nuevos relatos sobre el arte contemporáneo se desmarcaron de los cánones modernos y se aproximaron a diversos medios como un modo particular de producción y circulación de propuestas, de forma que pudieran ser analizadas desde múltiples perspectivas.

Las temáticas identitarias, por ejemplo, son reformuladas sin tener necesariamente como núcleo el territorio nacional o lo que sucede en él. De este modo algunos artistas conseguían dar un brinco madurando su obra fuera del país, continuando la producción sobre estos temas, pero al mismo tiempo ampliando sus horizontes de creación desde sentidos entendidos como más universales y menos locales.

Entre estos artistas se encuentran destacados nombres como: Manuela Ribadeneira y Karina Aguilera Skvirsky, quienes, a pesar de residir y trabajar desde el exterior, tienen un importante arraigo con el Ecuador. Estas artistas a través de un determinado modo de trabajo, como la elaboración conceptual de objetos estéticos, el performance, la producción de imágenes fotográficas y audiovisuales, hacen pertinentes los temas identitarios partiendo desde sus experiencias personales hasta problemáticas que influyen en la colectividad

Este tipo de problemáticas pueden ser ubicadas desde los contextos coloniales, patriarcales, raciales, migratorios, políticos y de lucha de poderes. Mi investigación procura analizar la figura de las artistas mencionadas, quienes abordan este abanico de problemáticas sin perder relación con el Ecuador, teniendo una trayectoria internacional marcada y una producción desde un vasto universo.

Palabras clave: identidad, arte contemporáneo, nuevos relatos, objetos, fotografía.

Abstract

In the last five years of the 1990s, the new narratives on contemporary art broke away from modern canons and approached different media as a particular mode of production and circulation of proposals, so that they could be analysed from multiple perspectives.

Identity themes, for example, are reformulated without necessarily having the national territory or what happens in it as their core. In this way, some artists managed to take a leap forward, maturing their work exogenously, continuing to produce on these themes, but at the same time broadening their creative horizons from senses understood as more universal and less local.

Among these artists are prominent names such as Manuela Ribadeneira and Karina Aguilera Skvirsky, who, despite living and working abroad, are deeply rooted in Ecuador. These artists, through a certain way of working, such as the conceptual elaboration of objects, performance, and the production of photographic and audiovisual images, make identity issues relevant, starting from their personal experiences to problems that influence the collective.

These types of issues can be located in colonial, patriarchal, racial, migratory, political and power struggle contexts. This research seeks to analyse the figure of the artists mentioned, who address this range of issues without losing their relationship with Ecuador, having a marked international trajectory and a production from a vast universe.

Keywords: identity, contemporary art, new narratives, objects, photography.

Dedicatoria

A mis amadísimos padres y abuelas, a la memoria de mis abuelos. A mis adorados hermanos Graciela, Agueda y Samuel, mis tíos, también a todas mis queridas amigas, en especial a Silia, Dani, Mayi. Esas personas que jamás desestimaron mi esfuerzo y vocación. Esas personas que cuidaron de mi paz, creyendo en mis capacidades.

Agradecimientos

A diosito.

A mis estimados especialistas en salud, educación y arte, quienes me acompañaron en este largo proceso: a la psicóloga María Gracia, a todos los profes que cultivaron mis conocimientos y acrecentaron mis energías, a las artistas Karina Aguilera Skvirsky y Manuela Ribadeneira que me concedieron las entrevistas y sus obras inspiraron esta investigación. A mis amigas y colegas Clau, Victoria, Débora, Dome y Karen por la resistencia y el acompañamiento afectivo.

A la ansiedad, a la pasión y al arte.

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
1.1. Objetivos	5
1.2. Antecedentes	6
2. Marco teórico.....	16
2.1. Metodología	28
3. Desarrollo de la propuesta investigativa.....	30
3.1. Capítulo 1.....	30
3.1.1. El tema de la identidad.....	30
3.1.2. Identidad, del arte moderno al arte contemporáneo en el Ecuador.	32
3.1.3. El tema de la identidad y los artistas diaspóricos.	35
3.2. Capítulo 2.....	37
3.2.1. El rol de los medios. La Fotografía	37
3.2.2. La obra fotográfica de Karina Aguilera Skvirsky	42
3.3. Capítulo 3.....	57
3.3.1. El rol de los medios, el objeto artístico.	57
3.3.2. Los objetos artísticos y la instalación en el arte de Manuela Ribadeneira.....	58
4. Conclusiones.....	71
5. Bibliografía.....	76
6. ANEXOS.....	81
6.1. ENTREVISTAS.....	81

Tabla de imágenes

<i>Imagen 1</i> Detalle My Pictures from Ecuador _____	44
<i>Imagen 2</i> My Pictures from Ecuador, 2009, 30 x 38 cm _____	44
<i>Imagen 3</i> Los obreros del ferrocarril: Chota, 2016, 51x64x2 cm. Plegado a mano+Collage, fotografías de archivo _____	45
<i>Imagen 4</i> Los obreros del ferrocarril: Tabacundo, 2016, 51x64x2 cm. Plegado a mano+Collage, fotografías de archivo _____	46
<i>Imagen 5</i> Los pliegues de la foto: Esquina, 2017, 178x112 cm Impresiones montadas en aluminio _____	48
<i>Imagen 6</i> Los pliegues de la foto: Regla de los tercios, 2017, 20x25x2 cm. Foto de archivo plegada _____	48
<i>Imagen 7</i> Geometría Sagrada: Búsqueda de Google: Ingapirca, Llamas, 2019, 61x76 cm. Corte a mano+Collage, fotografías de archivo _____	50
<i>Imagen 8</i> Geometría Sagrada: Búsqueda de Google: Ingapirca, Turistas, 2019, 61x76 cm. Corte a mano+Collage, fotografías de archivo _____	50
<i>Imagen 9</i> Geometría Sagrada: Ingapirca, Roca #3, 2019, 63.5x63.5x2 cm. Fotografías plegadas y cortadas a mano+Collage _____	51
<i>Imagen 10</i> Geometría Sagrada: Ingapirca, Roca #8, 2019, 43x56x2 cm. Fotografías plegadas y cortadas a mano+Collage _____	51
<i>Imagen 11</i> Blogs de la ruta del sol: Tacos, 2014, 5 cianotipos+1 tableta, 23x30 cm _____	53
<i>Imagen 12</i> Blogs de la ruta del Sol: Tacos (detalle) 2013, vídeo HD, 5min 27 segundos _____	54
<i>Imagen 13</i> Blogs de la ruta del Sol: La caminata (detalle) 2013, vídeo HD, 3min 20 segundos _____	54
<i>Imagen 14</i> El peligroso viaje de María Rosa Palacios, 2016, vídeo de un sólo canal, 30 minutos 30 segundos, XII Bienal de Cuenca, Ecuador _____	56
<i>Imagen 15</i> El peligroso viaje de María Rosa Palacios Y Los obreros del ferrocarril, 2016, vista de instalación, XII Bienal de Cuenca, Ecuador _____	56
<i>Imagen 16</i> Extracto de Escritura Pública de construcción de la Compañía Artes No Decorativas S. A ARTNODECO S.A _____	60
<i>Imagen 17</i> Traslado, 2005, Artes No Decorativas S.A, Ribadeneira y García. Casa de la Cultura, Quito. _____	61
<i>Imagen 18</i> Traslado, 2005, Artes No Decorativas, Casa de la Cultura, Quito. Recuerdos fotográficos _____	61

<i>Imagen 19</i> línea imaginaria en visita privada a Guayaquil, Franja de pvc, 300 mts, Galería DPM, Guayaquil, 2005	63
<i>Imagen 20</i> Con un pie en un lado y con un pie en el otro, cada quién decida qué lados son esos, 35 esculturas en bronce 14 cm, Galería DPM, Guayaquil, 2005	63
<i>Imagen 21</i> Con un pie en un lado y con un pie en el otro, cada quién decida qué lados son esos, Cemento, 180x125x50 cm, Objetos de Duda y Certeza, 2019	65
<i>Imagen 22</i> Tiwintza Mon Amour, 100x100 cm, maqueta a escala 1:100 sobre placa de aluminio con ruedas, Galería DPM, 2019.	67
<i>Imagen 23</i> Tiwintza Mon Amour (detalle)	67

1. Introducción

Dentro del circuito ecuatoriano de arte contemporáneo existen destacados referentes que han llevado su producción a escenarios internacionales, abordando temas que establecen un punto de partida sobre su propia identidad, la sociedad y la cultura, construyendo de ese modo diferentes nociones de identidad y representaciones de la misma.

A partir de estos tópicos que atraviesan una ruta explorada de diversas formas en el arte ecuatoriano, quiero destacar el estudio de obras y procesos artísticos que construyen diálogos desde experiencias del pasado, relacionados a la historia nacional, y que pasan por la lectura de eventos personales o colectivos; ya que a través de estos se tiene como resultado la construcción de piezas artísticas, las cuales van desde elaboración y conceptualización de objetos e instalaciones, como también material audiovisual, performances y fotografías.

Para analizar estas relaciones entre identidad-arte-historia-territorio y procesos migratorios tomaré en consideración la obra de dos artistas cuyos proyectos son relevantes debido a la forma y los medios con los cuales abordan estos temas. Se debe recalcar que estas obras incluyen una narrativa particular desde su noción de identidad como punto de partida, desplegando reflexiones sobre la historia y el tejido sociocultural.

Una de las artistas ecuatorianas que trabaja desde el anecdotario histórico es la quiteña Manuela Ribadeneira. A través de una revisión de su trabajo disponible en bibliografía realizaré un acercamiento a la motivación y modo de producción de la artista. Me enfocaré en la elaboración y conceptualización de los objetos artísticos y en las connotaciones simbólicas y estéticas más importantes de su obra como transmisores de ese discurso en el cual se plantea de manera particular un enfoque reflexivo de algunas cuestiones relacionadas a la identidad y la historia, así como la constante cuestión del territorio.

Por otro lado, considerando la investigación artística a través de otros medios, tomaré en consideración la producción fotográfica de la artista ecuatoriano-estadounidense Karina Aguilera Skvirsky. Con el fin de demostrar estos diálogos en los procesos de creación, iré analizando algunas de sus obras y proyectos artísticos más relevantes, acercándome principalmente a los medios fotográficos, audiovisuales y performáticos. Aquí la particularidad reside en las declaraciones sobre los temas que aborda la artista desde un sesgo personal, pero van más allá de la generalización, desembocando en diferentes temáticas.

El punto de encuentro que se analizará en estas dos artistas es precisamente sus formas de producción e investigación operando desde diferentes contextos, pero basados desde la experiencia tanto personal como colectiva. La noción diferenciada de identidad y preocupaciones determinadas de cada artista permite transmitir con mayor especificidad sus ideas o propuestas en la indagación de las realidades con las que cada una ve el mundo sin parecer ajeno a su lugar en la sociedad ecuatoriana.

El propósito de esta investigación es también revisar el lugar en el mundo, que tienen estas artistas con respecto a su obra en el arte contemporáneo ecuatoriano, puesto que viven procesos diferentes, situados en diferentes culturas; en donde su obra madura y toma otras dimensiones, asumiendo otro nivel de relevancia para la historia del arte contemporáneo fuera del escenario local.

El concepto de artistas diaspóricas, me ha servido para valorar el lugar desde donde se estas artistas producen y desde dónde circula su obra. Es necesario señalar que el término no está relacionado a la forma que comúnmente entendemos la diáspora, por ejemplo, desde exilio judío, o la diáspora africana. El propósito es revisar las reflexiones teóricas sobre la diáspora artística latinoamericana, de este modo se relaciona la forma en que el desplazamiento territorial y la lucha de poderes cumple un rol en la obra de estas dos artistas. Por lo tanto, es importante resaltar el

hecho de que una parte de su producción se ha gestado fuera del Ecuador, sin que esto afecte su sentido de arraigo con su país de origen y su percepción de la historia.

En el primer capítulo de esta investigación revisaré las reflexiones que tienen que ver con la forma en que el individuo se relaciona al tema de la identidad a través de manifestaciones artísticas, considerando el momento de transición del arte moderno al arte contemporáneo, donde los relatos del arte con respecto a una identidad establecida van cambiando y se presentan a través de otros modos de expresión, respondiendo al cambio de siglo y los hechos históricos que acarrea.

Entonces, desde ciertas reflexiones teóricas se comprende que estas dinámicas identitarias no son estáticas, sino que están en constante cambio y se inauguran desde diferentes procesos de hibridación, donde una sociedad pasa a reconocer sus particularidades y sus modos de relación con otras culturas y la historia misma. En ese sentido, se puede afirmar que ese fenómeno conduce a muchos artistas a desplazarse y desarrollar su obra desde otros contextos.

En tiempos contemporáneos, el panorama del artista diaspórico se instaura desde un proceso que no reterritorializa sus expresiones artísticas, porque no necesariamente circula desde un espacio nacional establecido, sino que tiene la capacidad de desplazarse entre la dinámica de lugares que pueden ser imaginados, en los cuales se muestra de un modo la relación ambigua, poscolonial e intercultural de los tiempos globales.

Esta cuestión en cuanto a identidades y esa influencia personal y colectiva dentro o fuera del territorio, lleva los artistas a recodificar lenguajes y a dialogar desde varios contextos problemáticas diversas, búsquedas más complejas, haciendo uso de medios que se desmarcan de la tradición del arte, cuestionando relaciones de poder e inscribiendo nuevos relatos que marcan un antecedente para otras generaciones.

En el desarrollo del segundo y tercer capítulo de esta propuesta, se busca seleccionar las piezas de los proyectos en los que las artistas en mención se relacionan al tópico de la identidad, desde el modo de producción de cada una. En este sentido, se examina la forma en que se hilvanan las obras de cada artista con sus propios antecedentes, consiguiendo definir o complementar sus puntos de vista sobre delimitaciones físicas, políticas, culturales y sociales. Características que dotan a sus obras de una dimensión particular.

Por otro lado, se analiza los modos en que estas ideas aterrizan sobre la forma en que el objeto artístico, el medio audiovisual, la fotografía incluso el performance, consiguen aunar con efectividad estas interpretaciones, no sólo como documento o como objeto de contemplación, sino como una obra que trasciende esos significados y nos habla también del rol del artista multidisciplinario en la expansión del arte ecuatoriano.

1.1. Objetivos

Objetivo General

- Elaborar una reflexión con respecto a la dimensión conceptual que adquieren medios como la fotografía y el objeto instalativo en la obra de Karina Aguilera Skvirsky y Manuela Ribadeneira referido tópico de la identidad.

Objetivos Específicos

1. Seleccionar las obras más relevantes de las artistas Skvirsky y Ribadeneira categorizándolas según los medios y temáticas relativas a la identidad.
2. Analizar el desarrollo de la obra de las artistas Skvirsky y Ribadeneira desde su sentido de pertinencia con el Ecuador como artistas que expanden la geografía del arte ecuatoriano asumiendo el rol del artista diaspórico latinoamericano.
3. Generar un vínculo sobre los procesos artísticos de las artistas Skvirsky y Ribadeneira, encontrando los hilos conductores que hacen que parte de sus obras transiten desde el aspecto autobiográfico hacia otras temáticas.

1.2. Antecedentes

La reflexión alrededor de la identidad ecuatoriana es un punto interesante en el espacio intelectual, una reflexión constante que llega a desbordar el ámbito artístico para insertarse en el discurso de la nación. Los eventos que han sucedido en la sociedad ecuatoriana efectúan una reconfiguración de las nociones de identidad nacional, que suceden en una percepción dinámica. Esta construcción está atravesada por diferentes procesos sociales, donde las diferentes expresiones artísticas trastocan una connotación particular y son integradas gradualmente a la cultura nacional.

A partir de esa construcción, las expresiones culturales tienen una marcada importancia en la proporción de lo que se describiría como rasgos identitarios y, particularmente de las artes visuales contemporáneas ecuatorianas. Estos puntos permiten situar la obra de artistas contemporáneos en el discurso sobre la identidad desde lo individual a lo colectivo.

En su tesis de pregrado *Cómo construir una nación desde la ficción. Tres propuestas humorísticas*, Paulina Soto realiza un estudio comparativo entre un cuento y dos productos audiovisuales. Se trata del estudio del cuento *La puta madre patria* de Miguel Chávez, el cortometraje de ficción *Filo de tocador* de Andrés Crespo y el falso documental de Javier Izquierdo *Un secreto en la caja*. Por medio del análisis de estas tres obras, Soto revisa la conceptualización de las nociones de cultura, identidad y nación, donde se acerca a una aproximación del discurso identitario en el Ecuador a través de filtros referenciales teóricos que indagan sobre la identidad y las formas de lo ecuatoriano. En esta investigación se puede considerar una forma de revisión de obras que trabajan desde la literatura y el cine ficciones que revelan una necesidad de superar la identidad pasiva y lo acercan a un pensamiento occidental.¹

¹ Soto, Paulina. *Cómo construir una nación desde la ficción. Tres propuestas humorísticas* (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2019).

Para iniciar este análisis es importante examinar aspectos relevantes del arte ecuatoriano con respecto al tema de la identidad y su transición entre la modernidad y la contemporaneidad en la década de los noventa.

Como lo menciona Manuel Kingman en su tesis *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito* En la modernidad algunos aspectos de la cultura popular eran un abrigo de la identidad. En la contemporaneidad aparece una cultura popular híbrida y portadora de una especie de modernidad “no universal” pero sus rasgos son más críticos. De un modo u otro el arte contemporáneo se ha impregnado de las discusiones de las ciencias sociales y un acercamiento a ese aspecto tuvo una significación para la transformación de la cultura popular.²

Hay que considerar el arte contemporáneo en Ecuador como un fenómeno que superó los confines de lo que la institución tenía establecido como arte. Esto permitió una reestructuración de la crítica y la teoría del arte ecuatoriano llevándolo a repensar las bases de dichas estructuras establecidas.

Los primeros artistas que rompen con los lenguajes modernos aparecen en el escenario local a finales del siglo XX. Estos artistas tenían como propuesta hacer una relectura de la modernidad y sus paradigmas. Entonces el discurso conceptual empieza a tomar fuerza en algunos sectores de la plástica ecuatoriana y empiezan a explorar otros medios y géneros del arte que se desmarcan de los convencionales.

Para ubicar en contexto, en un artículo de Sabina Paredes Lascano, publicado por la revista Equinoccio bajo el título *Las nuevas tendencias del arte contemporáneo en el Ecuador*, hace un análisis sobre los eventos relevantes en la historia y cultura ecuatoriana que se dieron en los últimos años de la década de los 90. Debido a la crisis de las galerías en Quito, se produce el cierre de las

² Manuel Kingman, *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. (Quito: FLACSO sede Ecuador, 2012)
40

más importantes y antiguas galerías de la capital ecuatoriana. Esta crisis es provocada por una caída de la economía que hasta entonces estaba en auge por la bonanza petrolera.³

Esto respondía a la falta de entendimiento de artistas y galeristas por una baja demanda de las piezas, un desinterés producido por un distanciamiento de las actividades que no sean básicas para una mayoría de la población que se preocupaba por sobrevivir, desde algunos sectores en condiciones muy precarias. A esta debacle de la crisis, había que sumarle la nula promoción cultural estatal. El estado no hallaba sentido, ni utilidad a las expresiones artísticas contemporáneas.

Esta década de los 90 en Ecuador, significó un tiempo de cambio e importantes transformaciones en lo económico, lo cultural y lo político. Se trató de una instancia de transición y de zozobra, ya que el imperante orden moderno ecuatoriano se va cerrando para abrir espacio a una contemporaneidad con nuevos exponentes. Es por este motivo que esta década se la puede considerar como un puente entre la modernidad y la contemporaneidad. Se trata del término lúcido de los procesos artísticos y sociales de mayor importancia del siglo XX que son el preludio de las transformaciones y nuevos eventos que dejan entrever en el nuevo siglo.

La producción visual empieza a dar un giro tanto en las temáticas y las estrategias de abordarlo, haciéndose visible un acercamiento a la cultura popular con una marcada diferencia con respecto a la modernidad, pues ya no se encaminaba a la representación, a la construcción identitaria del otro, así como la apropiación de ciertas prácticas y gestos con el fin de insertar elementos que sean destabilizadores del discurso del arte.

³ Sabina Paredes Lascano. «Las nuevas tendencias del arte contemporáneo en el Ecuador» .Equinoccio: *Series Académicas* n° 6 (2009): 151-172.

Kingman señala que para la década del 2000 el campo artístico sufre una fragmentación, pero también un desvanecimiento en la concepción de los espacios de producción y circulación de artes, lo que lleva a acercarse a muchos colectivos artísticos y artistas a la cultura popular, dando lugar a propuestas que reflexionaban en torno al arte y el espacio social.⁴

En ese sentido, como perspectiva general y antecedente, los años 90 significaron una oxigenación con los relevos generacionales que articularon el tránsito de las nociones modernas a la consolidación de los planteamientos contemporáneos que se estaban produciendo en la región. Se plantea entonces la crisis del campo artístico dominado por la hegemonía de los pintores neo-figurativos, indigenistas y expresionistas que se favorecieron de un mercado del arte inflacionario y el boom petrolero.

Entonces surge un conjunto de prácticas que la curadora cubana Lupe Álvarez en su ensayo *Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano*, denomina “arte nuevo”. Lo nuevo de estas prácticas artísticas guarda relación con “una visión estratégica instruida en el acto creativo medida en su pertinencia y capacidad de inserción”⁵. Tienen la capacidad de criticar las retóricas esencialistas para hacer comentarios más críticos de la realidad.

Con respecto a estas nuevas prácticas de los años noventa, Álvarez plantea que también existe un regreso a la función social del arte a través de comentarios críticos que varían en temas desde la realidad, los problemas económicos y políticos, así como los problemas sociales que atravesaba el país. La actitud de los artistas de este tiempo fue escéptica en oposición a la ética del compromiso y la militancia, que fue una característica de las generaciones anteriores.⁶

⁴ Kingman, *Arte contemporáneo y cultura popular...*, 14.

⁵Lupe Álvarez, *Antigüedades recientes en el arte contemporáneo*. Políticas de la diferencia (Generalitat Valencia, 2001): 462-513.

⁶ Álvarez, *Antigüedades recientes en el arte contemporáneo*, 462-513.

En el caso de los nuevos relatos sobre el arte contemporáneo, considerando el arte contemporáneo como esa etapa donde el arte se desafilia de los cánones modernos y se aproxima a ciertos medios como un modo particular de circular, basado en el objeto, se pudieran inscribir muchas perspectivas para analizar. Pero hay cuestiones que deben ser señaladas desde cada localidad, por ejemplo, en la escena guayaquileña que fue tomando fuerza desde los ochenta en el arte contemporáneo a partir de *La Artefactoría* que intentó cuestionar el paradigma del arte moderno y procuró estar más involucrado en el tejido social.

Más adelante el ITAE como institución permitió que algunos artistas destaquen internacionalmente, poniendo en circulación algunas problemáticas de corte autorreflexiva y otras desde el ámbito social enmarcadas en el orden conceptual. En Quito, más allá de las fronteras nacionales, sobresalen internacionalmente artistas como Manuela Ribadeneira y Estefanía Peñafiel, quienes han trabajado con temáticas que tienen que ver con la colonialidad, y con la manera que la crisis de los valores, que tiene que ver con la cultura occidental, se da de una forma compleja.

En la tesis de magíster *El escenario de las artes visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo*, el artista cubano Saidel Brito hace un interesante y extenso análisis del escenario de las artes visuales contemporáneas en Guayaquil, considerando aspectos relevantes de la historia del arte contemporánea, como la incidencia del ITAE en la formación de una importante generación de artistas en el escenario local.

Brito también indaga en la transformación de obras, artistas, público, ciencias del arte, medios de difusión, espacios expositivos y el mercado del arte como agentes de cambio en la escena del arte ecuatoriano y particularmente de Guayaquil. En esta investigación hace una serie de entrevistas a curadores y artistas reconocidos que sobresalen en el escenario y comentan sobre los modos en los que se ha llevado a cabo ese crecimiento de las artes, hoy en día muchos de los

artistas mencionados también han tenido notoriedad internacional considerándose una “eclosión y expansión de las audiencias artísticas en un determinado medio cultural”⁷

María del Carmen Oleas en su tesis doctoral, revisa por su parte los modos de configuración del campo del arte en Quito entre 1996 y 2008. Esta investigación está enfocada en el rol de los grupos de artistas jóvenes con las instituciones que legitiman el campo de las artes. La autora identifica dos tendencias constantes en los sujetos estudiados: primero (1966-1969) la mencionada búsqueda de institucionalidad legitimadora por parte de los campos tradicionales del arte en Quito, y la segunda (1970-1995) es ese constante cuestionamiento sobre el manejo institucional⁸. En este estudio se resalta la relevancia del colectivo Artes No Decorativas S.A del que forma parte Ribadeneira.

