UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Visuales

Proyecto de investigación artística

Nombre del proyecto

Éster

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Autora:

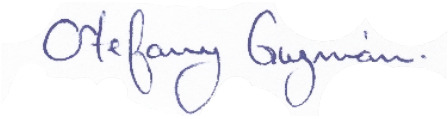
Stefany Michell Guzmán Morales

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Stefany Michell Guzmán Morales, 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 Artes Visuales. 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 con el 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 Comité de defensa

Saidel Brito Lorenzo

Tutor del Proyecto

María Guadalupe Álvarez Pomares

Miembro del Comité de defensa

Armando Busquets Carballo

Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos

A Enrique Madrid, mi compañero de vida, por su valioso aporte como curador en mis muestras *Desde la verde cuna* y *Éster*.

A mis padres: Narcisa Morales y Leonardo Guzmán, siempre presentes a pesar de la distancia.

A mis hermanos: Paula, Leonardo y André Guzmán Morales por colaborar esmeradamente en varios de mis proyectos artísticos.

A los docentes de la Universidad de las Artes por su entrega y dedicación. Agradezco especialmente a mi tutor Saidel Brito, artista con una lucidez admirable; a María Guadalupe Álvarez y a Armando Busquets por la calidez y el profesionalismo en la enseñanza artística.

Dedicatoria

A mi hijo Ángel, por acompañarme pacientemente en estos años de estudio y darme las lecciones más valiosas sobre persistencia y amor al arte. Sin su existencia, el arte jamás hubiera tenido cabida en nuestras vidas.

A Enrique Madrid, cuya obra artística y reflexiva sobre nuestra ciudad natal fueron los detonantes para la realización de este proyecto.

Al sector obrero de las haciendas bananeras de Latinoamérica. Este proyecto es un homenaje a esa lucha incesante y resistencia por sus derechos laborales.

Resumen

El proyecto artístico parte de ciertas memorias e imágenes remotas de mi infancia relacionadas al banano y al mar que condujeron mi investigación artística hacia temas derivados del monocultivo del banano en el litoral ecuatoriano, principalmente y en Latinoamérica: la represión a los trabajadores sindicalizados de la hacienda bananera Los Álamos en Puerto Inca, Guayas (abril de 2002) y la Masacre de las Bananeras en Colombia (diciembre de 1928); el uso indiscriminado de agrotóxicos que ocasionan un grave impacto en la salud de los trabajadores de hacienda y un deterioro acelerado del medioambiente y, la imposición de una hegemonía cultural derivada de la fruta para generar un discurso positivo que valide el ejercicio de dicha actividad por parte de las élites productoras del banano.

Por medio de la experimentación plástica represento la sintomatología del Foc R4T (hongo musáceo) -con el uso de papel, hojas de banano, textiles y otros materiales plásticos- y lo barroco a través de patrones para tratar estos temas de interés en mi propuesta artística.

Palabras Clave: banano, hegemonía cultural, neobarroco, Mal de Panamá

Abstract

This project is based on certain memories and remote images of my childhood related to bananas and the sea that led my artistic research on themes derived from the monoculture of bananas on the Ecuadorian coast, mainly and in Latin America: the repression of unionized workers of the hacienda *Los Álamos*, a banana plantation in Puerto Inca, Guayas (April 2002) and the *Banana Massacre* in Colombia (December 1928); the indiscriminate use of agrochemicals that cause a serious impact on the health of farm workers and an accelerated deterioration of the environment and the imposition of a cultural hegemony derived from the fruit to generate a positive discourse that validates the exercise of that activity by of the banana producing elites.

Through plastic experimentation I represent the symptomatology of the *Foc R4T* (musaceous fungus) -with the use of paper, banana leaves, textiles, and other plastic materials- and the baroque through patterns to deal with these topics of interest in my artistic proposal.

Keywords: banana, cultural hegemony, neo-baroque, Panama disease

ÍNDICE GENERAL

Contenido **Página**

1. Introducción 10
   1.1. Motivación del proyecto 10
   1.2. Antecedentes 12
   1.3. Pertinencia 34
   1.4