Hay que considerar también otras dinámicas que fueron abordadas por diferentes artistas y fueron el inicio de desarrollo de temáticas importantes para el arte contemporáneo. En el artículo *La mirada de Medusa. Arte, género, y poder en el Ecuador de los años 90* para la Revista *La Ventana* Christian León menciona que la introducción del cuerpo sexuado será el inicio para el conjunto de muchas prácticas contemporáneas que son planteadas desde los aspectos sociales y culturales relacionados con construcciones de clase, género, éticas, etc⁹. Este arte en el que trabajan mujeres es el antecedente para que en el año 2000 artistas como Karina Aguilera Skvirsky construyan sus propuestas artísticas desde otros medios.

Julia Coronado menciona en su tesis *Un animal articulado* que entre muchas de las propuestas que se dieron en ese tiempo para hacerle contra a la carga simbólica que tenían los medios tradicionales en el arte, surgieron interesantes proyectos que declaran una alternativa a los

⁷ Brito Lorenzo, Saidel. *El escenario de las artes visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo*. (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2016).

⁸ Oleas Rueda, María del Carmen. *El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos(1966-2008)*. (Quito: FLACSO, 2018).

⁹ León Mantilla, Christian, « La mirada de Medusa. Arte, género y poder en el Ecuador de los años 90». *La ventana. Revista de estudios de género*, n° 6, 306-330.

recursos convencionales que se daban en el escenario artístico local. En 1999 la artista Manuela Ribadeneira y el músico Nelson García fundaron la empresa Artes No Decorativas S.A, según su brochure promocional con el propósito de “promover y producir todo tipo de expresiones de arte contemporáneo”¹⁰. El proyecto toma la figura de una empresa y es registrada como tal en la Superintendencia de Compañías del Ecuador. A través de esta empresa se crean una variedad de productos artísticos, pero al mismo tiempo juegan con esa noción de los sistemas mercantiles que tenían una relación contrapuesta con el arte como actividad.

Fueron algunas intervenciones las que tuvo Artes No Decorativas S.A en el escenario artístico como empresa: “Se manifestaba como empresa de arte, por ejemplo, en la posibilidad de adquirir artículos decorativos y piezas de recuerdos, a la vez tuvo una importante incursión en el espacio público”¹¹ En 2003 Artes No Decorativas abrió una oficina en Londres, funcionando como una empresa. Los últimos años la empresa ha puesto sus esfuerzos en el arte contemporáneo visual.¹²

Un antecedente interesante que dialoga de manera expandida sobre la obra de Ribadeneira, es la tesis doctoral de Patricia Abarca, donde hace un estudio sobre la *Naturaleza, memoria y cuerpo. Aproximación estética del arte ecuatoriano a inicios del siglo XXI*. En este trabajo se destaca el énfasis de la artista sobre los territorios y los constructos socio histórico imperante, también la producción de la artista junto a la empresa Artes No Decorativas S.A., así como sus muestras individuales¹³.

¹⁰ Coronado, Julia. *Un animal articulado: Prácticas curatoriales experimentales realizadas en Guayaquil, periodo 2012-2017*. (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2019).

¹¹ Coronado. *Un animal articulado*. 17

¹² Artes No Decorativas S.A 2021, Saludo de La Selecta cooperativa cultural: <http://artesnodecorativas-s.a.laselecta.org/>

¹³ Patricia Abarca, *Naturaleza, memoria y cuerpo. Aproximaciones al arte ecuatoriano de inicios de siglo XXI*, (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009) 447.

Otro antecedente que, en este caso, explora un aspecto temporal del trabajo de Aguilera Skvirsky es del artículo *Tiempo espacio. Los obreros del ferrocarril de Karina Aguilera Skvirsky* de Leandro Amaya Trelles. Aquí se reflexiona sobre la transitoriedad, la impermanencia y la relación de la fotografía-tiempo espacio. Una perspectiva interesante de este trabajo, tiene que ver con la característica temporal del medio fotográfico en el que se desarrolla la artista ecuatoriana americana, con la investigación de reformulación de identidades en contraposición con otras obras de arte anteriores.¹⁴

La presencia de las artistas internacionales Karina Aguilera Skvirsky y Manuela Ribadeneira, tomadas en consideración para este trabajo, ha sido catalizada a través de la curaduría del historiador Rodolfo Kronfle Chambers en dos muestras muy interesantes. El curador hace un acercamiento a sus prácticas artísticas, lo que ponderó estas significaciones como un aspecto relevante para el relato local.

En 2012 se inaugura en la Galería DPM de Guayaquil la muestra *Southern Exposure*, la curaduría se encuentra a cargo del historiador Rodolfo Kronfle quien hace el acercamiento al trabajo de Skvirsky señalando que su obra se conduce a través de su propia vivencia llevando el papel del doble agente, como ecuatoriana y extranjera que tiene una mirada más exótica de la cotidianidad. La obra se vincula al espectador de modo que tal vez se reconozca en esa realidad de aquí o de allá, pero sin asignarle un solo significado. Kronfle menciona también que los recursos visuales, que son principalmente la fotografía, los videos hilvanan al pasado y el presente en una serie de sesgos muy íntimos, configurando una sola existencia.¹⁵

¹⁴ Trelles, Leandro Amaya, «Tiempo-Espacio Los obreros del ferrocarril de Karina Aguilera» *Revista de investigación y Pedagogía del Arte. Facultad de artes de la Universidad de Cuenca*, n° 4 (julio 2018): 1-7.

¹⁵ DPM Gallery, *Southern Exposure, Karina Aguilera-Skvirsky* <https://www.dpmgallery.com/exhibiciones/southern-exposure>

Kronfle también curó en 2017 *Los pliegues en la foto*, muestra realizada también en la galería DPM de Guayaquil. En este trabajo, el curador invita a entender el trabajo de Aguilera Skvirsky como una forma de descubrir los perfiles de su identidad de las cuales atraviesa la etnicidad, el género, las costumbres y una serie de aspectos que se tejen desde las vivencias familiares y los relaciona a sus estudios culturales, siendo estos matices los que definen a la artista como individuo y son aspectos que aparecen de un modo u otro en su obra. Una de las nociones más relevantes y complejas es sobre la raza y sus interpretaciones sociales y, por otro lado, su condición de familia migrante en los Estados Unidos.¹⁶

En estas apreciaciones que hace el curador sobre el trabajo de Skvirsky en estas muestras hechas en Guayaquil, se puede entender ciertas dimensiones sobre la cuestión de la identidad relacionada al Ecuador y desde ella como individuo en un aspecto particularmente íntimo. Aquí estas indagaciones van tomando diferentes matices desde el cuerpo y la política.

En 2019 en el CAC de Quito Kronfle curó la muestra *Objetos de duda y certeza 2000-2019*, que se puede considerar retrospectiva a la obra de Manuela Ribadeneira. Esta muestra en particular es interesante porque recoge en 4 pabellones los intereses y temas más marcados para la trayectoria de la artista. Las obras que se reúnen bajo la curaduría de Kronfle hace énfasis en la centralidad de los objetos que produce la artista y constituyen detonantes estéticos relacionados a la conformación de territorios, identidades nacionales, el pasado colonial, la política, entre otras temáticas que se desprenden de los estudios que se relacionan con la historia.

El estudio que realiza Kronfle con respecto a la artista y la obra resulta relevante ya que hace un análisis histórico e interpretativo de la práctica artística. Los significados culturales de

¹⁶ DPM Gallery, Karina Skvirsky-Aguilera, *Los Pliegues en la foto* <http://www.dpmgallery.com/karina-skvirsky>

estos objetos son el punto clave para identificar en esta muestra que busca resaltar una estrategia que se da con recurrencia en la obra de la artista.

Los estudios mencionados, marcan un antecedente como la problemática en general, es decir, la forma en la que se ha trabajado el tema de la identidad en el arte ecuatoriano desde los cánones del modernismo, aquí también se puede entrever de qué forma han sido estudiadas estas prácticas desde arte contemporáneo.

En el artículo *Identidades en tránsito. Reformulando el Caribe desde España a través de la obra de Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz*, la autora Aurora Alcaide Ramírez analiza particularmente las obras de dos artistas: la cubana Gertrudis Rivalta y la puertorriqueña Brenda Cruz, artistas que emigraron a España y que problematizan temas sobre los movimientos migratorios, la raza y la identidad cultural, utilizando sus proyectos como una reivindicación para los sujetos afrodescendientes dentro y fuera del Caribe.

Es interesante cómo se centra en el análisis de la identificación de las artistas con los sujetos diaspóricos, ya que ambas proceden de países caribeños y son afrodescendientes. La perspectiva que retoma Alcaide en este análisis sobre estas artistas tiene una marcada reflexión en los aspectos migratorios como propios o ajenos, con una identidad que llega a ser híbrida y cambiante confluyendo en las obras de las artistas cierto carácter autobiográfico que las hace parte del colectivo de migrantes globales.¹⁷

¹⁷ Alcaide Ramírez Aurora, «Identidades en Tránsito. Reformulando el Caribe desde España a través de la obra de Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz» *Arte y política de identidad*, Departamento de Bellas Artes, Universidad de Murcia, vol. 13, (2015): 173-196.

2. Marco teórico

Considerando que uno de los ejes de esta investigación explora los modos de hacer en el arte ecuatoriano, es importante revisar los procesos que han abarcado diferentes formas de abordar el tema de la identidad. La identidad es un tema recurrente en las artes y desencadena debates epistemológicos que diversos teóricos, de diferentes disciplinas, han llegado a reflexionar. Desde esa vía, la identidad como tal se ha ido redefiniendo y ha reconstruido significados. Las reflexiones que se han dado en torno a este tema, desde una perspectiva se suele asociar a un tipo de identidad temporal, parcial, desde otros lados se defiende desde una identidad fija y atemporal.

Zaira Navarrete en su tesis *¿Otra vez identidad?* Nos sugiere que el concepto de identidad tiene la condición de ser necesario de hablar por tratarse de algo que caracteriza temporal e históricamente al individuo, pero a la vez no se le puede otorgar una representación definitiva.¹⁸ Es decir, se pueden comprender procesos de construcción identitaria y en este sentido las artes ejercen una variedad de formas de abordaje.

En este trabajo, Navarrete destaca el trabajo de Stuart Hall en su texto introductorio *¿Quién necesita identidad?*¹⁹ Donde problematiza la identidad como una esencia o desde la filosofía trascendentalista ya que no distingue una integración. En este sentido, Hall plantea una perspectiva de “bajo borramiento”²⁰ Para esto cita a Hall donde se refiere a las identidades y su constitución múltiple:

(Las) identidades nunca están unificadas y, en los últimos tiempos modernos progresivamente fragmentadas y fracturadas, nunca singulares sino construidas

¹⁸ Navarrete-Cazales, Zaira, « ¿Otra vez la identidad?: Un concepto necesario pero imposible». *Revista mexicana de investigación educativa*, n° 20, vol. (2015): 461-479.

¹⁹ Stuart Hall, *¿Quién necesita identidad?* en *Cuestiones de identidad cultural*, (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, editores, 1996) 13-40

²⁰ Navarrete-Cazales, Zaira, « ¿Otra vez la identidad?...»472

múltiplemente a través de diferentes discursos, prácticas y posiciones, frecuentemente entrecruzadas y antagónicas.²¹

Desde esta perspectiva Hall considera que no existen identidades genuinas, que tengan como base una cuestión universal compartida, acercándose a la idea de las diferencias, que pueden ser de diversas índoles como temporales, parciales, relacionales, contingentes, en una construcción que demanda un proceso buscando complementarse o cerrarse como una *Sutura en el relato*²².

Casi en esa misma vía del reconocimiento de las diferencias, Navarrete en el marco de la misma compilación del libro *Cuestiones de identidad Cultural*, menciona la postura de otro pensador del terreno antropológico con respecto al tema de la identidad como lo es el teórico de origen indio Homi Bhabha en su texto *El entre-medio de la cultura*²³. A través de Bhabha, Navarrete indica que el tema de la identidad es planteado a partir de la identidad cultural como partida que constituye al sujeto:

Este autor (Bhabha) considera necesario tratar la identidad desde la diferencia, como expresión de diversidad (...) es una negociación desde la presencia del otro que, en el caso de la multiculturalidad, asegura al sujeto nacional auténtico, pero nunca podrá garantizar su visibilidad o verdad. Este pensador sugiere el tema de la temporalidad culturalmente definida, tema de gran importancia para trabajar la identidad ya que el sujeto se constituye y, por tanto, construye identidad (es) a partir de diversos referentes sociales, culturales y temporales y siempre en relación con el otro, con los otros que son uno mismo y los otros.

²¹ Navarrete-Cazales, Zaira, « ¿Otra vez la identidad?...»472

²² Navarrete-Cazales, Zaira, « ¿Otra vez la identidad?...»473

²³ Homi Bhabha, *El entre-medio de la cultura en Cuestiones de identidad cultural*, (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, editores, 1996) 94-105

En *Identidades en tránsito*, Ticio Escobar señala que el concepto contemporáneo de identidad sufre una ambigüedad debido a que el sujeto está en una constante lucha por emancipación ya que la constitución identitaria del oprimido requiere y al mismo tiempo rechaza la presencia del opresor, esta ambigüedad no permite que el concepto de identidad cierre y no sólo por oscilante del término sino por las representaciones de las dinámicas actuales que la atraviesan.

Es que en cierto sentido, las identidades significan el (auto) reconocimiento que hace una persona o un grupo de su inscripción en una red imaginaria que los sostiene (de su pertenencia a un armazón de sentido) Pero las redes, los armazones que se levantan en diversos niveles: la religión, la ciudad, el barrio, la región, la familia, el género, la sexualidad, la raza, la ideología, etc. Por eso, las referencias a la práctica individual o colectiva se sitúan en dimensiones que no pueden ser clausuradas en torno a una sola cuestión que constantemente se superponen en varios estratos vacilantes ²⁴

Escobar parte del concepto de *transculturación* para inferir que en América Latina aún existen acciones de aculturación, señalando que la identidad es producto de construcciones alternativas los propósitos de proyectos identitarios diferentes. En América Latina se trata el tema como si fuese posible afirmar una expresión de unicidad como una identidad latinoamericana, pero eso no es posible.

Es interesante notar nuevas concepciones del sujeto, donde no hay una dimensión que prevalezca como predominante, por contrario, hay concepciones variadas que se pueden esparcir o retroalimentar la una de la otra. En la obra contemporánea relacionada a las identidades no se puede afirmar que existan elementos que demuestren convergencia para representar una unicidad

²⁴ Ticio Escobar, « Identidades en tránsito», *Seminario sobre identidades y nación*, Lia Colombino-Apuntes de Cátedra. (2013): https://issuu.com/liacolombino/docs/identidades_en_tr_nsito

la identidad como concepto, es más esta explora ese efecto híbrido que atraviesa diferentes situaciones

Para ubicar en el contexto de esta investigación, que pretende revisar esas nociones desde el arte, es importante acercar las investigaciones que algunos críticos e historiadores han realizado con respecto al creciente escenario artístico contemporáneo ecuatoriano.

Desde el trabajo de Rodolfo Kronfle se puede comprender algunos caminos y preocupaciones que han elaborado una noción identitaria desde lo personal a lo nacional, revisando abordajes que tienen que ver con afirmaciones de las identidades, hasta el surgimiento de los cuestionamientos de estas, en un estudio que comprende finales del siglo XX y la primera década del siglo XXI. Al respecto Kronfle resalta:

Si como vemos las nociones de identidad se manifiestan por un lado en cambio permanente, renovándose en nuevas manifestaciones según el clima cultural dentro de un espacio social a todas luces heterogéneo, y por otro sigue siendo objeto de manipulación desde el poder principalmente -desde el Estado que es por antonomasia su encarnación emblemática- que procura una homogeneización saturada de este espacio, resulta lógico pensar que desde el arte se continuarán generando nuevas respuestas acordes a la coyuntura, el contexto histórico y las derivas estéticas del momento que prefiguran la relación arte e identidad como un denso e inagotable work in progress.²⁵

En este compendio de difusión sobre la producción artística en el Ecuador se puede ver algunos aspectos que componen el “rompecabezas de la identidad” como una preocupación relevante en el arte que se desarrolla a finales del siglo XX y en la primera década del siglo XXI.

²⁵ Rodolfo Kronfle Chambers. *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador 1998-2009*. (Guayaquil, Ecuador: Río Revuelto Ediciones, 2011), 189-190

En la producción del arte ecuatoriano se puede reconocer diferentes elementos que, desde cierto punto de vista, conforman un sincretismo pues aluden metafóricamente a una perspectiva que viene del extranjero, pero también a segmentos de la historia nacional. Estas conjugaciones están cargadas de ideologías entre un mundo y otro, entre una materia y otra. García Canclini con respecto a sus conceptos de hibridación, reconoce que, en ciertos aspectos identitarios, el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación:

Estos procesos incesantes, variados, de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad. Cuestionan, incluso, la tendencia antropológica y de un sector de los estudios culturales a considerar las identidades como objeto de investigación. El énfasis en la hibridación no sólo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización.²⁶

Esto lo entiende como un proceso de intersección y de transacción que evita lo segregado de la multiculturalidad para que pueda convertirse en interculturalidad. Las prácticas o estructuras sociales que existían de manera separada se combinan para concebir nuevas estructuras, objetos y prácticas.

Otro eje que se revisa en esta investigación, es la figura del artista diaspórico y su relación con su contexto original. Este término se vuelve importante porque tenemos en análisis el tema de la identidad y el rol que cumplen los objetos artísticos y la fotografía en la obra de Skvirsky y Ribadeneira, pero este análisis es visto desde una perspectiva que las ubica como artistas que tienen cierta relación con la diáspora o sus trabajos se enmarcan en el reconocimiento de este tema.

²⁶ García Canclini, Néstor, «Noticias recientes sobre la hibridación». *Trans, Revista Transcultural de Música*, n° 7 (2003).

Otro concepto que es pertinente considerar, debido a la posición de las artistas con respecto a sus contextos, es la teoría del *Melting Pot*. En su artículo *¿Emigrar para volver? Asimilación del Transnacionalismo* Alejandro Méndez Rodríguez destaca el concepto de Melting Pot como uno de los conceptos que atraviesan la cultura del inmigrante en la sociedad.²⁷

Según Méndez el *Melting Pot*, ha sido un símbolo mediante el cual se transforma al inmigrante en ciudadano, a partir de la idea de la americanización, que supone la preponderancia de la cultura, de un modo que las identidades originales se desvanecen. Estas nociones suponen el intercambio de valores para formar un nuevo sistema cultural²⁸. En este sentido, los artistas que se desenvuelven en otros contextos se insertan en este nuevo sistema cultural y se relacionan de otro modo con sus culturas de origen.

Elizabeth Marín en sus estudios sobre la diáspora artística latinoamericana, a través de Nelly Richard señala que la forma de representatividad artística de la diáspora, encuentra su espacio donde acciona en el entrecruzamiento de categorías de la ambigüedad se convierte en este espacio de expresión, a través de los depósitos simbólicos y culturales que corresponden a las series lógicas del fundamento sobre su peso de verdad y de conocimiento objetivo. Marín indica que según Richard, el lenguaje de los artistas diaspóricos “(...) registra un cambio de lo jerárquico a lo horizontal, del centro a los márgenes, de lo fuerte hacia lo débil, de lo integrado a lo no integrado”²⁹

Del mismo modo, Marín señala que considerando el uso frecuente de conceptualizaciones para analizar los movimientos de las diásporas latinoamericanas se determinan en el uso de las metáforas de desplazamiento, citando a Gerardo Mosquera afirma:

²⁷ Méndez Rodríguez, Alejandro, « ¿Emigrar para volver? Asimilación del Transnacionalismo». *Problemas del desarrollo*, n° 38(2007), 106.

²⁸ Méndez « ¿Emigrar para volver?...» 107

²⁹ Elizabeth Marín, *Multiculturalismo y crítica poscolonial diáspora artística latinoamericana* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005), 459.

[...] de los trasvases y las reinenciones que acusan frecuentemente las experiencias migratorias, pero esto no constituye una temática fundamental en la obra de los artistas diaspóricos, pues en ellos aparece indirectamente, a manera de sustrato, o más bien como un territorio de articulaciones artísticas y culturales complejas.³⁰

El Arte Contemporáneo muchas veces utiliza el recurso de la relectura de lenguajes artísticos ya explorados, pero lo ejerce de una manera crítica. Desde una lectura superficial se puede percibir que se emplea elementos que podrían parecer repetitivos, sin embargo, los símbolos y conceptos finales varían en cuanto a su contenido y forma, dando a conocer un proceso de evolución que se hace clave e irreplicable en el quehacer de los artistas que los generan.

Es de reconocer que existen diversos modos de expresiones de arte como el video, la fotografía, los medios digitales, las instalaciones, además de los medios tradicionales, pero el interés de esta investigación reposa en la producción contemporánea ecuatoriana, particularmente de Karina Aguilera Skvirsky y Manuela Ribadeneira, enfocados en su producción fotográfica y de objetos artísticos correspondientemente, de manera específica rescatando los elementos que contienen rasgos identitarios tanto de los ejecutantes como de su origen.

De manera general, las obras de arte contemporáneo de los últimos tiempos demuestran características de sincretismo, tanto en su proceso como en su carga significativa ya que para el arte latinoamericano, se destaca el territorio por ser “histórica y mitológicamente exótico” e interesante para los coleccionistas del nuevo mundo. El continente americano es entre otras cosas donde se migra y se puebla, un espacio geográfico que se podría considerar agreste donde abundan las colonizaciones que cubren parcialmente por medio de palabras y conceptos, como estratos culturales, nos llevan a voces y formas de identidad que se pueden sentir propias o ajenas.³¹

³⁰ Marín: *Multiculturalismo y crítica poscolonial...*, 460

³¹ Perez Oramas Luis, *En Contra del exotismo* <https://elcultural.com/En-contra-del-exotismo>

Otros de los recursos teóricos que se tomarán en consideración para ubicar el rol que asumen las artistas es *El artista como etnógrafo* que según plantea Hal Foster, sustituye el modelo de “autor como productor” que Walter Benjamin propuso en los treinta y en ese entonces respondía a la “estetización de la política bajo el facismo” Este modelo viene de los artistas en los ochenta como contestación a la capitalización de la cultura y privatización de la sociedad.³²

Foster anuncia que el giro etnográfico en el arte contemporáneo es promovido cuando el arte como institución, deja de inscribirse en el espacio de la galería, el museo o el estudio y el observador ya no se limita a términos fenomenológicos y ahora este es un sujeto social que es definido por su lenguaje y atraviesa diferencias sexuales, étnicas económicas, pero también por cierta presión de movimientos sociales y teóricos que se van desarrollando en cada tiempo.³³

Estas situaciones provocan algunos desplazamientos del lugar del arte, desde cuestiones propias de la institución y legitimación del arte, hasta los temas que se tratan, como el deseo, enfermedades como el sida, o la carencia de lugares para las artes. De este modo el arte pasa a otro campo, campo que era destinado para la antropología.

Al artista como etnógrafo que comenta Foster, le tocó nutrirse de conocimientos más profundos sobre su idioma y su cultura, concibiendo y presentando él mismo su proyecto, para pasar al siguiente nivel. Este cambio constituye una dinámica espacial diferente, ya que empieza a darse el trabajo de mapear y trabajar desde términos de tópicos.³⁴

Esta actitud de etnógrafo permite trazar modelos que se asocian a soluciones en debates de temas de raza, género, identidad, crítica institucional y hace reflexiones diversas, rearticulando los

³²Hal Foster, *El retorno de lo real, El artista como Etnógrafo* (Madrid: Akal, 1996), 175.

³³Foster, *El artista como etnógrafo*, 189.

³⁴Foster, *El artista como etnógrafo*, 206.

códigos del arte como institución, cambia las dinámicas de los públicos con respecto a su cultura y diversas lenguas.

En esta instancia Foster identifica una “sobreidentificación reductora” con el *otro* no es viable, necesitando la “reflexividad” para protegerse de una distancia peligrosa o la “auto alteración”. Esto es importante porque propone guardar una distancia crítica con respecto a la “sobreidentificación”³⁵ con el *otro*. De esta manera Foster propone que tanto artistas como críticos conozcan bien, no sólo el mapeo de la estructura cultural, sino su historia misma como para poder narrarla.

El vehículo para comunicar estas reflexiones en las artistas como propósitos de estudio es el objeto artístico y la imagen fotográfica principalmente, aunque se considera otros medios que las artistas trabajan como el video y el performance de Skvirsky y la instalación en el caso de Ribadeneira ya que son aspectos relevantes en su obra. Es aquí donde se comienza a elaborar la dimensión conceptual que adquieren los medios y su impacto en la relevancia de la obra.

Esto nos lleva al carácter especial de la representación. En general este universo visual que está compuesto por muchos objetos tiene una representación. Entre estos la fotografía es relevante por su especificidad y aquí es importante señalar que las imágenes fotográficas se diferencian de otro tipo de representaciones visuales. Mientras muchas otras pueden considerarse un artificio construido, la fotografía, históricamente tiene una cualidad de ser una representación fiel de la realidad. Las fotografías nos ofrecen desde entonces una experiencia diferente de un momento de observación. Sin embargo, todas estas características iniciales fidedignas del fenómeno fotográfico son discutibles ya que en la actualidad “la fotografía es un sistema de representación muy especial,

³⁵ Foster, *El artista como etnógrafo*, 207.

representa la realidad mediante un proceso específico, distinto a otros sistemas bidimensionales como la pintura, el grabado o el dibujo”.³⁶

Al análisis del rol de la fotografía más allá de sistema de representación, desde la perspectiva identitaria, corresponde leer un poco el carácter del arte y el archivo desde el sentido autobiográfico, ya que en la obra de Skvirsky el uso de las imágenes de archivo tiene un uso justificado desde la experiencia. En el artículo *De lo vivido a lo creado: Autobiografías de archivo en el Arte Contemporáneo* Beatriz Hernández inicia citando a Ana María Guasch con respecto a esta noción del trabajo autobiográfico y la memoria como un génesis menciona:

El trabajo es autobiográfico, puesto que se origina en la experiencia propia, y en ese recordar quizá se va olvidando. Es la memoria de las cosas más comunes en la que todos nos reconocemos (...) Se trata del tiempo presente y del tiempo pasado, de la nostalgia, de la ausencia y del recuerdo de los lugares vivos³⁷

En ese mismo sentido Hernández resalta la importancia de lo que postula Guasch en *Arte y Archivo*³⁸ sobre las prácticas artísticas basadas entre 1920 y 2009, aquí destaca el paradigma del archivo que planteaba Foucault, que implica «el desplazamiento del objeto artístico hasta los soportes documentales de archivo y clasificación»³⁹ En este trabajo se rescata la estructura libre que tiene el archivo con respecto a los documentos, ya que abre posibilidades de organización y propone otro tipo de relaciones entre el pasado presente y futuro.

Guasch señala que los archivos fotográficos desde sus inicios históricos guardan una relación desde las instituciones que los categorizan y los fotógrafos que los construyen como obra

³⁶ Jaime Munárrariz Ortiz. *La fotografía como objeto. La relación entre aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 1999)

³⁷ Elizabeth Hernández, «De lo vivido a lo creado: Autobiografías de archivo en el arte contemporáneo», *Nexo*, n.º 10 (2013): 35.

³⁸ Ana María Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011)

³⁹ Hernández, De lo vivido... 38

de arte, ambas circunstancias comparten el mismo objetivo: «Proporcionar un corpus de imágenes que representen un objeto, un carácter, un género o una circunstancia específica, lo cual significa que las fotografías se dispongan en una determinada condición de archivo»⁴⁰

Por otro lado, tenemos el análisis del objeto, Roland Barthes en su texto *La aventura semiológica*, particularmente en el apartado *la semántica del objeto* estudia esta oposición en la concepción del objeto, al exponer sus reflexiones sobre cómo los objetos *significan*. A partir de esta palabra le da un sentido que trasciende la comunicación, porque en el modo de entender el objeto, lo concibe como más allá de un transmisor de información y se vuelve más complejo como poseedor de un sistema de signos, de oposiciones: “(...) significar quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino que también transmiten sistemas estructurados de signos, es decir esencialmente sistemas de diferencias, de oposiciones, de contrastes”⁴¹

Barthes explica que existen algunas connotaciones para asumir al objeto: su cualidad inhumana, su valor estético, su valor de consumo, su valor estético y su funcionalidad. Para construir un solo sentido: “No hay objeto que escape al sentido”⁴²

La connotación que asumen los objetos en esta tesis se refiere a la obra de Manuela Ribadeneira y su valor en el contexto de la historia, que se apropia de un lenguaje visual que hace del objeto más que un documento portador de memorias. El objeto tiene una proyección en un sentido estético que se suma a sus ejes simbólicos. Para abordar estos ejes se parte de la idea de Barthes de que todo objeto posee un sistema de signos que son dados a partir de la función del objeto. El signo coloca al objeto en la coordenada simbólica que hace referencia a que “(...) todo

⁴⁰ Guasch, *Arte y Archivo...* 27

⁴¹ Barthes. *La semántica del objeto en La aventura semiológica* (Barcelona: Paidós) 1993, 246

⁴² Barthes. *La semántica del objeto*, 253

objeto es lo menos significante de un significado”⁴³ Esta coordenada se expresa a partir de uno de los atributos del objeto, de ahí pasa a ser su signo.

Abordar el objeto desde su sentido estético conceptual inicia de una necesidad de análisis que parte del acto de percibir el objeto mismo. La importancia del valor estético va en la medida que a través de su interpretación visual se van representando las cualidades y atributos del objeto. Los discursos con respecto al objeto desde sus cualidades o atributos no se limitan solamente a su construcción física o funcional. Es más bien una lectura dinámica que se origina del conjunto de conexiones entre el sujeto, objeto y el entorno que los envuelve.

Cuando hablamos de arte contemporáneo es necesario comprender cuál es el lugar del objeto y en qué situación dicho objeto se adjudica significados artísticos. Arthur Danto en su texto *La transfiguración del lugar común* define la esencia del arte y determina la especificidad de la obra relacionado a las entidades que no tienen que ver con el arte⁴⁴. En una primera instancia del análisis distingue a la obra de arte del simple objeto real, señalando que la obra de arte posee una estructura intencional, es decir que propone algo. En cambio, al objeto real, solo tiene sus atributos normales. Esta estructura intencional, cualidad de la obra de arte, no pertenece directamente a la entidad artística. La intencionalidad se torna una “interpretación” ya que una obra de arte no existe, sino que es interpretada.

El ejemplo que toma Danto del mundo del arte son las famosas cajas Brillo Boxes⁴⁵ de Andy Warhol. Para el espectador la experiencia reside en el carácter del objeto. La diferencia de las cajas que hizo Warhol con relación al producto de las cajas del supermercado no es el orden

⁴³ Ibid, 249

⁴⁴ Arthur Danto. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Ángel y Aurora Mollá Román, trad. (Barcelona; Paidós, 2002).177

⁴⁵ Es una instalación conformada por decenas de cubos de madera con caras serigrafiadas del packaging original de la caja del conocido estropajo jabonoso. Fue exhibida en 1964 en la Sable Gallery de Nueva York.

perceptible, sino el orden conceptual. Los objetos pertenecen a naturalezas diferentes, el uno es parte de los objetos artísticos, el otro es parte de los objetos cotidianos. Depende de la forma en la que se contemple el objeto, pasa del plano material y perceptivo, es decir el simple objeto, a un plano intencional es decir el estatus de obra de arte, aquí es donde se produce la "transfiguración". Debido a ella el soporte material, cualquiera sea, constituye en médium artístico.

2.1. Metodología

Como dice Mitchell, el "giro pictórico" surgirá con fuerza a mediados del siglo XX debido a la era del video y la tecnología cibernética y la acumulación asociada de información visual con el poder de las imágenes.⁴⁶ Esta *transformación* ha abierto la puerta a nuevas formas de reconstruir la historia y ponderar las imágenes como fuente de información necesaria para retener la información del pasado y la cultura visual. Al analizar la imagen del tiempo, se puede interpretar diferentes visiones y objetivos. Esta es una composición que involucra diferentes niveles de expresión y comprensión del espectador. Este entendimiento está fuertemente relacionado con la interpretación de cuándo fue creado y revelado.

Tomando esto y lo que sugiere Gombrich acerca de que "interpretar es construir"⁴⁷, y es el método cualitativo que se emplea en esta tesis; tomar esos recursos visuales, bibliográficos e ir leyéndolos y analizarlos considerando los procesos de las artistas mencionadas. Cabe recalcar que muchos de estos símbolos e imágenes que aparecen en el momento de la comunicación visual interiorizan en cierta medida los objetivos y métodos de creación de una memoria colectiva que enfatiza el mensaje, de forma similar a como se procuró expedir el mensaje, enfatizando las ideas nacionales, territoriales, de identidad y de interpretación histórica.

⁴⁶ Thomas Mitchell. *Picture Theory*.(Chicago; University of Chicago, 2005).15

⁴⁷ Ernest Gombrich. *La evidencia de las imágenes* (Sans Soleil, 2016).20

Se hace uso del recurso bibliográfico, entrevistas, video y fotografía. En palabras de Marvin Heiferman, “las fotografías son un medio existencial y filosófico”⁴⁸ Al analizar este tipo de fuentes, nos enfrentamos a una variedad de interrogantes y dudas sobre las posibilidades que nos ofrecen estos medios. Este trabajo no va a cuestionar tan profundamente estos parámetros, pero se va a fiar de ciertas premisas antes mencionadas para analizar las obras e ideas con las que las artistas materializan sus ideas que de cierto modo atraviesan el tópico identitario.

Se intentará también analizar el contexto en el que se presentaron las obras. Por lo que este trabajo toma en cuenta como método el análisis de contexto y/o antecedentes. Tomando en referencia lo que Gombrich desarrolló para la evidencia de imágenes: “la prioridad del contexto sobre la expresión en la teoría y la práctica de la interpretación”⁴⁹.

En el marco del estudio se mantiene la metodología a la que se refiere Panofsky. Ya que ayuda a descomponer, reconstruir e interpretar imágenes a lo largo del proceso de análisis esquemático. Cabe destacar que el “Meaning in the Visual Arts” de Erwin Panofsky de 1955 es una destacada obra de análisis de imágenes y de análisis de la historia del arte⁵⁰. Según Kalkanis, los principales intereses de Panofsky eran explorar tanto los aspectos de la supervivencia como de la transformación del patrimonio antiguo en el arte y la literatura, e identificar el significado interno de la obra de arte⁵¹. Todos estos procesos analíticos interrelacionados permiten que las imágenes “hablen” y abran perspectivas que de otra manera podrían ser pasadas por alto u olvidadas, pero la identidad, en este caso el país, es parte del conflicto y del proceso a crear. Interpretando su trabajo a través de temas, símbolos e ideas inherentes a la historia del arte.

⁴⁸ Heiferman, Marvin. Seeing through Photographs. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=TirjKCOBT7g>. (3.08.2018).

⁴⁹ Gombrich. *La evidencia de las imágenes*. 20

⁵⁰ Emmanouuil Kalkanis, *An Analysis of Erwin Panofsky's Meaning in the Visual Arts*, (London: Macat Library, 2018).8

⁵¹ Emmanouuil Kalkanis, *An Analysis of Erwin Panofsky's ...*,8

3. Desarrollo de la propuesta investigativa

3.1. Capítulo 1

3.1.1. El tema de la identidad

Como un eje importante de esta investigación el tema de la identidad es un punto de partida para el debate en la historia cultural que termina atravesando el quehacer artístico en el siglo XX y toma otras dimensiones en la transición al siglo XXI. Ana María Guasch en el artículo *Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local*⁵² resume sobre la referencia de Thomas McEvilley sobre las fases de la identidad que dan lugar para comprender el arte y la cultura en el transcurso del siglo XX.

Podríamos hablar del periodo premoderno o precolonial, donde la cuestión de la identidad es algo dado, fase en la que se enlazaran con el endémico mito del origen y se correspondería con las sociedades y manifestaciones artísticas llamadas “tradicionales”. A este le seguiría el periodo moderno o colonial, en el que la idea de identidad cultural se convierte en estrategia de los colonizadores para afianzar su poder y ganar la confianza del colonizado. Una tercera fase dentro del período colonial corresponde a episodios de “resistencia” por parte del colonizado que redirige su atención de su identidad abandonada. En la cuarta fase los artistas aceptan las diferencias, la hibridación y el mestizaje y una impureza anticipadora de la ulterior cultura global.⁵³

A estas 4 fases que McEvilley reconoce, Guasch añade un quinto estadio sobre «cómo las nuevas y múltiples identidades locales pueden coexistir dentro de la expansión del nuevo mapa cognitivo global y del capitalismo multinacional»⁵⁴. Estas fases nos orientan del modo en el que el individuo se acerca al tema de la identidad, para después en el inicio del nuevo siglo, comprender

⁵² Ana María Guasch, «Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local», *Artes La revista*, n.º 9 (2005): 5-14.

⁵³ Guasch Ana María, « Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo ... », 4

⁵⁴ Ibid.

el tema desde otras tendencias, otros conceptos incluso desde otros modos de ver las fronteras, haciendo en ocasiones un vistazo al pasado y reflexionando sobre eso desde un sentido más crítico.

Simone Rocha en su artículo *Identidade Regional, produção e recepção a mineiridade na televisão*,⁵⁵ comenta que Ticio Escobar⁵⁶ propone una interesante división sobre el concepto de identidad, teniendo en cuenta las modificaciones que viene sufriendo en ese nuevo concepto de sociedad global. La identidad Sustancia se refiere a la noción en la cual: la esencia, la estabilidad como características fijas, son partes son partes constituyentes de su explicación. Es la identidad entonces un constructo con respecto a los nuevos procesos posibilitados por la dinámica del mundo globalizado y las afiliaciones grupales cuyas afinidades e intereses pueden surgir a lo largo de su vida como los actores sociales y también pueden desaparecer dando lugar a otros intereses conectados a otros grupos.

En ese sentido, las identidades se construyen y se mantienen a partir del proceso resultante de las interacciones que los individuos establecen entre sí y sus intervenciones en la realidad social. Las identidades son por lo tanto construcciones políticas y sociales que confieren a los individuos un sentimiento de pertenencia o una identificación con una colectividad más o menos imaginaria.

Para Rocha, no existen más las identidades esenciales, ni tampoco identidades-motores de la historia. Lo que sí existen, son perfiles identitarios mutables que no se ocupan de definir sujetos en posiciones fijas o estables. La identidad sustancia que señala Rocha, bien podría ser sustituida a partir de una percepción más objetiva, es decir, de un conjunto de criterios determinantes como el origen común, la lengua, la cultura, la religión, la conexión a un territorio que permite la reivindicación de lo que se considera una realidad auténtica . La situación actual configura una

⁵⁵ Simone Rocha, « Identidade Regional, produção e recepção a mineiridade na televisão», *Semiosfera*, n.º 4 (2003): 1-12.

⁵⁶ Ticio Escobar, « Identidades en tránsito», *Seminario sobre identidades y nación*, Lia Colombino-Apuntes de Cátedra. (2013): [https://issuu.com/liacolombino/docs/identidades en tr nsito](https://issuu.com/liacolombino/docs/identidades_en_tr_nsito)

crisis de esa noción de identidad algo esencialista y por eso nos desafía a entender como aquel proceso anterior de fijación que convive en este nuevo contexto.⁵⁷

3.1.2. Identidad, del arte moderno al arte contemporáneo en el Ecuador.

Cuando hablamos de una transición en el abordaje de los modos de hacer arte con respecto a la identidad en el arte ecuatoriano, debemos considerar que, tanto en Ecuador como en América Latina, el tema de la identidad fue una de las mayores preocupaciones del pensamiento cultural y ha estado atravesado por diversas posturas ideológicas que han construido algunas versiones de la cultura nacional arraigándose por décadas en el imaginario ecuatoriano.

Ese afán por establecer una concepción sobre la identidad, inscribió variantes en la búsqueda del símbolo de lo propio, desde tendencias como el indigenismo, el realismo social o el precolombinismo. Estas tendencias tomaron fuerza en la problemática que plantea el discurso artístico sobre la identidad y fueron relevantes para diferentes procesos, tuvieron una importante incidencia en la conciencia nacional en torno a sus propios referentes, pero también estancó una dicotomía de lo propio y lo ajeno en la producción artística.

La búsqueda de la identidad artística nacional está atravesada por diversos procesos de mestizaje y sincretismo, donde decodificarlo ha sido el trabajo del artista ecuatoriano como un modo de persistencia cultural, generando otros modos de hacer arte relacionándolo a sus contextos y sus vivencias develando en sus obras algo más allá del imperativo de occidente.

Arianni Batista en su tesis *Arte contemporáneo en Ecuador: La producción femenina en la configuración de la escena 1990-2012* señala que en la década del treinta, la plástica ecuatoriana se tornó un referente en el contexto de la cultura del país y refiere a Hernán Rodríguez Castelo en

⁵⁷ Simone Rocha, « Identidade Regional...»:2.

un apartado dedicado a la pintura en su texto *1969-1979 Diez años de Cultura en el Ecuador*, donde le atribuye al indigenismo la voz de identidad nacional que marcaría la pauta para algunas generaciones siguientes, quienes verán en artistas como Guayasamín, estandarte del movimiento paradigmático, un mito del arte ecuatoriano que se mantendría vigente por décadas⁵⁸.

Para 1968, artistas del grupo VAN⁵⁹, en rechazo a la Bienal organizada por la Casa de la Cultura, realizan la Anti bienal, donde los artistas se proclaman contra el indigenismo predominante. Aunque fue un episodio significativo, este evento se diluiría pronto en el escenario artístico nacional como lo reseña Batista.

En los ochenta, a través del juego y la ironía acerca de los símbolos patrios como recurso visual, en Guayaquil el Grupo La Artefactoría cuestiona el discurso identitario, este se volcó a un discurso que planteaba una problemática que buscaba trabajar con públicos amplios y de un modo participativo. En este sentido, marca la diferencia la noción de lo conceptual que plantea rupturas, no solo en las vanguardias, sino en todo el campo de las artes visuales. Al respecto de La Artefactoría, María Fernanda Cartagena menciona:

Artefactoría sí se planteaba salirse del circuito tradicional de legitimación y de las visualidades. (...) ellos empezaron a crear otro tipo de intervenciones urbanas, arte callejero, objetos de arte, una obra más desmaterializada que cuestionaban obviamente los procesos de arte anteriores.⁶⁰

Lo conceptual en el escenario artístico local en estas instancias, marca una producción de posturas políticas frente a la institución y las formas de creación concebida y legitimada por

⁵⁸ Batista, Arianni. *Arte contemporáneo en Ecuador: La producción femenina en la configuración de la escena (1990-2012)* (Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2013).

⁵⁹ Grupo VAN conformado por los artistas plásticos: Gilberto Almeida (1928-2015), Hugo Cifuentes (1923-2000), Luis Molinari (1929-1994), Oswaldo Moreno (1929-2011) Guillermo Muriel (1925-2014) León Ricaute (1934-2003) Enrique Tábara (1930-2021) Aníbal Villajes (1927-2012). El Grupo

⁶⁰ Batista, *Arte contemporáneo en Ecuador*. 46

décadas. En este momento se cuestionan desde otra perspectiva los discursos de identidad indigenista que generaban un estereotipo y el artista visual consigue romper incluso con ciertos rasgos de la tradición pictórica academicista.

En el libro *Historia(s) _ En el Arte Contemporáneo del Ecuador 1998-2009*, Rodolfo Kronfle señala que, en esta década del arte ecuatoriano, algunos motivos de interés de esa generación de artistas, donde la memoria a partir de las intenciones de cada caso, se convierten en un motivo para desarmar la construcción estereotipada de la identidad nacional, que está ligada indisolublemente al contexto latinoamericano, atravesado por situaciones de “crítica política”⁶¹.

Como lo menciona Terry Smith en su texto: *¿Qué es el arte contemporáneo?* en la década del noventa, como en muchos otros contextos, se da la emergencia del arte contemporáneo, surgiendo algunas prácticas que desplazarían prácticas tradicionales hacia otros medios que integrarían el performance, la instalación, la fotografía y el video como un ejercicio que se relaciona con las ideas y los conceptos.⁶²

Algunas expresiones artísticas de los últimos años a nivel local, están cargadas de cuestionamientos en torno al ideal sobre el “ser ecuatoriano”, consecuencia de una historia particularmente hecha mito llevado a lo sublime, pero cuestionado. La identidad como concepto es un eje complejo pero importante para entender lo contemporáneo. Se puede considerar un juego tenso entre lo local y lo mundial a nivel cultural que es promovido por diversos dispositivos que ponen en debate los discursos hegemónicos. Estos atributos mundiales o locales matizan, quiebran

⁶¹ Rodolfo Kronfle Chambers. *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador 1998-2009*. (Guayaquil, Ecuador: Rio Revuelto Ediciones, 2011), 189-190

⁶² Blunt, Sophia. "FAQ: Terry Smith Que Es El Arte Contemporáneo?" *Criatura del arte*, 21 de abril de 2021.. <https://www.criaturadelarte.com/arte/faq-terry-smith-que-es-el-arte-contemporaneo.html#:~:text=El%20arte%20contempor%C3%A1neo%20es%20un,formas%20de%20entender%20este%20concepto>.

o reparan la forma en la que se manifiestan unos y los modos en los que se manifiestan a través de los tiempos.

3.1.3. El tema de la identidad y los artistas diaspóricos.

Es importante señalar la relevancia en el uso del término diaspórico en el contexto de esta investigación. La definición de la palabra diáspora⁶³ comprende un fenómeno migratorio vinculado a la dispersión de los pueblos por diferentes lugares del planeta, teniendo como protagonistas originalmente conocidos a los judíos.

Guasch para reconocer al individuo como lo más destacado del fenómeno como diáspora, cita a Stuart Hall en el artículo *Cultural Identity and Diáspora*:

Si bien el individuo ya no puede volver a casa, no obstante, su trabajo cultural le permite ver y reconocer sus propias historias con las que se puede construir aquellos puntos de identificación y aquellos posicionamientos que definen las identidades propias.⁶⁴

Para Guasch esta teoría significa que el individuo, el cual es producto de la diáspora tiene la capacidad de desarrollar su identidad fuera de su entorno nacional o propio, donde lo problematiza hallando puntos de fricción y diferencias. Guasch agrega que esta sería la identidad que permitiría a occidente reconocerse a sí mismo en la figura del otro⁶⁵.

Los conceptos relacionados a la diáspora tienen varias vías de análisis, pero en esta investigación es necesario entenderlo desde el lugar donde las artistas Karina Skvirsky y Manuela Ribadeneira aluden a la diáspora o en el momento en el que las ubicamos como artistas relacionados a los sujetos diaspóricos, considerando los temas que abordan a través de una

⁶³ Según la RAE <https://dle.rae.es/di%C3%A1spora> 1.f. Dispersión de los judíos exiliados de su país. 2.f. Dispersión de grupos humanos que abandonan su lugar de origen

⁶⁴ Guasch Ana María, « Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo ... », 9

⁶⁵ Ibid.

conciencia política y desde su posición como artistas que se desenvuelven, o maduran su obra en el extranjero.

Es importante señalar una diferencia en cuanto a la situación de cada artista con respecto a producir fuera del Ecuador como artistas contemporáneas de relevancia. Como se verá en el desarrollo capitular dedicado a cada artista: Manuela Ribadeneira tiene una importante obra en el Ecuador antes de establecerse en Londres, es decir ella ya tenía investigaciones artísticas vinculados a un aspecto relacionado al Ecuador produciendo desde Ecuador, incluso dentro del colectivo Artes No Decorativas S.A.

Para Karina Skvirsky su vínculo hacia el país y producción sobre el mismo le da un modo diferente a su enfoque, aunque ella en una colectividad de latinos en Estados Unidos se identifica como ecuatoriana, mitad de su condición de norteamericana la lleva a producir y circular muchas de sus obras desde los Estados Unidos, pero con miras a Ecuador, sin sentirse ajena a esa representación y a ese rol como artista que desde una mistura cultural se manifiesta como nacional y lleva su obra a importantes escenarios internacionales.

Desde los conceptos de García Canclini, sobre desterritorialización y reterritorialización⁶⁶, podemos entender que el artista diaspórico, al desplazar su escenario, sufre una desterritorialización que lo llevan a experimentar también las tensiones del migrante y lo ayuda reconocer diversas problemáticas y un probable cambio de relación entre la cultura natural. La nueva cultura y espacio geográfico que habita.

No obstante, en la obra de estas artistas como objeto de estudio, reconoceremos que esa dinámica no es definitiva y que, a través del conocimiento de sus modos de trabajo y su trayectoria, existe un vínculo hacia el Ecuador que funciona de un modo diferente. Por un lado, el trabajo de

⁶⁶ García Canclini. *Culturas Híbridas...* 228

Karina Aguilera Skvirsky tiene como punto de partida a su identidad atravesada por una hibridez cultural debido a su origen, reconoce desde el Ecuador un interés que va más allá de ser americana, hija de migrantes.

Si bien Aguilera Skvirsky reconoce su crecimiento y su identificación dentro de un grupo latino migrante en los Estados Unidos, en su quehacer artístico la mirada que hace al Ecuador no es el de una extranjera o un sujeto ajeno al país, más bien problematiza esa mirada en alguna de sus obras y explorando aspectos migratorios como parte de su identidad y conciencia política.

El caso de Ribadeneira toma otra relevancia, ya que los temas que ella estudia, tienen que ver con no sólo con el lugar como ecuatoriana de nacimiento, sino como artista que toma aspectos históricos y políticos propios de una identidad colectiva para enunciarlos como artista que trabaja desde el extranjero y geográficamente no es ajena al país.

3.2. Capítulo 2

3.2.1. El rol de los medios. La Fotografía

En esta propuesta investigativa, un aspecto que se considera relevante, es el uso de los medios en la obra de Aguilera Skvirsky. En particular, iniciaremos hablando de la fotografía ya que es una de las disciplinas artísticas con la que la artista más se identifica desde sus inicios en el arte. Lo que hace más interesante el uso de este medio es que es una imagen fotográfica representa una versión de la realidad y desde el sentido de la identidad que se analiza en esta investigación, se puede señalar algunas posturas teóricas con respecto a las posibilidades que implica el uso de este medio.

Oscar Colorado, en un artículo sobre la fotografía y el arte conceptual, destaca que la fotografía tiene la capacidad de ofrecer faustas posibilidades, para esta reflexión cita a James Yood «es el medio perfecto para aplicar la fotografía en extrapolaciones sin fin, su aparente objetividad

y al mismo tiempo literalidad junto a la conexión de la realidad compartida, toma su omnipresencia para convertirlo en algo extraño y provocativo ».⁶⁷

Es justamente esta capacidad de mostrar y ocultar las posibilidades en la producción artística que hacen a la fotografía un medio versátil e importante. La fotografía tiene una cualidad documental que puede encubrir con facilidad la intención del autor y por otro lado generar una provocación hacia el espectador. En este sentido este atributo del medio puede cuestionar el arte y sus cercanos de un modo particular en el arte contemporáneo.

John Szarkowski escribió para *The Photographer's Eye* que la invención de la fotografía proporcionó un proceso radicalmente nuevo de creación de imágenes: un proceso basado no en la síntesis, sino en la selección. La diferencia planteaba una cuestión creativa de nuevo orden: ¿cómo hacer que este proceso mecánico y sin sentido produjera imágenes significativas en términos humanos, imágenes con claridad y coherencia y un punto de vista? Pronto se demostró que la respuesta no la encontrarían quienes amaban demasiado las viejas formas, ya que en gran medida el fotógrafo estaba desprovisto de las antiguas tradiciones artísticas⁶⁸.

Según Szarkowski, lo primero que aprendió el fotógrafo fue que la fotografía se ocupaba de lo real; no sólo tenía que aceptar este hecho, sino atesorarlo; si no lo hacía, la fotografía lo derrotaría. Aprendió que el propio mundo es un artista de incomparable inventiva, y que reconocer sus mejores obras y momentos, anticiparlos, aclararlos y hacerlos permanentes, requiere una inteligencia tan aguda como flexible⁶⁹.

⁶⁷ Oscar Colorado Nates, «El arte Conceptual y la fotografía », *Oscar en fotos*, <https://oscarenfotos.com/2012/07/15/el-arte-conceptual-y-la-fotografia/>

⁶⁸Jhon Szarkowski, «The Photographer's eye Jhon Szarkowski, Introduction to the Catalog of the Exhibition», *Jerome Nevins reading*, <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>.

⁶⁹ Jhon Szarkowski, «The Photographer's eye Jhon Szarkowski...», <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>.

La postura que revela Szarkowski desde la historia de la fotografía y particularmente del ojo del fotógrafo, nos hace un acercamiento a la actitud que se toma frente a la percepción de una realidad procesada por este medio. Pero también nos indica que el autor dirige la capacidad de dotar a la fotografía como medio, un rol en particular dentro de miles de posibilidades de acercamientos a lo subjetivo⁷⁰.

José Muñoz Jiménez en su artículo de investigación *Fotografía, memoria e identidad* comenta sobre el juego que significa la foto en la inversión que adquiere otras dimensiones trascendiendo la mera reproducción, llegando a varias generaciones.⁷¹ Este hecho es importante, porque aquí llega a reposar el soporte físico de las memorias colectivas e individuales

No obstante, advierte que esa función de la fotografía como soporte de la memoria, significa una fragilidad con respecto a la manipulación que se asocia a su uso⁷². Resulta paradójico, porque este argumento coincide con la idea de que la memoria puede ser problemática, engañosa y a su vez traicionera.

Muñoz Jiménez, acota que al tocar el tema de la memoria es ineludible mencionar a Barthes, debido a que reflexionó acerca de este tema de manera recurrente con respecto al uso de la fotografía y del estatus en los mundos interiores, del recuerdo y particularmente del recuerdo de su madre en fotografías antiguas⁷³. Estas fotografías de las que habla no las incluye en su texto, como sí sucede con otras imágenes a las que hace referencia en el texto. Este gesto nos informa de una imagen que como lectores desconocemos, sin embargo, conocemos su descripción.

⁷⁰ Jhon Szarkowski, «The Photographer's eye Jhon Szarkowski...», <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>.

⁷¹ José Muñoz Jiménez, «Fotografía, Memoria e identidad », *Revista de comunicación de la SEECI*, n.º 49 (2019): 128.

⁷² Muñoz Jiménez, «Fotografía, Memoria e identidad »:128.

⁷³ *Ibid* 128-129.

Leandro Amaya en su artículo sobre la obra fotográfica de Skvirsky *Los obreros del ferrocarril* menciona que hay que entender a la fotografía como una forma de alucinación falsa a nivel de percepción y se torna verdadera a nivel temporal⁷⁴. En este sentido conjuga con los argumentos de Barthes que señala que la fotografía no solo aumenta su valía con la desaparición del referente, sino con la desaparición del sujeto que ha sido fotografiado además del paso del tiempo.

Amaya reconoce que la mirada es paradójica, debido a una distorsión de la percepción, ya que en la mirada fotográfica no existe una certeza, y señala que la reproducción de esta es infinita, porque repite o se captura lo que nunca más podrá ser⁷⁵. Esta apreciación poética sobre la cuestión temporal y tal vez nostálgica con respecto a la presencia o ausencia del sujeto o momento fotografiado, puede brindarnos un acercamiento al juego que puede ejercer la fotografía en el arte.

Al respecto del carácter de la fotografía Júnia Dias Martins en su artículo *Fotografía, memoria e identidade: uma experiencia fotográfica numa comunidade rural do estado de Pernambuco*, comenta que a pesar del carácter técnico y científico que envolvía los aparatos fotográficos, ciertos aires de magia rodeaban esta nueva producción de imágenes⁷⁶. Además, según Benjamin es precisamente por lidiar con imágenes ligadas a lo sagrado y ritual es que la fotografía adquiere ese carácter mágico⁷⁷.

Para Walter Benjamin las obras de arte clásicas servían para servir rituales, por eso poseían cierta aura que daba al objeto un valor especial⁷⁸. Pero después de la secularización de la creación

⁷⁴ Amaya, «Tiempo espacio Los obreros del ferrocarril...»:5.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Júnia Dias Martins, « Fotografía, memoria e identidade: uma experiencia fotográfica numa comunidade rural do estado de Pernambuco » Congreso Pontificia Universidad Católica del Perú (2014): 1-9

⁷⁷ Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política, Ensaio sobre literatura e história da cultura* (Sao Paulo: Brasiliense, 1987) 91

⁷⁸ Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política...* 92

artística el culto a lo bello permaneció como fundamento del arte. La fotografía, por lo tanto, quebraría este ritual, y daría un giro a los problemas de copia y de autenticidad.

De este modo la fotografía, se tornó el gran catalizador del proceso de la famosa reproductibilidad técnica. Como consecuencia, el criterio de autenticidad pierde parte de su valor por delante de la producción artística, causando una transformación en la función social del arte, manteniendo parte de su aura.

Dias Martins, a través de Susan Sontag, en *Sobre fotografía* declara que el avance tecnológico desde las primeras décadas del siglo XX abarató costos de los dispositivos al mismo tiempo que simplificó su uso permitiendo de este modo que la cotidianeidad de diversos grupos sociales e individuos sean capturadas, de este modo estas imágenes se vuelven un poderoso instrumento de la memoria⁷⁹.

Esta profusión de archivos e imágenes, muchas producidas sin rigor técnico, más que lo correspondiente al rito familiar o cotidiano, se tornaron fuentes importantes que complementan la tradición oral, la memoria social además de colaborar para el registro de identidad de pueblos y comunidades.

Martins cita el texto de Sontag, acerca de que coleccionar fotografías es coleccionar un mundo, pues la fotografía son experiencias capturadas y la cámara se vuelve un instrumento de consciencia de su actitud adquisitiva. Cuando se fotografía algo - dice Sontag, de acuerdo con el texto de Martins- se apropia de la cosa fotografiada, envolviéndose en una relación con el mundo que estaría conectado al conocimiento y de cierto modo al poder⁸⁰. Quién está fotografiando

⁷⁹ Dias Martins, « Fotografía, memoria e identidade...»: 9

⁸⁰ Dias Martins, « Fotografía, memoria e identidade...»: 20

desarrolla una mirada diferenciada acerca de su cotidiano y espacio geográfico, percibiendo diferencias y bellezas de lo simple y lo común, viendo al mundo desde una óptica diferente.

Interesante es la perspectiva de Sontag, ya que propone que al igual que las fotografías dan a la gente una posesión imaginaria de un pasado que es irreal, también ayudan a la gente a tomar posesión del espacio en el que se sienten inseguros⁸¹. Lo que nos hace reflexionar acerca de cómo las artistas se poseionan de espacios por medio de la cámara lúcida y recrean sus realidades más allá de sus inseguridades, si no que se afirman y se asientan en un imaginario donde ellas son las que delimitan y exhiben sus reflexiones, historias, sentimientos e identidades.

3.2.2. La obra fotográfica de Karina Aguilera Skvirsky

Estas reflexiones sobre la fotografía desde su historia nos ayudan a reconocer sus posibilidades en el arte, porque nos hablan desde la perspectiva del fotógrafo, del instante como una cuestión temporal y el individuo fotografiado, así como la connotación que tiene el acto de fotografiar en la historia. Desde estas anotaciones podemos analizar el trabajo fotográfico de Karina Aguilera Skvirsky quien a través de varias entrevistas declara una afinidad por la fotografía como medio con el cual traza un punto de partida, para hacer visible otras preocupaciones artísticas.

Estas preocupaciones van más allá de un aspecto autobiográfico. Skvirsky comenta que, en su acercamiento profesional a la fotografía, le atrajo la obra de las artistas afro Carrie Mae Weems y Lorna Simpson que pueden ir de lo personal a lo político⁸². Otros trabajos de gran impacto con respecto a la fotografía como construcción contemporánea es la obra Joel Peter Witkin

⁸¹ Susan Sontag. *On Photography*. (London: Penguin, 2008) 9.

⁸² Entrevista concedida por Karina Aguilera Skvirsky vía zoom a Olga Castro el 18 de enero de 2022.

o las imágenes que produce el pintor Anselm Kiefer⁸³. Los modos de retratar la realidad a través del otro como extraño, también le parecieron interesantes, esto lo halló en la obra de Diane Arbus⁸⁴.

En lo performático, Skvirsky encontró interés en la obra de Guillermo Gómez Peña, Coco Fusco y Nao Bustamante, interés que será analizado más adelante. Continuando con el análisis de los modos de trabajo sobre el rol de la fotografía desde el tópico de la identidad en la obra de Karina Aguilera Skvirsky, la artista menciona un vínculo marcado con su condición como hija de padre judío americano y su madre ecuatoriana⁸⁵.

Sin embargo, su identificación como ecuatoriana la llevó a instalarse de un modo particular en la comunidad latina en los Estados Unidos, y en situaciones más tempranas como estudiante subgraduada en Madrid (inicios de los 90), donde la cultura era más homogénea y ella se sentía un poco más aislada⁸⁶.

Es decir, la artista se halla en un punto donde su identidad como latina en Estados Unidos desemboca en diferentes intereses. Entre las obras que marcan un particular vínculo con el Ecuador desde la fotografía de archivo se encuentra *My Pictures from Ecuador* (2009). Como lo reseña Kronfle, Skvirsky usa fotografías que tomó de en los 70 incentivada por su padre quien tenía el interés por imágenes tercermundistas, que, desde una mirada inocente, muestra situaciones cotidianas de un ambiente precario en la calle, con personajes del submundo como indigentes, borrachos etc, pero también del cotidiano familiar⁸⁷.

⁸³ Entrevista, ver anexo.

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ Rodolfo Kronfle Chambers. *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador 1998-2009*. (Guayaquil, Ecuador: Río Revuelto Ediciones, 2011), 189-190

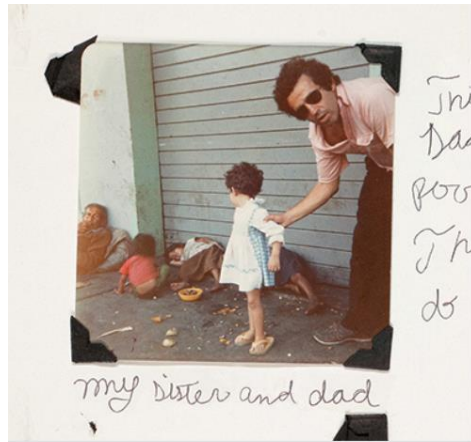


Imagen 1 Detalle My Pictures from Ecuador



Imagen 2 My Pictures from Ecuador, 2009, 30 x 38 cm

Skvirsky conserva estas imágenes y años después luego de reflexionar de un modo diferente sobre lo que sucedía en ellas, las eleva al status de obra de arte, al intervenir el álbum escribiendo un comentario desde el punto de vista infantil donde refiere una experiencia vacacional que para ella era algo común, ya que pasaba largos tiempos en el Ecuador.

Si bien la propuesta invita al espectador a repensar sus recuerdos fotográficos familiares a través de la asociación desde lo autobiográfico, es decir desde la experiencia personal, no se

estanca ahí en una mera exhibición desde lo personal. Skvirsky habla de un proceso que le tomó un tiempo entenderlo como la reflexión de los sujetos que se encuentran en esa situación retratada⁸⁸, a esto Susan Sontag se refiere como «una posesión imaginaria de un espacio donde la gente está insegura».⁸⁹

De esta obra en particular Skvirsky toma un aspecto, unos elementos, unos recuerdos personales de su vida y los lleva a transitar en una reflexión sobre la cultura, el exotismo tercermundista y la clase social, agregando el elemento escrito que además de otorgar esa rúbrica (in) personal, nos refiere un entendimiento inocente y temprano de uno o varios escenarios que desde la perspectiva extranjera generan curiosidad, pero para los locales son memorias de lo cotidiano.

Existe un valioso hilo conductor en la obra de Skvirsky a partir de 2016, se trata del proyecto audiovisual *El peligroso viaje de María Rosa Palacios*, que tiene que ver con una travesía que cursó la abuela de la artista a pie desde El Chota a Guayaquil, pero se analizará más adelante, sin embargo, es necesario señalar su importancia por su carácter híbrido, desde la historia personal de la artista ya que traza un antecedente con muchas de sus obras relacionadas con el Ecuador.



Imagen 3 Los obreros del ferrocarril: Chota, 2016, 51x64x2 cm. Plegado a mano+Collage, fotografías de archivo

⁸⁸ Entrevista, ver anexo

⁸⁹ Sontag. *On Photography*. 9



Imagen 4 Los obreros del ferrocarril: Tabacundo, 2016, 51x64x2 cm. Plegado a mano+Collage, fotografías de archivo

Junto con *El peligroso viaje de María Rosa Palacios*, se exhibió por primera vez en 2016 en la Bienal de Cuenca la serie de collage cortado a mano *Los obreros del Ferrocarril*, donde la artista interviene fotografías de archivo de paisajes de diversas partes del trayecto. Cada foto es plegada de un modo y a partir de eso yuxtapone imágenes fotográficas históricas donde los obreros del ferrocarril aparecen, de este modo evoca la presencia de estas importantes personas en algunos tramos de la antigua vía ferroviaria.

Skvirsky recurre al gesto de doblar y redoblar la foto a mano, como una relación con el acto de guardar la foto y de resignificar las marcas del tiempo en el papel, relación material hacia la imagen de archivo a la que no es ajena. Las marcas en el papel, como comenta la artista, surgen de un bloqueo frente al modo de solucionar lo plano de las fotografías impresas de los paisajes donde yuxtapondría las imágenes de los obreros.

Yo estaba con un bloqueo y no sabía cómo solucionar una obra: *Los obreros del ferrocarril*, todo estaba plano y tenía líneas donde yo había hecho el collage, pero me parecía demasiado directo, porque cuando empecé puse líneas y me parecía demasiado trabajado (forzado). Entonces no me gustaba, así que los deje en la pared por mucho tiempo

y eventualmente hice los pliegues. Ahí me di cuenta que era lo que necesitaba la obra después empezaba a jugar con eso mucho más y resultó tener más dimensión.⁹⁰

Este gesto de doblar la imagen fotográfica, Skvirsky lo repetiría en otros proyectos como en *Geometría Sagrada*, donde esta acción cobra otras dimensiones por la naturaleza pétrea y exacta que implica la temática, sin embargo, en la obra *Los obreros del ferrocarril* en particular nos muestra las posibilidades que tiene la intervención fotográfica para potencializar y ligar el discurso de la micro a la macro historia. Como señala Guasch «La relación entre fotografía y archivo no se plantea únicamente en el desarrollo de su capacidad documental, sino en la capacidad de fragmentar y ordenar clínicamente la realidad»⁹¹ Skvirsky realiza casi un procedimiento clínico, no sólo en el acto de montar una fotografía de archivo, sino asentando el pliegue de parte de la misma cómo una huella misma como una señal de ese paso temporal que se desvanece.

También se repite este recurso en la muestra *Los pliegues de la foto*, muestra inaugurada en 2017 en la Galería DPM de Guayaquil. En esta ocasión el cuerpo de la artista adquiere un papel protagónico. En palabras del curador de la muestra Rodolfo Kronfle:

(...) su obra ejemplifica ese afán de cada quien por trazar su propia interrogación existencial para hallar un nicho en el mundo; es un recorrido que parte del análisis abierto de su experiencia íntima que va del acontecer de su crianza a observaciones continuas sobre su vida, en aras de lograr encajar en el gran esquema de las cosas.⁹²

⁹⁰ Entrevista, ver anexo.

⁹¹ Guasch, Arte y archivo... 27

⁹² Rodolfo Kronfle Chambers, «Los pliegues en la foto. Karina Skvirsky Aguilera en DPM », *Paralaje xyz* (27 de mayo de 2017): <http://www.paralaje.xyz/los-pliegues-en-la-foto-karina-skvirsky-aguilera-en-dpm/>



Imagen 5 Los pliegues de la foto: Esquina, 2017, 178x112 cm Impresiones montadas en aluminio



Imagen 6 Los pliegues de la foto: Regla de los tercios, 2017, 20x25x2 cm. Foto de archivo plegada

Aquí la lectura desde su identidad es bastante abierta, Skvirsky no cubre esa acción ante la cámara, pero también extrapola a varios temas y atiende a otras preocupaciones que van ligadas al feminismo, el sexismo, la misoginia en algunas esferas, pero particularmente desde lo político. Skvirsky continúa jugando con el recurso fotográfico y ligándose a sus memorias desde el presente, en esta ocasión desmarcándose un poco de la fotografía de archivo, sin dejar de hacer un guiño a

la historia, pero esta vez desde un homenaje referencial a la mujer artista de los 60. La conciencia política de Skvirsky siempre se hace presente.

El trabajo fotográfico de Skvirsky tiene un acercamiento con el Ecuador no solo desde sus recuerdos personales del largo tiempo que vacacionaba en el país en su niñez y adolescencia, lo que arraigó su interés en la cultura ecuatoriana. La artista no sólo trabaja desde lo autobiográfico, sino que se asocia al tópico identitario. En sus recientes intervenciones fotográficas investiga un interés por las ruinas de Ingapirca⁹³ de donde también desarrolló un proyecto video instalativo.

El hecho de desplazarse de un lugar a otro a través de una ruta, viéndolo como un acto performático, marca un particular interés en esos parajes ecuatorianos. La artista comenta que el viaje de su abuela tiene una relación con el camino del inca y deviene en la investigación de diversos temas que van desde la historia de los pueblos incas, la fuerza laboral de la mujer en una sociedad patriarcal, las luchas de poder, etc.

El uso de las piedras, que la artista encuentra interesante en las Ruinas de Ingapirca, tiene importantes conexiones en su trabajo, ya que emplea las imágenes de las piedras para construir relatos desde el medio fotográfico sobre su forma, materialidad, entorno, color y por supuesto su relación con estos aspectos que tienen la historia del Ecuador. Los proyectos en los que utilizó esta temática como punto de partida son: *Geometría Sagrada* (2019) *Rumi* (2021).

⁹³ Yacimiento arqueológico precolombino, declarado Patrimonio Mundial por la Unesco. Ubicado en la provincia de Cañar, al sur del Ecuador.



Imagen 7 Geometría Sagrada: Búsqueda de Google: Ingapirca, Llamas, 2019, 61x76 cm. Corte a mano+Collage, fotografías de archivo



Imagen 8 Geometría Sagrada: Búsqueda de Google: Ingapirca, Turistas, 2019, 61x76 cm. Corte a mano+Collage, fotografías de archivo

Es importante destacar la técnica que Skvirsky utiliza para las obras que son parte de la muestra *Geometría Sagrada*: Google search: Ingapirca llamas, Ingapirca: Indígenas, Ingapirca Cerámica, Ingapirca: Turista y en otras variaciones como Ingapirca Rocks hace uso del collage, también realizando cortes a mano, con el minucioso acto de plegar la imagen fotográfica para crear relieves en el montaje de la superficie de las piezas. Este gesto en particular, dota de una materialidad diferente a la imagen fotográfica de la piedra que es el detonante de la reflexión sobre el entorno en mención.

Otro aspecto que hay que rescatar es que en parte de la serie de collages que conforman *Geometría Sagrada* se manifiesta el uso de la fotografía performática, ya que en la serie de collages Ingapirca Rock #5, #6, #7, #8, #9 y #11 Skvirsky funde su cuerpo con las piedras de un modo que

se relaciona de un modo más personal y corpóreo, expresando de este modo una conexión más íntima con esa historia en un performance atemporal a través de un personaje híbrido mitad humano/mitad petrificado.



Imagen 9 Geometría Sagrada: Ingapirca, Roca #3, 2019, 63.5x63.5x2 cm. Fotografías plegadas y cortadas a mano+Collage



Imagen 10 Geometría Sagrada: Ingapirca, Roca #8, 2019, 43x56x2 cm. Fotografías plegadas y cortadas a mano+Collage

Entonces nos encontramos ante la reflexión poética de volver maleable a algo tan duro como una piedra, desde la consciencia del valor simbólico e histórico que tiene para los indígenas este elemento. Esta consciencia sobre ese valor que tienen estas piezas y este objeto fotografiado, reproducido e intervenido, hace a la artista una estudiosa de esta cultura, desde su ecuatorianidad, pero guardando una “distancia crítica de la sobreidentificación del artista como etnógrafo” que advierte Foster.

Skvirsky revela un interés intenso desde la fotografía documental, pero también desde los diversos modos de construir narrativas para la producción artística. Desde ahí se elabora escenario para sus preocupaciones y desenvuelve una investigación artística consciente de su identidad y su conciencia política, pero también de otros aspectos que fortalecen su discurso artístico:

Creo que salgo de la escuela de fotografía documental (...) por esa razón creo que lo documental está filosóficamente ligado realmente a la representación de la verdad. Entonces, es ese juego que estoy haciendo en el trabajo como artístico (...) yo quiero jugar con la verdad no como los derechistas como Trump juega con la realidad, yo trabajo con los hechos históricos y realmente procuro enfocar las narrativas que no existen (ficticias), pero desde la idea de la afectividad que me parece más interesante (...) para mí intentar de hablar de esas historias de que nadie quiere hablar.⁹⁴

1.1.1. El video arte y el performance en la obra de Karina Aguilera Skvirsky.

Aunque no son los medios que más se pretendían destacar en esta investigación, es necesario dedicarle un espacio de análisis ya que como se indicó anteriormente poseen un importante hilo conductor en su trabajo fotográfico y en otros trabajos multimedia y performáticos revela en el sesgo personal ambigüedades que también conducen a diferentes temas movilizándolo a la artista a plantearse nuevas perspectivas de trabajo.

Por un lado, tenemos el proyecto *Blogs de la ruta del sol* (2012). Según un artículo sobre la muestra Southern Exposure, inaugurada en 2012 en la galería DPM en Guayaquil, curada por Rodolfo Kronfle⁹⁵ está compuesto por un grupo de cianotipos como composiciones abstractas que

⁹⁴ Entrevista concedida por Karina Aguilera Skvirsky vía zoom a Olga Castro el 20 de enero de 2022.

⁹⁵ Rodolfo Kronfle Chambers, «Karina Skvirsky Aguilera-Southern Exposure», *Rio Revuelto* (9 de enero de 2012): <http://www.riorevuelto.net/2012/01/karina-skvirsky-aguilera-southern.html>

derivan en plantillas de blogs de viajeros que han estado en Ecuador. Tienen como complemento una serie de videos que juegan a reinterpretar lo que describen estos blogs, desde la mirada extranjera.

Es importante señalar que aquí se marca también el antecedente con su propio trabajo fotográfico *My Pictures from Ecuador* (2009) ya que también hace referencia a la mirada del extranjero. En este proyecto la perspectiva del turista que Skvirsky asocia a una cuestión histórica y antropológica con respecto a los métodos de observación del extranjero y establece que si bien existen diferencias estas llevan unas distracciones que son comprendidas por los locales de otro modo.

Los registros (*travelogues*) de los misioneros del siglo diecinueve y los diarios del siglo veinte cuentan historias del Ecuador que aún te dicen tanto sobre el escritor como los ensayos que escriben. En el contexto de la antropología, aunque los antropólogos aparentan ser objetivos usando métodos de observación estudiados, no preguntan las preguntas claves, no entienden el contexto en que están observando porque imponen su cultura y los valores representados en ella (...) en que entiendo el contexto del Ecuador, pero también la mirada extranjera que se queda asombrada por algunas cosas banales o cotidianas.⁹⁶

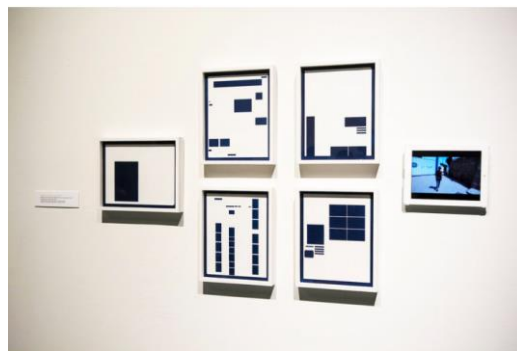


Imagen 11 Blogs de la ruta del sol: Tacos, 2014, 5 cianotipos+1 tableta, 23x30 cm

⁹⁶ Rodolfo Kronfle Chambers, «Karina Skvirsky Aguilera...»: <http://www.riorevuelto.net/2012/01/karina-skvirsky-aguilera-southern.html>

Este proyecto, aparte de guardar una estrecha relación con la perspectiva del extranjero frente a nacional desde lo turístico, conduce a la artista a hacerse preguntas sobre el establecimiento de diferencias entre un entorno y otro, estas preguntas parten desde su identidad, pero no sólo la buscan reflejar su mirada como condición híbrida de extranjera, sino que también está abierta a otras complejidades culturales que de ponen en evidencia de un modo diferente.

De este grupo de videos tomaremos como referencia dos de los video blogs de la Ruta del Sol: *Tacos* (5:27) y *La caminata* (3:20). En *Tacos*, se puede ver a la artista caminando en un sendero vestida de un pantalón rojo y unos zapatos de taco por el irregular camino, ante un fuerte sol. La interpretación performática es inspirada por una bloguera que pudo observar que las ecuatorianas caminaban grandes distancias en tacones por rutas sin asfaltar. Mientras que en *La caminata*, se ve a la artista de espaldas recreando una caminata de otro bloguer en las inmediaciones de lo que aparentemente es un complejo hotelero.



Imagen 12 Blogs de la ruta del Sol: *Tacos* (detalle) 2013, vídeo HD, 5min 27 segundos



Imagen 13 Blogs de la ruta del Sol: *La caminata* (detalle) 2013, vídeo HD, 3min 20 segundos

El acto performático de caminar por una ruta es uno de los aspectos que se tomará en consideración en este capítulo, ya que es también un escenario recurrente en muchos de los videos de la artista, donde se la distingue en un plano de espaldas a la cámara caminando libremente, explorando una ruta y asumiendo un rol que no es precisamente el de ella como extranjera, sino que en un sentido abierto se acerca a la ambigüedad.

En el vídeo *El peligroso viaje de María Rosa Palacios* (30:39) que fue exhibido en la Bienal de Cuenca en 2016, nace una importante pieza audiovisual para Skvirsky ya que de ella devienen importantes proyectos que liberan otras preocupaciones de la artista, a través del recorrido de una región a otra. Este video contiene una historia autobiográfica que cuenta el recorrido a pie de la bisabuela de Skvirsky, desde El Chota hasta Guayaquil. El personaje que reencarna el recorrido de María Rosa Palacios (bisabuela de Karina) es la misma artista quien asume ese rol y al mismo tiempo juega con la condición documental del vídeo, ya que se entrevista con una sobrina nieta de Palacios, reviviendo sus memorias y transmitiendo ese sentir personal dándole a la pieza un carácter performativo y documental.

En este punto surge otro factor recurrente en las piezas audiovisuales de Skvirsky: la extensa caminata del personaje del que asume el rol. La mayor parte del tiempo de espaldas a la cámara, con una amplia vista del paisaje y una conexión potente con el entorno. Al respecto, la artista señala a la ambigüedad como un factor que la acerca y la aleja de la situación que es propia y es ajena.

(...) En ese sentido, al verme de espaldas hay más ambigüedad sobre quién soy. Especialmente con los *Blogs de la ruta del sol*, realmente no tiene tanto que ver conmigo en personal (ligado a su historia íntima), de un modo indirecto sí, pero no en una forma tan autobiográfica.(...) Por eso *El peligroso viaje de María Rosa Palacios*, es más autobiográfico hacia mi fenotipo (bisabuela) que me conecta a mi herencia afro ecuatoriana

(...) En los vídeos al no verme la cara (pero sí el cabello), se desconoce a ese sujeto, especialmente al principio, porque no se entiende cuál es mi raza, ahí reside una ambigüedad.⁹⁷



Imagen 14 El peligroso viaje de María Rosa Palacios, 2016, vídeo de un sólo canal, 30 minutos 30 segundos, XII Bienal de Cuenca, Ecuador



Imagen 15 El peligroso viaje de María Rosa Palacios Y Los obreros del ferrocarril, 2016, vista de instalación, XII Bienal de Cuenca, Ecuador

Estas particularidades que se plantean desde la obra audiovisual nos refieren a una artista multidisciplinaria que explora aspectos relacionados con una historia micro y macro, de donde se desprenden algunas temáticas y su formato visual cambia, pero llevando una línea de trabajo definida por la investigación y cercanía con el Ecuador.

⁹⁷ Entrevista, ver anexo.

3.3. Capítulo 3

3.3.1. El rol de los medios, el objeto artístico.

Sara Díaz Poltronieri en su tesis *Lo íntimo en el objeto* reseña un importante cambio en la concepción del objeto en el siglo XX gracias a la aparición del Ready Made, que constituye un aspecto importante en el uso del objeto en el arte⁹⁸. El artista Marcel Duchamp tuvo uno de los gestos más importantes del arte al tomar los objetos cotidianos que pasan desapercibidos y los eleva al estatus de obra de arte. Al realizar este gesto, sacando dicho objeto de su contexto habitual para ubicarlo en otro consigue que este objeto adquiera nuevos significados, ajenos a su sentido concebido.

Existe una ruptura importante de ideas cuando el objeto asume el rol de obra, de este modo se abre un importante debate sobre el arte y su función. Los objetos entonces tienen la capacidad de reflejar múltiples sentidos al exponerlos o intervenirlos, y como lo señala Díaz a través de Gian Casper (...) el objeto no está designado a poseer un sentido simbólico prefijado e inamovible, sino que trata de responder a las necesidades fisiológicas e intelectuales de carácter general (...).⁹⁹

Este atributo del objeto en el arte visual configura grandes cambios en su abordaje. Esta noción abre paso a otras aproximaciones desde el individuo que a través del objeto procura traducir sus ideas e inquietudes. Posteriormente, Duchamp se convierte se torna referente de algunos movimientos que trabajarán en torno al objeto, pero desde diferentes vías.

En el arte contemporáneo se transforma la concepción del objeto. Las instalaciones que están compuestas por objetos son las nuevas naturalezas muertas y tienen una nueva relación con el espacio. En este sentido, el arte contemporáneo mueve las dinámicas tradicionales del arte y sus

⁹⁸ Sara Díaz Poltronieri, *Lo íntimo del objeto* (San José: Universidad de Costa Rica, 2016), 16.

⁹⁹ Díaz Poltronieri, *Lo íntimo del objeto*, 16.

modos de producción en cuanto a medios y materiales, como lo señala Patricia Abarca «conectados por una parte al sentido de la prevalencia de la idea y el proceso como experiencia constructiva o cognoscitiva del objeto acabado, y por otra parte la desmaterialización de la obra; que desplaza el carácter aurático y objetual de la obra, así como la firma del autor»¹⁰⁰

3.3.2. Los objetos artísticos y la instalación en el arte de Manuela Ribadeneira

En esta investigación, uno de los medios en los que se concentra el análisis es en el objeto estético, en el modo de trabajo de la artista quiteña Manuela Ribadeneira. Para esta revisión y análisis, se utilizará material bibliográfico disponible. Las obras que se tomarán en este capítulo, es una selección que guarda una estrecha relación sobre el Ecuador, su historia y su territorio, así como desde el sesgo personal de la artista.

Es importante destacar que el modo de trabajo de la artista no se ciñe sólo a la elaboración elemental de un objeto llevado al estatus de obra de arte complementado por un relato de corte histórico como una representación de esta. En el trabajo de Manuela Ribadeneira hay un profundo y sensible estudio de los objetos ordinarios o representativos –que también tienen un hilo conductor con espejos de la historia- pero estos son intervenidos y en algunas series estos son despojados de su función para encaminarse a otra dimensión conceptual.

Manuela Ribadeneira es una artista quiteña que actualmente vive y trabaja en Londres, pero está integrada a la dinámica artística del Ecuador. Patricia Abarca en su tesis *Naturaleza, memoria y cuerpo. Aproximación al arte ecuatoriano de inicios del siglo XXI* dedica una parte a analizar la producción de Ribadeneira, debido a la trascendencia que tiene en la escena artística quiteña. Abarca señala que el trabajo de esta artista tiene propuestas que se sitúan en una dialéctica transversal que guardan «relación con los discursos del dominio y los constructos socio históricos

¹⁰⁰ Abarca, *Naturaleza, memoria y cuerpo...* 447.

imperantes, con un planteamiento que actúa como detonante en o campo de experimentación de carácter casi sociológico»¹⁰¹

Abarca reflexiona que gran parte de la producción de Ribadeneira está asociada al arte relacional, postulado por Nicolas Borriaud¹⁰². El discurso de la artista ha circulado en torno al concepto de territorio y la relación con lo sociocultural, sobre la identidad y el tiempo. Las obras de Ribadeneira, afirma Abarca, proponen mediante una peculiar ironía la ambigüedad que hay en la disputa por las demarcaciones de los territorios¹⁰³.

Con respecto a esto, se puede declarar que a través del estudio de acontecimientos sociológicos Ribadeneira consigue colocar en escena ciertas estructuras y objetos que gozan culturalmente de reconocimiento e inducen a la reflexión de los espectadores. Es importante destacar que la artista estuvo vinculada por un largo tiempo al colectivo Artes No Decorativas S.A junto con Nelson García. Abarca en conversación con la artista, indica que lo que les que motivó a la creación del colectivo «fue la inexistencia de infraestructura de gestión para la actividad en el medio»¹⁰⁴ El colectivo se inscribe jurídica y formalmente como una empresa relacionada con las artes, y tuvo todas las actividades que desempeñan el mundo empresarial, como publicidad y estatutos jurídicos etc.

¹⁰¹ Abarca, *Naturaleza, memoria y cuerpo*, 327.

¹⁰² *Ibíd.* 327

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ *Ibíd.*, 398.



Imagen 16 Extracto de Escritura Pública de construcción de la Compañía Artes No Decorativas S. A ARTNODECO S.A

Dentro de las obras que se desarrollan en este colectivo Ribadeneira y García llevan a cabo en 2005 la obra *Traslado: La mitad del mundo llega a la Casa de la Cultura*, en un despliegue logístico toman los cimientos del concepto de la línea ecuatorial apropiándose de la construcción simbólica en el imaginario ecuatoriano, con la fuerte relación que esta línea guarda con el nombre del país.

Jugando con la realidad y la ficción este colectivo emplaza entre el 16 y el 17 de abril, hacia la entrada de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito un modelo de dicho monumento hecho a escala. El traslado fue replicado como una ciudad de 4m, incluso replicando la famosa franja color naranja de 300 metros de largo que llegaba hasta las afueras del recinto. La obra tuvo bastantes visitantes que se tomaban fotografías como si se tratase convenientemente del lugar original.



Imagen 17 Traslado, 2005, Artes No Decorativas S.A, Ribadeneira y García. Casa de la Cultura, Quito.



Imagen 18 Traslado, 2005, Artes No Decorativas, Casa de la Cultura, Quito. Recuerdos fotográficos

Esta obra de complejas dimensiones por su logística, conduce a la reflexión de las más valiosas y monumentales construcciones simbólicas del país que poseen una naturaleza imposible en la que pocos pueden pensar en que es posible mover incluso desde el gesto. Además, lleva una potente reflexión discursiva con el emblemático edificio de la Casa de Cultura. De este modo llega de un modo instantáneo al ciudadano común, que reconoce estos símbolos y se acerca atraído por la peculiaridad de ver el monumento fuera de su lugar original.

Abarca sintetiza esa relación con el público como un plus para el éxito del proyecto del colectivo:

(...) una puesta en escena que, en concordancia con el interés de estos artistas por reelaborar las vinculaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad, en esta ocasión entrelazan ambigualmente estrategias provenientes del medio artístico con recursos de la acción social alternativa y el ejercicio cívico de carácter oficial, para recrear —experiencialmente— la definición convencional de un determinado límite geográfico y exponerlo como ejercicio de experimentación.¹⁰⁵

De este modo esa alusión a un aspecto de la identidad nacional y a su dinámica ya formaba parte de la obra de Ribadeneira, a grandes escalas. Y marca un antecedente para trabajos futuros donde la delimitación de territorios tomaría una importante dimensión en su obra.

En el mismo año que lleva a cabo *El traslado*, es decir en 2005, la artista inaugura su primera muestra individual en la galería DPM en Guayaquil, la muestra *De jardines y líneas imaginarias*, aquí expone un conjunto de otras obras de carácter instalativo, pero con guardando relación con la línea de trabajo proveniente de los conceptos de dominio y delimitación de territorios.

Ribadeneira realiza una versión de la línea ecuatorial montada en Quito, esta versión de la obra se denomina *La línea imaginaria en visita privada a Guayaquil* (2005), la obra está elaborada de una franja de pvc color naranja que es extendida desde el interior de la galería DPM hacia la calle. En esta ocasión la artista sólo se lleva la línea de 300 metros, proporcionalmente enrollada en una estructura de metal.

¹⁰⁵ Abarca, *Naturaleza, memoria y cuerpo*), 327.



Imagen 19 línea imaginaria en visita privada a Guayaquil, Franja de pvc, 300 mts, Galería DPM, Guayaquil, 2005



Imagen 20 Con un pie en un lado y con un pie en el otro, cada quién decida qué lados son esos, 35 esculturas en bronce 14 cm, Galería DPM, Guayaquil, 2005

La artista lleva la línea en solitario a otra ciudad del Ecuador, para manifestar la postura sobre la arbitrariedad con las que se construyen los discursos históricos limítrofes en los imaginarios nacionales. Pero Ribadeneira lo hace a una gran escala, partiendo de la línea ecuatorial como un mito sagrado de la historia del país y constituyente del orgullo nacional.

Junto con la línea imaginaria que está en el suelo de la galería DPM, Ribadeneira coloca 35 figurillas de 14 cm de alto, realizadas en bronce. Estas pequeñas esculturas tienen forma de la hacen para tomarse fotografías en la línea ecuatorial. Esta pieza se denomina *Con un pie en un lado y con un pie en el otro, cada quién decida qué lados son esos* (2005).

La presencia de estas figurillas, complementan la línea imaginaria, pero también ubican la

representación del individuo mismo en el escenario emplazado. A partir de una sencilla conducta que deviene de una pose para un recuerdo fotográfico, la artista amplía el discurso de la demarcación territorial con las configuraciones de la identidad de los sujetos que visitan la obra y el monumento real.

En 2019 la artista realiza otra versión de esta obra pero en mayores dimensiones (180x125x50 cm) hecha de cemento. El uso de este material, sufre una variación de peso y dimensiones que pretenden comunicar certezas, pero en palabras de la artista:

La siguiente versión de madera fue una escala muy grande. Yo quería trabajar con lo artesanal, con alguien que talle eso. Pensé en el acto de quien trabaja una pieza de los santos que están tallados en madera, con las connotaciones icónicas, entonces estaba buscando quien trabaje en ese mismo lenguaje, cargadas de simbología, destinados a lugares de mucha importancia (...) La versión de cemento también tenía una intención. (...) Intrínsecamente el cemento no es un material tan seductor... Pero quería que tenga la característica inamovible, esa idea del cemento fraguado... del “para siempre”¹⁰⁶

Particularmente en esta pieza, la variación de los materiales a través del tiempo, pasando por la monumentalidad del bronce, lo simbólicamente sacro e icónico de la madera, y terminando en lo sólido e inamovible como característica del cemento reflexionan sobre algo más allá de lo tangible. La referencia de las características de su materialidad como pieza, lleva a transitar por relaciones con el individuo y su gesto de posicionarse sobre la línea imaginaria desde nociones muy arraigadas de identidad equinoccial en diferentes escalas, en diferentes tiempos.

¹⁰⁶ Entrevista concedida por Manuela Ribadeneira vía zoom a Olga Castro el 6 de febrero de 2022.



Imagen 21 Con un pie en un lado y con un pie en el otro, cada quién decida qué lados son esos, Cemento, 180x125x50 cm, Objetos de Duda y Certeza, 2019

Con respecto a esa noción primaria de la identidad a través de la línea como construcción imaginaria, Rodolfo Kronfle en la página de DPM afirma:

Esta muestra de Ribadeneira nos puede llevar a meditar acerca de nuestra noción de identidad. Identidad que en el País aparenta no haber sido forjada por valores o ideales compartidos (ejemplo: Liberté, Egalité, Fraternité), sino una construcción mental que se refleja algunas veces en símbolos un tanto arbitrarios. Así tenemos asumida la intangible línea ecuatorial como “nuestra” (a pesar de que atraviesa muchos otros países), hablamos de ella con sentimientos de jactanciosa pertenencia como lo hacemos por ejemplo de las Islas Galápagos, como si su riqueza fuese un logro fruto del tesón propio, cuando en realidad constituyen avatares casi-aleatorios del destino, en los que no se debiera depositar el orgullo.¹⁰⁷

¹⁰⁷Rodolfo Kronfle Chambers, «De Jardines y líneas imaginarias, Manuela Ribadeneira », *Galería DPM* (4 de mayo de 2005) <http://www.dpmgallery.com/exhibiciones/de-jardines-y-lineas-imaginarias>

La artista lleva este planteamiento de un modo parecido a la Bienal del Fin del mundo (2007) en Argentina, bajo el título *La línea imaginaria visita el fin del Mundo*, esta misma dinámica lleva a la línea imaginaria – que en realidad tiene una cualidad tangible- a visitar diferentes escenarios, manteniendo el hilo conceptual de este mito histórico. De este modo la obra se recontextualiza, y adquiere la capacidad de reformular la idea de la línea ecuatorial fuera de la mitad del mundo. Como lo refiere Lucy Lippard “una compleja política la Naturaleza”¹⁰⁸

Otra de las obras de la artista que no se despegan de la cuestión de la delimitación territorial, específicamente de la línea ecuatorial es *Asistencia en línea* (2005). Se trata de una instalación que tiene un teléfono convencional con una grabación que contiene el diálogo que mantiene el abuelo de Ribadeneira en 1933 con una operadora, al intentar enviar un telegrama desde Francia al Ecuador. La respuesta de la operadora ante el desconocimiento del país fue: aquello es imposible señor, el Ecuador es una línea imaginaria”¹⁰⁹

Esta anécdota familiar, como la describe Kronfle, coincide, o más bien denota la inquietud de la artista sobre los límites y delimitaciones territoriales, llevando a la artista a pasar de la anécdota personal a una brillante instalación, que trasciende la historia individual hacia una reflexión colectiva, al dotándola del estatus de obra de arte.

Otra de las obras que conformaban la muestra es *Tiwintza Mon Amour* (2005) la obra consiste en una plancha de aluminio de 100cm x 100cm, dotada de 4 ruedas que permiten el desplazamiento de la pieza, que está cubierta por vegetación miniatura artificial. Es un modelo escalado a 1:100 de 1 km² de territorio de selva concedido al Ecuador por Perú en el convenio de

¹⁰⁸ Lucy Lippard, *Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar. Modos de hacer arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, Universidad de Salamanca, 2001). 51-72

¹⁰⁹ Rodolfo Kronfle Chambers, «De Jardines y líneas imaginarias, Manuela Ribadeneira », *Galería DPM* (4 de mayo de 2005) <http://www.dpmgallery.com/exhibiciones/de-jardines-y-lineas-imaginarias>

paz por las diferencias de territorio que llevaron a ambos países a enfrentamientos bélicos.¹¹⁰ Este objeto construido por la artista que está cargado de simbolismo, juega con el gesto del acuerdo más allá de un sentido descriptivo, pues llega al grado de ironizar el acto de ceder tan sólo 1 km². Ribadeneira a través de este objeto que tiene la cualidad de moverse, materializa también un afecto al terruño anclado en la memoria colectiva y al mismo tiempo la resignación por la pérdida del mismo en un conocido capítulo de la historia limítrofe.



Imagen 22 Tiwintza Mon Amour, 100x100 cm, maqueta a escala 1:100 sobre placa de aluminio con ruedas, Galería DPM, 2019.



Imagen 23 Tiwintza Mon Amour (detalle)

¹¹⁰ Este espacio fronterizo fue disputado por Ecuador y Perú en 1995. Perú se negó a reconocer la conquista de Ecuador, pero en 1998 ambos países firman un acuerdo donde Perú sale favorecido y en un pseudo acto de buena fe, se le otorga a Ecuador 1 km² de terreno en una zona de espesa vegetación denominada Tiwintza.

Es interesante conocer el génesis del interés de la artista por el tema limítrofe que la obsesiona, pues su conciencia política no se desliga de estos asuntos de una historia individual. El objeto, por lo tanto, llega a existir en una dimensión más íntima y personal en la artista. En la guía de la muestra *Objetos de duda y certeza*, inaugurada en 2019 en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, la artista declara:

“Yo crecí escuchando hablar sobre temas limítrofes... Hay una anécdota en mi vida que define mis preocupaciones territoriales de cuando yo tenía unos 12 o 13 años: en la escuela nos enseñaron a dibujar al Ecuador como un triángulo bastante pronunciado, y en un viaje a Colombia vi los cuadernos que vendían allá, y en la parte de atrás —en el mapa de Sudamérica— para gran sorpresa mía, tenía una forma totalmente diferente a la del Ecuador que yo conocía; dejó de ser un triángulo para ser otra forma diferente y esto se me grabó en la mente”¹¹¹

Mediante esta anécdota se puede comprender su relación con la historia del país y la importancia de esta pieza y sus antecedentes relacionados a la línea imaginaria. Sin embargo, es importante destacar el rol que pasa a asumir este objeto en particular que la artista elabora, ofreciendo a la historia del arte contemporáneo, en palabras de Kronfle «un símbolo móvil de significaciones fluctuantes que revitaliza todas las posiciones»¹¹²

Como lo reseña Ana Rosa Valdez, en *Paralaje xyz*¹¹³, en diciembre de 2019 se inauguró en el Centro de Arte Contemporáneo la muestra retrospectiva *Manuela Ribadeneira: Objetos de duda y certeza (2000-2019)* que reúne 40 obras de la artista en los últimos 20 años de carrera. La muestra fue curada por Rodolfo Kronfle Chambers, quien hace un particular enfoque en la sofisticación de

¹¹¹ Rodolfo Kronfle, *Manuela Ribadeneira. Objetos de duda y certeza 2000- 2019*, (Quito: Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 1988), 17

¹¹² Rodolfo Kronfle, *Manuela Ribadeneira. Objetos de duda y certeza 2000- 2019*, (Quito: Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 1988), 35.

los objetos que la artista convierte en piezas artísticas como detonantes estéticos de temas como los territorios, las identidades nacionales, el pasado colonial y temas más recientes como la ciencia en el mundo moderno, la política, la violencia en la sociedad humana, etc.¹¹⁴

Valdéz comenta que la artista apuesta por otorgar el rol a estos objetos como dispositivos que dan paso a la subjetivación a lo largo de la historia:

En la obra de Ribadeneira es esa capacidad la que está en juego. La artista perfila críticamente la forma y materialidad de los objetos, altera sus cualidades formales — diseño, escala, color, material, unicidad, composición— y, siguiendo a Agamben, los *profana*, es decir, los *libera* de estar *consagrados* a la reproducción de un modo particular de gobernar (controlar, expropiar, castigar)¹¹⁵.

Parte de la obra de Manuela Ribadeneira que se mencionan en esta investigación, ha transitado desde la anécdota personal a un interés más ampliado que se sintoniza con la historia del país, hasta llegar a una reflexión de otras temáticas que son más globales, ya que la artista ha llevado su obra a escenarios europeos donde continúa indagando sobre las cuestiones territoriales y trabajando en diferentes formatos. Con respecto a esta mirada como artista desde el exterior, Ribadeneira afirma:

Es curioso, porque es interesante hablar de lo local, pero para mí no es interesante quedarme en la localidad y como he vivido fuera del Ecuador mucho tiempo eso me da la posibilidad de tener esa doble mirada. Siempre me pienso a mí misma como cuando juegas con los telescopios: te acercas mucho al objeto, pero te das cuenta que el objeto está muy

¹¹⁴ Ana Rosa Valdez «Manuela Ribadeneira: Objetos de duda y certeza (200-2019)», Paralaje xyz (20 de abril de 2020) <http://www.paralaje.xyz/manuela-ribadeneira-objetos-de-duda-y-certeza-%E2%86%AD-2000-2019/>

¹¹⁵Valdez «Manuela Ribadeneira: Objetos de duda y certeza...», <http://www.paralaje.xyz/manuela-ribadeneira-objetos-de-duda-y-certeza-%E2%86%AD-2000-2019/>

lejos. Entonces es esa doble perspectiva porque he vivido muchos años fuera, pero sin deslindarme totalmente del Ecuador.¹¹⁶

Aunque lo que se pretende rescatar en esta investigación es la dimensión que cobran los objetos y la instalación que elabora la artista, es importante indicar que existe una cuestión que marcha sobre el gesto y que está implícito en algunas de sus piezas, vistos desde un sentido performático que se guarda una relación con la artista misma, pero también con la carga histórica de, por ejemplo, los ritos de posesión.

(...) todo mi trabajo, incluso las piezas más... claramente objetos puestos en un espacio... todo mi trabajo es de alguna manera performativo, todos tienen una sugerencia a una performatividad anterior que viene del gesto, por ejemplo el famoso cuchillo puesto así (*Hago mío este territorio*) la altura del cuchillo parte de un gesto asumido mío, el acto de clavar el cuchillo... Es un ejemplo muy evidente pero hay muchos otros no tan evidentes.¹¹⁷

Ribadeneira es muy acertada al declarar el modo en el que se imagina, por ejemplo, los temas históricos desde su trabajo. Es consciente como artista que existe un rigor con la investigación artística donde tiene que existir una coherencia en el discurso para que la obra se trascienda, pero del mismo modo no cierra esos relatos por un solo canal, sino que procura «dejar estas aperturas en las piezas, que permitan esas entradas, es lo que le da al trabajo esa capacidad de ir más allá de lo específicamente coyuntural.»¹¹⁸

Aquí es donde se torna interesante el uso de sus recursos artísticos, estos ya se tornan específicos según el tema donde transitan. No es gratuita la elección de cada material y cada confección, pero lo que es más trascendente es la reflexión desde donde realiza esa apropiación o esa elaboración, es decir la magnitud del gesto que dota a las piezas de su particularidad

¹¹⁶ Entrevista concedida por Manuela Ribadeneira vía zoom a Olga Castro el 6 de febrero de 2022.

¹¹⁷ Entrevista concedida por Manuela Ribadeneira... Ver anexo.

¹¹⁸ Ibid.

4. Conclusiones

El planteamiento inicial de esta propuesta giraba en dos importantes ejes, la revisión del tema de la identidad en el arte contemporáneo, particularmente desde los artistas diaspóricos. Por otro lado, se propuso analizar el rol que cumplen los objetos artísticos y la fotografía desde la obra de dos importantes artistas ecuatorianas que radican fuera del Ecuador cuyas obras se inscriben en la historia del arte contemporáneo de un modo particular.

El interés por el trabajo de estas artistas surgió en las aulas de clase, debido a que sus proyectos artísticos se postulaban como ejemplos de modos de producción, especialmente en los temas que iban de lo personal, de lo autobiográfico a lo histórico y colectivo, pero el medio que usaban lo transmitían de diferentes formas y conducía a diferentes reflexiones.

En entrevista con Karina Skvirsky, surgió una declaración inicial que me pareció relevante y es elemental pensar que este criterio parte de una lógica creativa para quienes estudiamos el arte y sus dimensiones «El tema de la identidad es amplio y eso es interesante porque todo el trabajo artístico de una forma u otra tiene que ver con la identidad propia»¹¹⁹

Efectivamente, el tema es bastante amplio y delimitar sus modos de manifestación desde la *cultura*¹²⁰ tiene sus vías. No obstante, existen ciertos procesos artísticos que marcan antecedentes en la historia, esa historia de la que todos tenemos una perspectiva y un registro diferente. Para muchos artistas, sus contextos y anécdotas marcan un punto de partida, por lo tanto, estas experiencias son semillas desde donde surgen significativos cuerpos de obra e investigaciones que nutren al arte e influyen en la sociedad en la que habitan.

¹¹⁹ Entrevista concedida por Karina Aguilera Skvirsky vía zoom a Olga Castro el 18 de enero de 2022.

¹²⁰ Con 4 acepciones a la fecha de esta consulta (28 01 2022), la RAE define el término como: 1. f. Cultivo; 2 f. Conjunto de conocimientos que permiten a alguien desarrollar su juicio crítico; 3. f. Conjunto de modos vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social.

El discurso de la ecuatorianidad, al igual que el de muchos países latinoamericanos, ha tenido muchos cambios y lleva consigo una tradición rica de cultura y política. Pero la realidad social está en constante cambio y el discurso también muta. A medida que la sociedad va inaugurando nuevas estructuras sobre las cuales se organiza, otros contenidos culturales se comparten en extensiones más grandes que las realidades regionales y van surgiendo nuevas bases para que los sujetos organicen o hablen sobre sus vivencias.

Es precisamente ese efecto que permite a las personas la experiencia de asentarse o interesarse en nuevas realidades en su propio contexto o fuera de él, es decir, la posibilidad de tener contacto con otras culturas, otros entornos incluso otros modos de ver determinados intereses. Se puede afirmar que no existe una identidad, sino identidades. Del mismo modo que no existe una sola cultura sino varias culturas, la diversidad es una característica de la cultura, esa diversidad le da a cada individuo una forma genuina, por lo tanto, la cuestión de la cultura no es hablar de una un colectivo homogéneo.

Sin embargo, el uso que le damos al modo de vivir es diverso y cuando ponemos en práctica esos modos, nos identificamos –nos reconocemos- a nosotros mismos y a los otros. Este acto de reconocimiento y reconstrucción no es de un solo sentido, por el hecho de relacionarnos con los demás, sino que los demás también se construyen relacionándose con nosotros, según lo afirma el antropólogo Eduardo Iglesias Jiménez¹²¹.

Por lo tanto, la noción de identidad se considera una táctica de fijación o naturalización de características culturales y representaciones simbólicas determinadas. En esta investigación, a través de revisión bibliográfica y entrevistas con las artistas, se puede conocer cómo estas artistas piensan en su modo de trabajo como una plataforma libre de pensamientos, desde donde pueden

¹²¹ Eduardo Iglesias Jiménez, "Cultura y diversidad cultural. Cultura para un mundo mejor | Voces | Blogs | elmundo.es", EL MUNDO - Diario online líder de información en español, 14 de septiembre de 2014, <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/voces/2014/09/26/cultura-y-diversidad-cultural-cultura.html>.

desplegar sus preocupaciones. Ambas artistas miran hacia el Ecuador de un modo diferente en la forma de encaminar sus proyectos artísticos y sus inquietudes sobre las culturas y las sociedades.

La obra de Karina Skvirsky tiene un sesgo personal que es ineludible, por ser inicialmente autobiográfico, de referencias históricas que se entrelazan y ven en la fotografía y el archivo uno de los medios más eficaces para explorar sus posibilidades, principalmente por esa intención de crear ficciones o nuevas narrativas a partir de un hecho real en particular.

Pero sus modos de trabajo no sólo se ciñen a la fotografía, sino que se extiende por los medios audiovisuales y performáticos, incluso instalativos donde explora otras dimensiones que le ofrecen otro medio donde cobra un sentido diferente la comunicación.

En algunos de sus productos audiovisuales se puede notar esa característica híbrida, es decir, una cuestión performática, como sucede también en parte de su producción fotográfica. Este es un modo de hacer pertinente la inclusión de ella misma en su rol de artista en la imagen que está produciendo, es una forma de identificarse con parte de su producción y llevar esos relatos a un nivel poético que se relacione con el espectador de un modo más orgánico.

Es decir, no solo se trata de su identificación, como mujer hija de migrantes a través de la historia y la fotografía como medio, sino el hecho de asumir el rol o una historia que se asocia con el imaginario del otro, de identidad más abierta sin dejar de reconocerse desde la consciencia política que desde sus inicios mueve su actividad artística.

En el trabajo de Manuela Ribadeneira tenemos un importante antecedente de trabajo desde el colectivo para la historia del arte contemporáneo en el Ecuador. Desde Artes No Decorativas S.A, la artista se manifiesta con una consciencia política sobre el arte en el país. Luego en su producción individual expande esos intereses y hace de una línea imaginaria –que nos relaciona a

todos los ecuatorianos- un concepto desde el cual nos posiciona como individuos que somos parte de límites arbitrarios y nos comparte esa ironía desde el concepto de delimitaciones territoriales.

Entonces Ribadeneira hace tangible esa línea a través de una extensa franja de pvc, que la despliega a otros contextos y comienza a expandir ese discurso sobre los territorios, del mismo modo elabora varios objetos e instalaciones que nos hablan de hechos marcadamente políticos basados en una historia sobre la posesión de territorios. El interés de la artista, tiene una anécdota desde su niñez y su relación con las cuestiones limítrofes pero este interés se expande y llega a cuestionar esas historias establecidas y también el concepto mismo de límites.

Los objetos que conceptualiza Ribadeneira tienen una importante investigación sobre la historia y territorios, no sólo se apropia de ellos, sino que los elabora pensando más allá de sus cualidades formales y los títulos que los acompañan. Ribadeneira trabaja sobre el objeto más allá que un vestigio del pasado o una reformulación del mismo, cada planteamiento que la artista realiza, desentraña otras líneas de significados que nos hablan de relaciones de poder. Nos ofrece lecturas que van más allá de imposiciones hegemónicas y ubican en el objeto un medio asociado a una idea, a una metáfora más contundente sobre ese peso casi invisible que tiene en nuestras memorias algunos tramos de la historia y la conciencia política.

La obra de Ribadeneira puede devenir en representaciones simbólicas de cuestiones que están dentro del campo artístico y guardan cierta relación con la cuestión del dominio y posesión de territorios. Obras como *Tiwintza* logran materializar ese imaginario a nivel macro de la identidad de un país, pero también desde sus cualidades físicas abre un discurso sobre ese pequeño fragmento de representación de la tierra con el cual guardamos un vínculo de respeto algo artificial pero mítico.

Estudiando los hilos conductores de la obra de cada artista se puede declarar que ambas parten de cierto interés por hablar del Ecuador en dimensiones históricas, pero al ser artistas que

trabajan en el exterior, no se quedan en la localidad sino que van estudiando los gestos que devienen de esas temáticas en un sentido más abierto. Estos gestos llevan a hallar otro punto de encuentro en el trabajo de las artistas analizadas para desarrollar esta investigación, se puede encontrar que cada obra respectivamente está atravesada por el acto performático que se lee de modos diferentes.

En Skvirsky suele ser más evidente el gesto performático como tal, pero se hermana con otros medios para que al final tenga esa forma y ese carácter híbrido que permite al espectador integrarse a su obra por algunas vías. En las piezas de Ribadeneira, esa dinámica se maneja de otro modo, pero el enfoque original de sus líneas de investigación, como los ritos de posesión ya nos hablan que parte de un gesto mismo, a partir de eso también abre vías al espectador para que se ubique en la pieza contemplando la posibilidad de la acción.

La función de la imagen fotográfica como creación a partir de identidades de un individuo o las cualidades tridimensionales que sobrecogen al espectador desde la elaboración de un objeto artístico vinculado a la búsqueda de reflexiones sobre límites y gestos sobre territorios, son particularidades que encontramos en la obra de estas artistas que desde un sesgo personal se inscriben en la historia del arte contemporáneo por continuar al Ecuador desde su esencia histórica.

5. Bibliografía

- Abarca Piña, Patricia. *Naturaleza, memoria y cuerpo. Aproximaciones al arte ecuatoriano de inicios de siglo XXI*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- Alcaide Ramirez, Aurora. «Identidades en tránsito. Reformulando el Caribe desde España a través de la obra de Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz.» *Arte y política de la identidad. Departamento de Bellas Artes Universidad de Murcia* 13 (2015): 173-196.
- Álvarez, Lupe. *Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano*. Catálogo de la exposición Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano fin de siglo, Recife.
- Amaya Trelles, Leandro. «Tiempo-Espacio. Los obreros del ferrocarril de Karina Aguilera Skvirsky.» *Revista de investigación y Pedagogía del Arte. Facultad de artes de la Universidad de Cuenca*, nº 4 (julio 2018): 1-7.
- Barthes, Roland. «La semiótica del objeto.» En *La aventura semiológica*, de Roland Barthes, 245- 257. Barcelona: Paidós, 1993.
- Benjamin, Walter. *Mágica e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e historia da Cultura*. Sao Paulo: Brasiliense, 1987.
- Bhabha, Homi. «El entre-medio de la cultura.» En *Cuestiones de identidad*, de Stuart Hall y Paul du Gay, traducido por Horacio Pons, 94-107. Madrid: Amorrortu, 1996.
- Brito Lorenzo, Saidel. *El escenario de las artes visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2016.
- Colorado, Oscar. *Oscar en fotos*. 15 de junio de 2012. <https://oscarenfotos.com/2012/07/15/el-arte-conceptual-y-la-fotografia/> (último acceso: 2022).
- Cooperativa Cultural, La Selecta. *Artes No Decorativas S.A 2021*. s.f.
- Coronado, Julia. *Un animal articulado: Prácticas curatoriales experimentales realizadas en Guayaquil, periodo 2012-2017*. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2019.

- Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Traducido por Angel y Aurora Mollá Román. Barcelona: Paidós, 2002.
- Días Martins, Junia. «Fotografía, memoria e identidade: uma experiencia fotográfica numa comunidade rural do estado de Pernambuco.» *Congreso Pontificia Univerdidad católica del Perú*, 2014: 1-9.
- Díaz, Sara. *Lo íntimo en el objeto*. San José: Univerdidad de Costa Rica, Facultad de Bellas Artes, 2016.
- DPM Gallery. *DPM Gallery, Karina Skvirsky Aguilera, Los pliegues en la foto*. junio de 2021. <http://www.dpmgallery.com/karina-skvirsky> .
- . *DPM Gallery, Southern Exposure Karina Aguilera Skvirsky*. 2012. <https://www.dpmgallery.com/exhibiciones/southern-exposure> (último acceso: junio de 2021).
- El Universo*. «Una obra autobiográfica. Manuela Ribadeneira.» 4 de mayo de 2005.
- Escobar, Ticio. *Identidades en tránsito, Seminario sobre identidades y nación*. 2013.
- Foster, Hal. «El artista como Etnógrafo.» En *El retorno de lo real* , de Hal Foster, 175-207. Madrid: Akal, 1996.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2001.
- García Canclini, Néstor. «Noticias recientes sobre la hibridación.» *Revista Transcultural de Música* 7 (2003).
- Gombrich, Ernest. *La evidencia de las imágenes*. Cataluña: Sans Soleil, 2016.
- Guasch, Ana María. *Arte y Archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Guasch, Ana María. «Una historia de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local.» *Artes, La revistas*, nº 9 (2005): 5-14.

- Hall, Stuart. «¿Quién necesita identidad?» En *Cuestiones de Identidad Cultural*, de Stuart Hall y Paul du Gay, traducido por Horacio Pons, 13-39. Madrid: Amorrortu, 1996.
- Heiferman, Marwin. *Seeing through Photographs*. 3 de agosto de 2018.
- Hernández Hernández, Beatriz. «De lo vivido a lo creado: Autobiografías de archivo en el arte contemporáneo.» *Nexo* (Universidad de Sevilla), n° 10 (2013): 35-45.
- Iglesias Jimenez, Eduardo. *El mundo. Cultura y diversidad cultural. Cultura para un mundo mejor*. 14 de septiembre de 2014.
- <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/voces/2014/09/26/cultura-y-diversidad-cultural-cultura.html>. (último acceso: 2022).
- Jerome Nervins reading. *jnervins*. Editado por Jerome Nervins. s.f.
- <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>. (último acceso: 2021).
- Kalkanis, Enmanouil. *An Analysis of Erwin Panofsky's Meaning in the Visual Arts*. London: Macat Library, 2018.
- Kingman, Manuel. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso Quito*. Quito: FLACSO sede Ecuador, 2012.
- Kronfle Chambers, Rodolfo. *DPM Gallery. De jardines y líneas imaginarias, Manuela Ribadeneira*. 4 de mayo de 2005. <http://www.dpmgallery.com/exhibiciones/de-jardines-y-lineas-imaginarias> (último acceso: 2022).
- . *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador 1998-2009*. Guayaquil: Rio Revuelto Ediciones, 2011.
- Kronfle Chambers, Rodolfo. «Manuela Ribadeneira, 2000-2019. Objetos de duda y certeza.» Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Manuela Ribadeneira, 2000-2019. Objetos de duda y certeza*. Quito, 2019.

- . *Paralaje xyz, Los pliegues en la foto Karina Skvirsky Aguilera en Dpm*. 27 de mayo de 2017.
(<http://www.paralaje.xyz/los-pliegues-en-la-foto-karina-skvirsky-aguilera-en-dpm/>
(último acceso: 2022).
- . *Rio Revuelto. Karina Aguilera Skvirsky Southern Exposure DPM*. 9 de enero de 2012.
<http://www.riorevuelto.net/2012/01/karina-skvirsky-aguilera-southern.html> (último
acceso: 2022).
- . *Rio Revuelto. Manuela Ribadeneira-Teor/ética-Costa Rica*. 17 de junio de 2008.
<http://www.riorevuelto.net/2008/06/manuela-ribadeneira-teortica-costa-rica.html>. (último
acceso: 2022).
- La Nación. «¿Qué es una obra de arte? La transfiguración del Lugar común, Arthur Danto.»
2002.
- Lascano, Sabina Paredes. «Las nuevas tendencia del arte contemporáneo en el Ecuador.»
Equinoccio Series académicas, n° 9 (2009): 151-172.
- Lippard, Lucy. «Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar.» En *Modos de
hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*, de Lucy Lippard, editado por Jesús
Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito proyecto editorial de Paloma Blanco, 51-
72. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Mantilla, Christian León. «La mirada de Medusa.» *La ventana, Revista estudios de género*, n° 6
(2019): 306-330.
- Marín Hernández, Elizabeth. «El retorno de la diáspora Lationamericana/La acción diferida del
desplazamiento.» *Centro de Estudios Latinoamericanos CELA* (Ediciones Universidade
Fernando Pessoa), 2007: 85-125.
- . *Multiculturalismo y crítica poscolonial: La diáspora artística latinoamericana (1990-2000)*.
Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005.

- Méndez Rodríguez, Alejandro. «¿Emigrar para volver? Asimilación del Transnacionalismo.» *Problemas del desarrollo*, n° 38 (2007): 100-126.
- Mitchell, Thomas. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago, 2005.
- Mosquera, Gerardo. *Territorios Ausentes/Absent Territories*. Madrid: Casa de América, 2000.
- Munárrariz Ortiz, Jaime. *La fotografía como objeto. La relación entre aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 1999.
- Muñoz Jimenez, José. «Fotografía, Memoria e identidad.» *Revista de comunicación de la SEECI*, n° 49 (2019): 123-140.
- Navarrete Cazales, Zaira. «¿Otra vez identidad? Un concepto necesario pero imposible.» *Revista mexicana de investigación educativa*, n° 20 (2015): 461-479.
- Oleas Rueda, María del Carmen. *El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales de Antropología , Historia y Humanidades, 2018.
- Perez Oramas, Luis. *El Cultural. En contra del exotismo*. 9 de junio de 2010.
<https://elcultural.com/En-contra-del-exotismo> (último acceso: 2021).
- RAE. *Real Academia Española. Definición de Cultura*. s.f. <https://dle.rae.es/cultura> (último acceso: 2022).
- Ramírez , Maricarmen. *Contexturas: Lo global a partir de lo local, en José Jimenez y Fernando Castro. Horizontes del arte Latinoamericano*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Ribadeneira, Manuela, entrevista de Olga Castro Conforme. *Sobre la identidad y el rol de los objetos estéticos en la obra de Manuela Ribadeneira* (6 de febrero de 2022).
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

Rocha, Simone. «Identidade regional, produção e recepção: a “mineiridade” na televisão.»

Semiosfera, 2003: 1-12.

Skvirsky, Karina Aguilera, entrevista de Olga Castro Conforme. *El rol de la fotografía, el vídeo y el performance con respecto a los tópicos de identidad en su obra Vía Zoom*. 18 de enero de 2022.

Skvirsky, Karina Aguilera, entrevista de Olga Castro Conforme. *Segunda parte: El rol de la fotografía, el vídeo y el performance con respecto a los tópicos de identidad en su obra Vía zoom*. 20 de enero de 2022.

Sontag, Susan. *On Photography*. London: Penguin, 2009.

Soto, Paulina. *Cómo construir una nación desde la ficción. Tres propuestas humorísticas*. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2019.

Valdez, Ana Rosa. *Paralaje xyz. Manuela Ribadeneira: Objetos de duda y certeza (2000-2019)*. Editado por Ana Rosa Valdez. 20 de abril de 2020. <http://www.paralaje.xyz/manuela-ribadeneira-objetos-de-duda-y-certeza-%E2%86%AD-2000-2019/> (último acceso: 2022).

6. ANEXOS

6.1. ENTREVISTAS

Transcripción de la primera entrevista realizada por Olga Castro a Karina Skvirsky el 18 de enero de 2022.

OC: Primero agradecer por su colaboración, como ya le comentaba; mi proyecto de tesis va sobre el tema de la identidad: los usos que tendría la fotografía, el video arte y el performance en su obra con respecto a este tema identitario. Me interesa ver cómo se manifiesta la cuestión de la identidad, pero de entrada, digo esto porque en el desarrollo hace diferentes reflexiones y estudios en ciertos temas tornándose aún más interesante en aspectos que tienen que ver con la fotografía como verdad absoluta.

Su obra es un referente importante en algunos trabajos de tesis con respecto a la forma en que se abarca el tema de lo autobiográfico, desde dónde se identifica y cómo se ve esto reflejado formalmente en su fotografía, sus videos y su performance.

OC: ¿Cómo fueron sus inicios en el quehacer artístico en los 90?

KS: El tema de la identidad es amplio y eso es interesante porque todo el trabajo artístico de una forma u otra tiene que ver con la identidad propia de una persona. Pero lo que me pasó a mí es que yo nací en los EEUU, pero mi mamá como era maestra, tenía vacaciones largas; mi mamá es ecuatoriana y mi papá es estadounidense. Por ende en mi niñez mi mamá me llevaba mucho al Ecuador, entonces vi mi identidad como mujer latina... yo me puedo comparar con amigas mías, que también son nacidas en EEUU con padres latinoamericanos, especialmente de otras partes de Sudamérica o Centroamérica, porque vivo ahora en New York y hay muchas personas latinas de la República Dominicana, puertorriqueños, también hay una comunidad muy grande de ecuatorianos en New York, pero como yo no crecí en New York, crecí en Washington DC ; entonces la comunidad latina ahí creció bastante en los años 80, por las guerras en Centroamérica, en Nicaragua y el Salvador, entonces hubieron muchos emigrantes en ese tiempo, yo era una adolescente en esa época.

Entonces mi identidad como latina realmente viene por mi conexión al Ecuador por visitarlo todos los años, por vivir toda mi niñez ahí, yo no crecí en Washington DC con una comunidad Latina realmente, yo conocí una comunidad latina a los 15 o 16 años en Washington. Era un grupo político, porque estaban escapando de guerras en el Salvador, uno de mis primeros novios era salvadoreño, un poeta increíble que estaba lleno de iras por lo que le había pasado por haber tenido que escapar de una guerra civil provocada por los Estados Unidos, entonces adopté una consciencia política que me hizo entender que mi identidad Latina realmente viene de una conexión al estar en el Ecuador en vez de una conexión ser latina en los EEUU.

También tengo esa influencia porque hay esa formación política o consciencia Política de entender que yo me sentí unida a esos centroamericanos que estaba conociendo y después fui a la Universidad de los EEUU - Ohio y también se metí a un grupo que se llamaba "LA UNIÓN" entonces en ese grupo, yo era la única representante ecuatoriana, la mayoría eran Mexicanos, Americanos o Puertorriqueños, que eran los grupos más poderosos en los EEUU, ser latina en EEUU es unirse a todos esos grupos que tienen muchas cosas distintas, solo tenemos el idioma realmente igual, las comidas son parecidas, pero no son distintas, para mí, mi consciencia latina viene de la cuestión Política.

¡Tu pregunta es fantástica! nadie me había hecho esa pregunta. Entonces yo siempre me pregunto ¿por qué mi trabajo tiene que ver algo con el Ecuador? que es un poco distinto a mis amigos, que tienen un trabajo que no se entiende tanto en Latinoamérica, pero la consciencia política viene por unirme a todos los otros grupos latinoamericanos, sentirme como parte de ese grupo.

OC: Es un grupo muy diverso al cual uno se integra de un modo particular porque viene de un lugar específico y lo torna más interesante.

KS: Creo que por allí está el trabajo, esa consciencia política de ser. Se dice también en el Ecuador esa consciencia del "otro" pero esa consciencia del "otro" de ser un grupo diferente a lo gringo, blanco... es como una forma de crear una identidad y entender unas cuestiones en común, para mí eso es una política consciente.

OC: A mí me parece súper interesante porque se podría entender que hay individualidades en una identidad colectiva dentro de un territorio, es un tema complejo desde cada individuo.

KS: La fotografía y el cine son gustos que aparecieron de casualidad en mi vida por medio de mis padres que son cinéfilos, desde niña me llevaban al cine a ver películas heavys, películas súper buenas. La fotografía me sirvió en la cuestión de tener dos identidades, es decir tener la identidad de ir al Ecuador, de crecer con mi abuela que vivía con nosotros y hablar español; y tener la otra identidad de mi papá que es judío nacido en los Estados Unidos. Cuando tienes el modelo de los padres yendo en contra de lo normal, uno tiene psicológicamente que entender nuestras raíces, la fotografía fue como una buena representación para yo para entender esos cambios. Mi mamá venía de una familia humilde del Ecuador, y mi papá venía de una familia de mejor situación económica, esas sutilezas de clases también yo estaba intentando entenderla a través de la fotografía.

OC: Por otro lado: ¿Qué artistas o qué tipos de trabajos artísticos usted considera referentes en su obra?

KS: ¡Muy buena pregunta! La conexión de hacer la mayoría de mis estudios acá inició en la escuela sub graduada, cuando fui a estudiar a Madrid - España, yo tenía dos pasiones, quería hablar y escribir bien español y también me encantaba la fotografía, todo esto a mis 19 años, no entendía en ese momento que la fotografía era parte de un mundo artístico, entonces cuando fui a Madrid, en esa época (principios de los 90), sentí que Madrid era súper homogénea, es decir que no habían latinoamericanos y eso me hizo sentir aislada.

OC: Por decirlo de alguna manera, no existía esa diáspora latina cultural.

KS: ¡Exactamente! Era súper homogénea, entonces me sentí aislada y aunque tenía amigos en la universidad, en la cual me quedé un año, la mayoría de los chicos se quedaban un semestre de tres o cuatro meses y ahí es cuando me nació este interés... fui al museo de la Reina Sofía y vi unas fotografías que realmente me chocaron de un fotógrafo americano que se llama: Joe Peter Witkin.

Joe Peter Witkin.- Su trabajo es como de locura, ¡un trabajo excelente! y ahí es cuando noté que él estaba haciendo la fotografía como un pintor, ¡el trabajo es fuerte!, pero esto no es photoshop, cómo él construye las imágenes en el sentido dramático; entonces conecté mucho la fotografía con el arte contemporáneo, pero eso no fue en los Estados Unidos, sino en España cuando empecé a notar la conexión. No sé si él directamente me influyó. Por otro lado, el trabajo que realmente hasta hoy me ha impactado mucho es el trabajo de una fotógrafa que se llama: Carrie Mae Weems.

La obra latinoamericana no la conocía tan bien, no había muchas obras latinas en Estados Unidos, es decir cuando viví un tiempo en San Francisco en los 90 empecé a conocer unos trabajos, porque en ese tiempo estaba el artista Guillermo Gómez Peña, Coco Fusco, entre otros... Un performance que nunca olvidaré es el de Nao Bustamante, el trabajo que Guillermo Gómez Peña, que en los 90 su trabajo era totalmente volado con el idioma mexicano entonces en San Francisco había mucha influencia mexicana. Por su parte Carrie Mae Weems y Lorna Simpson son afroamericanas, ellas estaban empezando su carrera cuando yo estaba en la escuela graduada; entonces yo me sentí muy conectada, ambas son fotógrafas, pero lo que ellas estaban interrogando en ese tiempo, yo lo percibí como una obra muy conceptual... Una obra que empleaba como recurso el “texto”, el

mismo que en los 90' era muy popular utilizarlo en las obras, el "texto" sobresale súper importante en las obras de las dos tanto de Carrie como de Lorna.

Los primeros trabajos que estaban haciendo, por parte de Carrie Mae Weems era "Kitchen Tables", ahora como soy profesora, siempre enseño esta obra, pero los otros fotógrafos con los que realmente también conecté mucho con su trabajo fueron fotógrafos puros... Es decir que se dedicaban más a la fotografía pura como: Diane Arbus.- ¡su trabajo es potente! hacía retratos , era como una fotógrafa de *los otros*... Aunque venía de una familia adinerada en New York, ella siempre pasaba con la gente, con desconocidos que no tenían una vida tan cómoda como la que ella tenía.

Diane Arbus realmente me impactó, pero a la vez otro artista que también me interesó su trabajo es el de Anselm Kiefer, es un alemán, trabaja con la historia alemana, emplea paisajes... él es pintor realmente, no es fotógrafo.

En el caso de los trabajos de Lorna y Simpson y Carrie Mae Weems no son tan personales, pero sí son políticos y tienen que ver mucho con la identidad afroamericana, es ahí donde yo sentí las conexiones con esas fotografías; ellas también estaban saliendo con la fotografía pura, es decir la fotografía que no es expandida.

OC: Interesantes esos referentes o influencias que tuvo en sus inicios porque me mencionaba que alguna de ellas las vio en España entonces es también la forma en que se conecta con el referente por ejemplo yo a veces me podría conectar con el referente a través de la universidad, en un aula de clase, pero no tanto en una exposición particularmente, pero hay diferentes modos de conectarse con sus referentes o con sus primeras impresiones sobre el arte.

KS: Sí y creo que ahí está lo interesante, ustedes tienen ahora esa posibilidad de ver tantas obras en vivo y uno puede aprender mucho a través de la computadora, pero lo que se me graba a mí es lo que ví en ese momento, porque impacta directamente la obra en mí y eso se queda con uno generando otro impacto.

OC: ¡Por supuesto! A veces uno tiene otro tipo de conexión con el artista, por ejemplo, entonces así mismo es otra dinámica más potente o directa. Bueno esas serían las preguntas en general, ahora le voy a hacer referencia a una anécdota, en una ocasión usted fue invitada a una clase de Lupe Álvarez en la Universidad de las Artes y hablábamos sobre el tema del "giro autobiográfico" en esa ocasión usted nos presentó una de sus obras que fue una de las que más me llamó la atención en ese momento que trataba con los álbumes familiares, en ese momento yo justamente estaba trabajando en una obra que tenía que ver con mis álbumes familiares, pero yo no hallaba mucho el sentido y cuando yo ví su obra me pareció bastante interesante, estoy hablando de la obra "My picture from Ecuador".

Mi pregunta sería, ¿Con respecto a esa obra, ¿cómo usted podría describir su proceso creativo para llevarlo al status de obra, ¿qué le llevó a seleccionar particularmente esas fotos para poder llevarlas así a una exposición?

KS: ¡Muy buena pregunta!, bueno entonces hacemos como círculo porque realmente se conecta a la primera pregunta que me hiciste. Mis padres no son artistas, o sea ¡son locos!, eso ayuda a ser artista (ja ja ja), pero no son artistas... hasta hoy no saben tanto sobre el arte, entonces ellos tenían lo que realmente empecé a hacer desde muy niña sin saber que era arte, solo como te dije, entender mi propia identidad, entender mi historia, la historia de mi familia, era de las fotos vernáculas que estaban en un cajón, tenían todas las fotos, algunas estaban en álbumes, las otras estaban como sueltas en cajas y yo me quedaba horas mirando esas fotos y también había álbumes en el cajón, pero estaban vacías. Yo empecé a organizar los álbumes, desde ahí es cuando me conecto con la fotografía en serio, desde ahí empecé a pedir cámara como regalo de navidad, entonces mi papá me compró una cámara plástica para navidad ; mi papá es judío, pero celebra navidad (hablando de hibridez cultural), entonces yo tenía esa cámara y cuando fuimos a vivir al Ecuador en el año 77, fuimos aproximadamente 1 año y medio o 2 años. Vivimos en la ciudad de Guayaquil en las calles García Moreno – centro sur de la ciudad. Primero vivimos con mi tía, ella vivía en Franco Dávila, ahora hay mercado, finalmente había este edificio que se estaba construyendo y nos mudamos ahí, al frente había un mercado de verdura que salen en esas fotos y en la esquina había un burdel, yo no tenía idea, tenía nueve años pero tenía mi cámara y a mi papá que le encanta Guayaquil.

OC: En ese entonces Guayaquil era diferente, no era un Guayaquil edulcorado sino más bien era un poco desaliñado.

KS: ¡Exacto! entonces una vez andábamos con mi hermana y mi papá caminando por las calles de Guayaquil. Yo siempre llevaba la cámara y siempre estaba tomando fotos, siento que él me guió un poco, porque recuerdo que me dijo: bueno cuando nos vayamos deberías de realmente tomar fotos de algo más problemático, yo entiendo que en su mente se refería a la pobreza que está aquí (Ecuador), aunque no lo dijo así literalmente. Yo creo que él en ese momento tenía esa mirada, de niña yo no lo entendía, pero a la vez que tenía esa mirada también, es decir, es como una posición de empatía y romántica, y que a su vez es problemático.

Esa visión de mi papá creaba una tensión con mi mamá porque ella le decía que él no se estaba dando cuenta del trasfondo de la situación. Yo en esa situación entendía un poco lo que veía mi papá, pero también entendía (paradójicamente) lo que él no estaba entendiendo, yo solamente andaba con la cámara tomando fotos, pero cuando regresé a los Estados Unidos usé esas fotos y cree un álbum, el álbum se quedó conmigo, pero ahí en un cajón y yo en la escuela graduada quería hacer algo con ese trabajo, porque vi las fotos y dije ¡wao! ¿Qué estaba pasando aquí?

A los 22 o 23 años tampoco entendía la verdadera situación, fue aproximadamente a los 40 años que realmente empecé a ver cómo podría eso ser una obra de arte, pero me tomó bastante tiempo porque primero escané las fotos y las saqué del álbum, después existieron muchas variaciones... Lo que me ayudó bastante, es un libro del escritor cubano Edmundo Desnoes que se llama *Memorias del subdesarrollo* yo tomé el título, también hay una película cubana de Tomás Gutiérrez, también con el mismo título; esa película es increíble porque habla de las tensiones de clase, de raza y de género en la revolución cubana.

Yo sabía que quería hablar de todas esas cosas y que el álbum hablaba de todas esas cosas, ahí fue cuando me di cuenta que podía re fotografiar el álbum, pero agregando los textos, entonces como te dije fui a la universidad graduada en los 90 cuando el texto usando el texto como Guillermo Gómez Peña que utiliza puro texto, es decir que el texto puede dar contexto ; el texto es lo que lo cambia de un álbum de mi niñez, a una obra de arte, es a través del texto que agregó y lo escribo como si fuera yo de niña escribiéndolo... pero si uno lo ve, se da cuenta que son memorias que tienen una conciencia más madura.

Transcripción de la segunda entrevista realizada por Olga Castro a Karina Skvirsky el

20 de enero de 2022

OC: Dos de sus proyectos audiovisuales que más llaman mi atención son: *Blogs de la Ruta del Sol* y *El peligroso viaje de María Rosa Palacios*. Aunque cada uno nos lleva a una reflexión diferente, puedo notar que hay extensas tomas en las que se la ve a usted caminando de espaldas a la cámara como trazando una ruta, del mismo modo se puede notar en otro vídeo que se llama *Voto por correo*. ¿Esta particularidad tiene un significado en su obra?

KS: ¡Es una buena pregunta! lo que pasa es que quiero hacer la referencia o quiero hacer el trabajo, no completamente autobiográfico. En ese sentido, al verme de espaldas hay más ambigüedad de quien soy. Especialmente con los *Blogs de la ruta del sol*, realmente no tiene tanto que ver conmigo en lo personal (ligado a su historia íntima), de un modo indirecto sí, pero no en una forma tan autobiográfica. Sin embargo, sigue guardando cierta relación conmigo porque creo que en esos trabajos soy la mejor persona para hacer el personaje, debido a que estoy entre los dos mundos. Así el modo de trabajo, tiene que ver con una visión continua de *My Pictures from Ecuador* que más bien tiene que ver con la idea de ser extranjera y ecuatoriana a la vez. Entonces, no pretendía que yo sea como una actriz, si no que sea como algo más construido y algo más autóctono o como performativo... Por eso en *El peligroso viaje de María Rosa Palacios*, es más autobiográfico hacia mi fenotipo (bisabuela) que me conecta a mi herencia afro ecuatoriana... Es el pelo eso es lo que me representa, porque mi piel es más clara ya soy un mestizaje, pero mi bisabuela era afroecuatoriana.

Entonces, ¿cuál es el rasgo que tengo? Sí es el pelo, en los vídeos al no verme la cara, se desconoce a ese sujeto, especialmente al principio, porque no se entiende cuál es mi raza, ahí reside una ambigüedad. Por eso lo seguí usando (el cabello).

También esto (el plano de espaldas a la cámara) viene de una película muy famosa que se llama “Goodfellas” del director Martin Scorsese. En “Goodfellas” una de las primeras tomas es cuando siguen al personaje principal y lo siguen desde atrás, esa fue la primera vez que pusieron la cámara en un steadicam, esa vista siempre me encantó porque el hecho de no ver la cara; uno se puede concentrar en el paisaje y otros aspectos del entorno sin perder de vista el personaje principal. Eso también sale en el trabajo de Sooja Kim, ella es una artista coreana, hace un trabajo que se llama “needle woman”.

OC: Otra de las disciplinas que destacan en su obra es el performance. ¿Cómo podría describir su relación con el performance y la cuestión de su identidad, o de pronto considera que el acto performático desde su obra manifiesta intereses más abiertos? Pregunto por la cualidad híbrida que tienen trabajos como *El peligroso viaje de María Rosa Palacios* que es una pieza fundamental en su obra, puesto que usted asume un rol desde usted y desde su abuela. Y en otros trabajos como *Los poemas que declamaba mi madre* usted asume el rol de su madre.

KS: Creo que el performance sale orgánicamente no es de esos trabajos que yo tenía el interés en performar, sino que me tomó mucho tiempo saber cómo integrarlo a mi obra, porque cuando uno hace obra que es autobiográfico o cuando uno está en la obra va a ser probable que el público va a conectar la obra con la persona que está haciendo el performance. Entonces, ¿cómo se hace eso de una forma en que no sea demasiado cerrado? cuando algo es autobiográfico, cómo vas a invitar a un público a entrar a esa obra para que no se sientan aislados? Eso me tomó mucho tiempo, yo creo que si yo tenía el impulso de hacer cosas más performáticas, pero no me salían, tuve muchos fracasos. Me empezaron a salir cuando pude dar al performance una estructura y realmente el primer trabajo que hice que era performático en ese sentido al principio fue el de *Antojo* es el poema de Adalberto Ortiz, entonces de *Antojo* viene el performance en vivo de *Los poemas que declama mi mamá*, pero empieza realmente con un performance de video de ese poema y bueno... yo estoy haciendo algo performático, sí, estoy saliendo en la obra, tiene una conexión a lo autobiográfico, pero también tiene que ver con otras cosas, porque el poema tiene que ver con la mezcla de razas, con la historia de la literatura afroecuatoriana o ecuatoriana hay como muchas capas, y así es el juego como encontrar en lo autobiográfico la forma de conectar con otros temas de otras ideas.

OC: Sobre sus procesos de trabajo. Me parece muy interesante toda su obra, pero en particular me llama mucho la atención que trabaja desde la fotografía y el collage cortado a mano, me podría comentar sobre el uso de esta técnica con relación a los temas que aborda. Por ejemplo, me llama bastante la atención en *Google search; turistas, indígenas, en la serie Inca cañar* etc.

KS: Empecé creo que con el collage, ya que en la universidad cuando tomé clases de fotografía la parte técnica realmente era difícil para mí aunque hice fotografía desde niña, la parte técnica como que no la entendía exactamente, y ahora que soy profesora la entiendo súper bien pero me tomó mucho tiempo, porque mis padres no son técnicos bueno yo cuando exponía la película me salía como sobreexposto, muy oscuro o bajo exposición era la una o la otra era difícil imprimir. En esos primeros trabajos yo no sacaba la película y decía bueno tengo que entender la técnica, decía: hay algo interesante, por ejemplo: en algo sobreexposto al imprimirlo, sólo salía como una carita en un espacio, después empecé a dibujar en las zonas de la foto que estaban en blanco porque estaban sobre expuesto.

La idea de agregar algo a la foto, creo que he tenido desde hace mucho tiempo a veces es difícil cortar las fotos y hacer collage, porque uno tiene una conexión a la foto entera y no la quiere dañar, eso no me importaba tanto porque al principio todas estaban dañadas en el sentido porque no estaban bien hechas técnicamente. Entonces por ahí creo que vino un poco el impulso. Creo que

con el arte no, para mí en la fotografía es una práctica tan técnica que hay un equilibrio entre idea y lo que sale técnicamente como manejar o equilibrar esas dos cosas. También cuando empecé hacer collage más como enfocada lo empecé con video, mis videos viejos tienen mucho collage, en el sentido que usan photoshop y hago cambios en cada cuadro y después los junto para hacer animación, pero también hacía fotografía y hacia collage digitalmente.

Llegó un momento como que no me funcionaba, quería algo más material, porque pasa también en *Blogs de ruta del sol* tiene que ver con que información se va a ver y que información se va a ocultar. El collage es para mí es como forma perfecta, para mí es el gesto de quitar/agregar y ahí es como mi conexión realmente al trabajo más latinoamericano... la abstracción, la geometría, todas esas como líneas que realmente salen de las artes plásticas latinoamericanas que encontré como una conexión muy natural.

OC: Me pareció muy interesante porque lleva una relación directa con la temática de las figuras pequeñas de los turistas esto tiene una particularidad, me llamó muchísima atención en ese aspecto. ¿Y con respecto a los pliegues de la foto?

KS: Eso salió porque yo estaba con un bloqueo y no sabía cómo solucionar *Los obreros del ferrocarril* y todo estaba plano y tenía líneas donde yo había hecho el collage, pero me parecía demasiado directo, porque cuando empecé puse líneas y me parecía demasiado trabajado (forzado). Entonces no me gustaban, así que los deje en la pared por mucho tiempo y eventualmente hice los pliegues. Ahí me di cuenta que era lo que necesitaba la obra después empezaba a jugar con eso mucho más y resultó tener más dimensión y eso como que llama la atención con una piedra hacer esto de doblar el papel como dar dimensión y darle como jugar un poco con el peso de la piedra, pero la liviandad del papel.

OC: Con respecto al sentido de pertenencia en su obra en general, usted investiga muchos temas que tienen que ver con el Ecuador. En algunas entrevistas he oído que usted se considera ecuatoriana y americana y en algunas de sus obras lo aborda desde el rol del turista (como en la ruta del sol), pero también como ecuatoriana misma desde su historia (como el ferrocarril e Ingapirca) con respecto a esa dualidad, una de las piezas de *Geometría Sagrada* donde tiene tres piedras de Ingapirca y una de New York conformarían un autorretrato. Coménteme sobre ese aspecto del autorretrato desde su experiencia que aborda en su obra fotográfica, así como la importancia que tiene la imagen de la mujer en muchas de sus obras.

KS: Cuando uno pone una piedra encima de otra empiezan a tener como aspecto de un persona, son verticales con la dimensión de un cuerpo humano, pero faltaba la idea que yo estaba trabajando que tenía que ver con las piedras Incas. La idea era de meter otra piedra era como una metáfora para el cuerpo humano y después para una identidad híbrida, las piedras era de una residencia en New York cerca de las montañas, estaba en un taller enorme, ahí tome muchas de esas fotos que salen de la serie y había una luz increíble. Entonces la metí a jugar con las piedras que estaban ahí y esa foto, la tome antes del año 2017 o 2018 ya estaba pensando en Ingapirca pero no había ido todavía a fotografiar, era como no estaba haciendo la conexión pensando en piedras.

OC: Con el rol de la mujer tiene ese aspecto feminista en algunas de sus obras en *Los pliegues de la foto*, en ese aspecto ¿qué me podía comentar?

KS: El feminismo es algo que siempre no sé si es que siempre ha estado en mi trabajo, yo fui a la universidad y me daban mucha guerra las feministas porque me ponía lápiz de labio, eso es normal para mujeres latinas afroamericanas en los Estados Unidos en los años 80, pero entonces la idea del feminismo realmente era que uno tenía que rechazar el ser femenina y eso no se hace tanto a nuestra cultura, entonces yo me sentía súper aislada de ese movimiento, pero yo siempre me entendía que era feminista porque mi abuela fue súper fuerte, mi mamá, siempre con tacos de generación, entonces tú sabes eso se llama como el feminismo de la tercera ola y yo estaba realmente pensando... ya había mucho discurso sobre el feminismo en los Estados Unidos. Aislando a todas las mujeres de color, era como un movimiento de mujeres blancas lesbianas entonces eso era... pero o sea... de hecho el impulso de mis obras feministas más obvias en su feminismo esencial, realmente sale porque Hillary Clinton perdió las elecciones y también que fue como fuertísimo por una misoginia increíble y también... no sé cómo tú lo ves, pero tanto en el Ecuador como el mundo del arte, se habla de ese mundo de los hombres artistas y de las mujeres en diferentes dimensiones. Los chicos son unos genios, los chicos son el esto y lo otro, las chicas son trabajadora o sea ya ahí hay como un lenguaje, un discurso... realmente lo note acá, el sexismo, está como mucho más escondido bajo de varias capas.

Allá (EEUU) no, allá es como que normal, los chicos son genios, son increíbles, por eso hice ese trabajo en DPM (Guayaquil) porque David Perez me deja trabajar con él y me deja hacer lo que quiero en la galería (como un espacio libre), entonces decidí hacer una obra como un poquito fuera de lo que normalmente que hago, experimenté con eso. Entonces ahí es cuando hice algo como mucho más literal, más obvio, más explícito.

OC: En su obra existe un valioso hilo conductor que es *El peligroso viaje de María Rosa Palacios* y me parece súper interesante cómo se conecta con la idea del viaje, el recorrido, el paisaje, con las piedras, con Ingapirca con lo minimalista, de tal modo que llevó a la idea de la *construcción de muros* que es una de sus últimas muestras video instalativas aquí en la **Bienal de Cuenca 2022**. Coménteme sobre esta investigación y su relación con la arquitectura y de cierto modo a la alusión de construir muros como fronteras o como no fronteras.

KS: Esa obra que me comentase de una mujer cargando una piedra... ahí es como la parte de Trump de construir muros, pero cambié la obra un poquito en el sentido de que tiene que ver con el trabajo labor la mayoría de labor que sucede en el video que es de 26 minutos, me refiero a la labor de mujeres, la labor de Gabriela Cabrera que me ayudó a inventar todo el material, usar en vez de piedras, material reciclado. O sea bolsas plásticas, cartones y forramos las cajas convirtiéndose en piedras. Es súper performático lo que hicimos, construimos no sólo un muro, una réplica de Ingapirca... pero trabajamos con mujeres, la mayoría eran mujeres de Ingapirca mismo, o sea mujeres indígenas.

Hice muchas entrevistas con gente experta y también con gente de YouTube que dicen que fueron extraterrestres (quienes construyeron los muros). Entrevisté a todos los que podían en partes, incluí partes de esas entrevistas como un contrapunto, una disposición entre lo que ellos dicen y en vez de ver la construcción de Ingapirca misma vemos la construcción de una réplica de Ingapirca usando materiales reciclados... es un poquito volado toda la cosa, pero es trabajo, ¡es labor! y los expertos los historiadores están hablando de labor, entonces hay como una conexión.

OC: En general mi investigación sugiere sobre el aspecto fotográfico o sea la cuestión del medio me parece que ayuda a llevar la reflexión a otro nivel como que brinda otro tipo de discurso, yo quería preguntarle con respecto a usted. Como usted piensa que por ejemplo en ese sentido como punto de partida y como ya habíamos mencionado no, es toda su obra y autobiografía de identidad, es más, tiende a ser abierta en algunos aspectos. ¿Cómo usted cree que rol tienen en este caso la fotografía, el video arte y el performance con respecto a este tópico por decir, qué rol tendría aquí como para potencializar ese discurso e incluso abrirlo en general en su obra?

KS: Creo que salgo de la escuela de fotografía documental, es la fotografía que más me llama la atención y por esa razón creo que lo documental está filosóficamente ligada realmente a la representación de la verdad. Entonces, ese juego que estoy haciendo en el trabajo como artista, es jugar con la verdad. Pero no quiero jugar con la verdad como los derechistas, como Trump juega con la realidad, yo trabajo con los hechos y realmente procuro enfocar las narrativas que no existen desde la idea de la afectividad que me parece más interesante. La verdad, más diría yo emocional pero no quiero, realmente lo más importante es para mí intentar de hablar de esas historias de las que nadie quiere hablar. O sea, por ejemplo: en *Cómo construir un muro...* Lo que noté, es las historias es que siempre se asume a los hombres como hacedores de todo el trabajo y nadie habla de las mujeres. Entonces, si vamos hablar de extraterrestres, ¿por qué no hablar de mujeres?

Entrevista con Manuela Ribadeneira, vía zoom el 6 de febrero de 2022.

Quisiera comenzar esta entrevista haciendo un par de preguntas con respecto a sus inicios en las artes.

OC.-En algunas entrevistas he leído que algunas de sus obras, principalmente las que tienen que ver con cuestiones de límites, parten de anécdotas con respecto a crecer en un espacio donde se hablaba mucho de ese tema, otras experiencias como la de su niñez y percepción del mapa del Ecuador como un triángulo, u otras más familiares como la de su obra *Asistencia en Línea*.

1.1.-En ese sentido, ¿cómo fue su proceso para que a partir de esa historia individual, pase a ser materializada en obras que trascienda la anécdota personal y pasen a ser expandidos a la reflexión colectiva?

MR: Es una pregunta complicada. En ese entonces cuando era muy novata, no son cosas que uno se propone como meta. No es que en ese momento yo me decía: esto tiene que trascender la meta o anécdota personal, No fue una intención que tuve en ese momento, ni la tengo ahora con mis trabajos. Agradezco tu apreciación porque siento que esto hace que mi trabajo sea relevante. Creo yo que tanto para mí, como para otro artista, partir de lo anecdótico o lo histórico de una región muy particular y sobre todo nosotros que venimos de un país chico, tenemos esa intención de querer ser importantes, querer tener una voz donde hay jugadores más grandes, pero creo que no solo es por ahí las cosas. Creo que la obra trasciende siempre hay un elemento de suerte, pero creo que se trata de uno mismo, no tomarse la anécdota de uno el comienzo y el fin de las cosas, hay que asumirlo que a lo mejor son experiencias compartidas, a partir de lo que yo estoy diciendo los demás pueden relacionarse a sus propias ideas y pensamientos.

No pretendo que las personas sepan de mi vida, de hecho soy una persona muy privada, pero como yo he vivido en un mundo de conversación, más que nada las conversaciones que nacen de la

informalidad o familiaridad, es un intercambio de ideas y experiencias. De hecho la idea de la obra *Sobremesa* que hicimos con Nelson García es una obra de conversación espacio y tiempo en un contexto muy propio para que se den ese tipo de cosas. Entonces si el tema se queda en esa mesa, digamos que para mí no tendría relevancia, entonces mi reto como artista es tener eso como punto de partida para hablar de cosas más expandidas.

Es interesante ese afán de los ecuatorianos esa obsesión con Ecuador y el país pequeño, como sucede con algunas otras nacionalidades de Latinoamérica, que tienen una obsesión con sus países, por el contrario otros artistas europeos no tienen esa obsesión de hablar de sus países porque históricamente vienen de posiciones de poder, pero también es porque no tienen que hablar muy fuerte para que alguien les escuche.

Si te fijas en el arte ecuatoriano... ahora veo que hay una curva hacia otra dirección, pero en la generación mía y de hecho una generación después, más que nada en Quito estamos obsesionados con la política, con la contingencia de ese momento, en Guayaquil se maneja de otro modo. Yo quiero trascender siempre esa contingencia, por ponerte un ejemplo: no me interesa hablar de un personaje político, pero sí me interesa hablar de la tiranía, el abuso de poder, me interesa el efecto que eso tiene en el pensamiento, en la libertad, en todo ese tipo de nociones. Entonces en general no es que estoy obsesionada con eso, yo uso lo vivido o lo compartido para poder hablar de otras cosas.

Cuando estoy haciendo una obra no es intencional la operación de decir mi objetivo es tal cosa, pero ciertamente tengo esa consciencia, que no resulta tan interesante hablar, pero existe esa consciencia... Es curioso, porque es interesante hablar de lo local, pero para mí no es interesante quedarme en la localidad y como he vivido fuera del Ecuador mucho tiempo eso me da la posibilidad de tener esa doble mirada. Siempre me pienso a mí misma como cuando juegas con los telescopios: te acercas mucho al objeto, pero te das cuenta que el objeto está muy lejos. Entonces es esa doble perspectiva porque he vivido muchos años fuera, pero sin deslindarme totalmente del Ecuador.

OC.-En cuanto a sus intereses investigativos, ya conocemos cuál es su línea de trabajo, pero ¿Qué artistas o qué tipo de producciones usted podría considerar referentes para desarrollar su obra?

MR: En modos de trabajo o una artista en particular no sé, creo que por ahí no iría. Justo hace poco en Londres se inauguró una expo de Francis Bacon, que no tiene que ver con mi línea de trabajo, pero sin embargo uno de los momentos más importantes de mi vida como artista fue cuando yo tenía 18-19 años y tuve la oportunidad de ver una exposición de Francis Bacon en EEUU y más que el artista como referente, es lo que esa obra produce en ti. Fue una mezcla de sensaciones, momentos de epifanía, es un momento que tienes al ver una obra de arte... como decía Tracy Emen hace no mucho: Una obra de arte no es un objeto, no es un proceso (...) Te enfrentas a ella y hay una serie de cambios que es mucho más profundo, un cambio en el pensamiento. Es un todo... Es un momento clave que genera una transformación.

No sé si hay artistas que en términos de proceso (como referentes según la pregunta)... O sea intelectualmente hay muchos artistas que me han impresionado, pero es más esos momentos de enfrentarme a una obra de arte y estar absolutamente sobrecogida por la obra que creo que han

sido más influyentes en mi trabajo... que yo digo: eso sí me gustaría hacer con mi trabajo... Pero eso no es algo que puedas buscar o esperar.

Cuando me preguntan por este tipo de cosas, casi no me voy por las artes visuales, me voy más por la música clásica, casi siempre me voy por momentos en la literatura. Creo que en términos de estructuras y procesos de pensamientos, quizás la literatura es mucho más importante en mi manera de pensar o en mi manera de narrar o de construir cosas. Me interesa mucho la estructura que tienen los cuentos, del intermedio entre una novela y un cuento porque son contenedores y contenidos que me resultan muy importantes en el trabajo que hago yo. Ahora por el lugar donde vivo tengo esa oportunidad de escuchar en vivo la música clásica/clásica contemporánea. No sabría decirte por qué, pero sí podría decirte que eso tiene más influencia en la manera que yo estructuro mi trabajo

OC.-Entiendo que gran parte de su trabajo va de investigaciones de hechos particulares en la historia (podríamos hablar de una historia colectiva), que en esencia deriva en narrativas individuales desde el presente haciéndonos evocar una perspectiva más íntima de las experiencias vividas.

Como artista, ¿De qué modo usted consigue dirigir este interés por la historia, por los límites, los ritos y la posesión de territorios, la cuestión del castigo (entre otros temas) en un discurso que logra mantener un diálogo o un espejo con el acontecer actual o con el contexto en el que se hicieron esas producciones?

MR: Creo que la clave, y de eso estoy muy consciente yo: es dejar al público en que cada uno tenga una entrada personal a una pieza mía. A mí no me gusta cerrar las piezas al 100%, prefiero que queden muchas cosas no dichas, abiertas. Prefiero dejar esas entradas, que exista esa posibilidad de que quien experimenta, pueda ponerse a sí mismo en la pieza, para mí ser espectador es un acto activo y no pasivo, no es un tema de sujeto y objeto.

Hay cosas que he dicho yo: todo mi trabajo, incluso las piezas más... claramente objetos puestos en un espacio... todo mi trabajo es de alguna manera performativo, todos tienen una sugerencia a una performatividad anterior que viene del gesto, por ejemplo el famoso cuchillo puesto así (*Hago mío este territorio*) la altura del cuchillo parte de un gesto asumido mío, el acto de clavar el cuchillo... Es un ejemplo muy evidente pero hay muchos otros no tan evidentes.

También es una invitación, así no se dé... No me interesa tanto que la gente haga cosas, es decir que actúe, pero sí me interesa siempre la posibilidad de esa acción. Me interesa que la gente pueda imaginarse en esa acción, es la noción de entenderlas como cosas activas y como cosas abiertas, no cerradas. Partiendo de la duda y no de la certeza, entonces esa es la forma que me gusta imaginar a mí los temas históricos, no lo hago desde un punto de vista académico, porque no soy historiadora. Entonces no tengo que... esa es una de las prerrogativas de los artistas... No tenemos que rendir cuentas a la precisión de la investigación, pero tenemos que ser consistentes con lo que estamos haciendo y diciendo. Creo que bajo esa idea, el dejar estas aperturas en las piezas que permitan esas entradas es lo que le da al trabajo esa capacidad de ir más allá de lo específicamente coyuntural.

OC 4.-Con respecto a la confección material o técnica de sus obras: he leído que obras, como por ejemplo: *Con un pie en un lado y con un pie en el otro, cada quién decida qué lados son esos* tiene 3 versiones una en bronce*, otra tallada en madera encomendada a un hacedor de imágenes religiosas en San Antonio de Ibarra y otra en cemento.

-¿Cómo concibe usted la elaboración de sus piezas artísticas, es decir, cómo es el proceso para destinar la elaboración de cada obra, de cada material y tal prolijidad?

MR: Creo que nada es tan racional, no tengo precisamente una hoja de ruta o un plan... Por un lado con la experiencia y el paso del tiempo los procesos se hacen por un lado más fáciles y por otro lado más difíciles. Más fáciles: porque ya has tenido la experiencia previa y puedes ser editor de ti mismo, pero se hace más difícil porque las cosas a veces vienen menos espontáneamente y es demasiada cabeza cuando eres joven y novata no piensas mucho, sólo haces.

Pero el tema de los materiales sí es un tema esencial, eso pienso mucho. Hago muchas pruebas de lo que funciona. No solamente técnicamente. Por ejemplo la primera vez que hice esa pieza de las piernas (*un pie en un lado y con un pie en el otro, cada quién decida qué lados son esos*) son pequeñas, a mí me gustaba usar el bronce porque el material es propio de la monumentalidad, la durabilidad, le da importancia, se vuelve un objeto que tiene peso físico, pero también peso histórico. Para mí era importante que las piezas se puedan parar solas y como las piezas estaban puestas en el piso y eran tan pequeñas, la gente no las veía, se tropezaba con ellas y para mí ese contacto (podría decirse accidental, no debía destruir la pieza)... entonces no podía ser de espuma Flex. Además era importante que haga un sonido, además como las piezas eran pequeñas era importante que las personas consigan colocarlas escogiendo su línea.

La siguiente versión de madera fue una escala muy grande, esa pieza ya no existe (la compró un coleccionista) y no hay buenos registros. Yo quería trabajar con lo artesanal, con alguien que talle eso. Pensé en el acto de quien trabaja una pieza de los santos que están tallados en madera, con las connotaciones icónicas, entonces estaba buscando quien trabaje en ese mismo lenguaje, cargadas de simbología, destinados a lugares de mucha importancia: altares o espacios en las casas muy significativos para las personas. Me interesaba saber si se creaba esa misma relación que no es tanto la pieza, pero es el gesto de poner un pie de un lado y otro del otro.

OC: Por eso se enfoca en la mitad del cuerpo de la persona que posa, porque estamos hablando de las piernas de individuo por decir así.

MR: Y eso es importante, dónde decides cortar la pieza. Para mí era importante no en poner si es hombre o mujer, sino que ese gesto enfocado es lo que importe y fue difícil, porque en realidad no distinguía género, de hecho fue un debate si las piernas estaban desnudas, pero eso ya sería totalmente otra cosa

OC: Pero ya de ahí Ud. como artista generaba intencionalmente la reflexión a través del gesto, el gesto de tomarse las fotos (basado en *Traslado*). Esa operación está bastante observada, estudiada, no sólo la línea que también era parte de la muestra sino quienes interactúan sobre la línea.

MR: Eso que mencionas es súper importante del gesto y de la foto y la documentación. Cuando hicimos *Traslado* con Nelson en ARTDECO S.A, la cuestión del polaroid fue impactante, entonces esta pieza sale de ahí y rescato la importancia... No importaba si estabas en la verdadera línea, era el gesto lo que importaba el gesto de algo que se tiene que poner en un lugar importante.

La versión de cemento también tenía una intención. Porque buscar algo que sea algo muy de todos los días, no tan costoso con relación al bronce, como la madera tallada. Intrínsecamente el cemento

no es un material tan seductor... Pero quería que tenga la característica inamovible, esa idea del cemento fraguado... del “para siempre”.

OC: Ese impacto de las piernas ahí bien puestas... Me dice que en el tiempo siguen parados de ese modo en ese mismo lugar, como un edificio. Me pareció interesante que la pieza haya terminado teniendo una versión en cemento.

MR: Claro. Me interesaba cuestionarme, que nuestras ideas de identidad y esos arraigos que comentábamos anteriormente, no hemos cambiado. Desde que hice la primera versión hasta el 2019, seguimos con ese mismo gesto. Entonces, el gesto es cuestionarse... De pronto ¿seguimos en lo mismo? ¿Será que ha crecido eso y se ha vuelto más importante o será que se ha vuelto inamovible?

OC: Encuentro interesante esa dinámica que acompañaba la obra, el hecho que la línea imaginaria se movía, pero las piernas (que son el individuo que se impone en un lugar) no, es más, consiguió quedarse ahí mismo...

MR: Tú lo has dicho, Será entonces que ¿nos movemos nosotros como colectivo o se mueve la línea? ¿O nos movemos con la idea que tenemos de nosotros mismos como un país, una colectividad? ¿O será tal vez que la línea se va moviendo y el gesto se mantiene? Pero es eso, es eso lo que me interesa, voy pensando en ideas que me son importantes, y voy tratando las ideas y las escalas...

OC: Claro, cuestiones de materiales y escalas. Particularmente pude observar que piezas como: *Did Anybody Know the Way?* (2008) - *Los culpables* (2018), *Tortuga de bronce* (2016). Podemos ver el bronce como medio se repite, pero en otro tipo de piezas cambia la dimensión, el sentido de la monumentalidad que mencionó anteriormente.

MR: Todas las veces que uso determinado material tiene una intención. Pero hay veces que el material tiene menos trascendencia, por ejemplo el uso del bronce como *Did Anybody Know the Way?* No tenían que ser de bronce, no se ve el bronce. De hecho están pintadas, se sabe que es bronce por la ficha técnica... Ahí era un tema de manufactura, necesitaba que tenga un poco de peso, pero no era súper esencial resaltar el bronce como material, como en *La partícula de Dios* (2012, 4x4 cm) no me la imaginaba de otro material, esa pieza es interesante porque tiene que ver un hecho verídico que salió en las noticias, sobre el colisionador y un incendio que hubo e impidió el experimento. Resultó ser por una paloma que botó por ahí una miga de pan por unos mini ductos que paralizó el experimento. Entonces toda la ironía y la connotaciones que cargaba... Para mí esa obra es interesante, pensé en tallarlas en piedra, pero no hacía mucho sentido, el bronce en cambio era más idóneo como para ser copiadas y repetidas, pero que tengan esa idea tangible y de peso histórico... Es decir si tú ves una cosa de bronce asocias ese sentir de tocar el bronce. Entonces hay esa participación de lo que el material provoca así no lo toques.

OC: Eso del material es relevante, por ejemplo hay una pieza que me intriga porque estaba impresa en 3d que se llama *Las varillas de la esperanza* si no me equivoco esa fue en 2014 o 2016...

MR: La primera versión fue para Teor/ética en 2008 y fue en tamaño real, en Costa Rica era uno de los pocos países donde no se veía esas varillas. Entonces en el edificio de al frente del espacio de Teor/ética que era un techo plano, construí varillas tamaño real, es interesante pero allá casi pasó desapercibido, porque allá no se da mucho eso. Ahora la versión en 3d, tiene que ver con una cuestión que se encuentra en algunas piezas mías, volviendo al tema de la escala... Esa idea de este universo de proyecto concluido y maqueta... hacerse una escala en la realidad. La idea de la

creación de prototipos de la impresión 3d., entonces va esa doble cosa de la materialidad y la funcionalidad, entonces *Las varillas de la esperanza* juegan con esa idea de que te puedes imaginar como una maqueta a una proyección a futuro en el *Mausoleo a los segundos pisos*, como un monumento la (des)esperanza.

OC.-Entiendo que entre sus obras también hay performances, vídeos, dibujos y otros medios, pero lo más conocido son los objetos que usted los lleva al status de obra de arte. Hablo del objeto cotidiano como cuchillo en *Hago mío este territorio* o las agujas en *Las tejedoras*, también tenemos el objeto elaborado (tal vez escultórico), el objeto científico en la serie de *El arte de navegar-*

Considerando esto, ¿cuál considera usted que es el rol que tienen los objetos (y la instalación) en toda su obra atravesando todos los temas que usted ha abordado?

MR: Nuevamente es algo difícil contestar en esos términos. Yo tomo lo que me sirve más para lo que quiero hacer. En los objetos de navegación eso era muy específico, mi investigación duró muchísimos años de todos los ritos y posesiones de territorios de los portugueses, los holandeses, los franceses, los españoles y los ingleses..., De ahí salen algunas piezas. Simplemente porque un día me desperté y dije: ¿qué es lo que hace que algo o alguien o un país diga eso de ahí es mío? ¡Eso es un gesto feroz! el declarar que algo es nuestro lo hacemos cotidianamente...

OC: En los procesos coloniales es otro nivel de declaratoria de posesión.

MR: Bueno sí, pero a mí no me interesaba quien es colonia. A mí me interesaba el gesto y los códigos compartidos. Cómo es que si yo digo: “esto es mío” y que tú reconozcas esa autenticidad... El tema de los objetos de navegación sale de eso... Del tema de las conquistas de las Américas, y eso (los gestos) tienen consecuencias en el presente. Basado en la noción de descubrimiento, eso cambia con los portugueses. Esa idea se asocia con la noción de propiedad (...)

Yo parto de esta investigación sobre los objetos de navegación... que son objetos preciosos, inteligentísimos y parto de la idea de una noción muy interesante de su función, sea cual fuere. Porque hay tres cosas que están buscando resolver estos instrumentos: el decirte dónde estás, el decirte ¿cómo llegar?, ¿dónde quieres ir? y ¿cómo regresas al lugar de donde partiste? Estas preguntas- no son palabras mías- se vuelven metafísicas.

Entonces, ¿qué es lo que yo hago con esos instrumentos? Los altero, los prostituyo, me robo cosas, copio, me invento (hablando de recursos artísticos) es decir, uso todos los mecanismos a mi disposición para usar estos instrumentos y hacerlos que mantengan su cualidad de instrumentos, no es que son obras de arte en ese sentido, siguen siendo instrumentos. Y ¿qué es lo que hace que un instrumento sea un instrumento? Están diseñados para hacer algo específico... ¿cuál es la especificidad de los instrumentos míos en esa pieza? Contestar esas preguntas, todas o ninguna. Pero mi intervención es que pierden la capacidad de medir, sin perder la cualidad de instrumento y a la vez hacen algo o sugieren que pueden hacer algo.

En las tejedoras, pues no hay mucho salto, es literal, estos personajes de la revolución francesa que ocupan agujetas para tejer. Usar las agujetas es literal... ahí no tenía que “inventar la pólvora”, estaban ahí. Además –me cuidó mucho en decir esto- pero son objetos muy bellos, son objetos que tienen una presencia visual muy fuerte y son usados en mi obra.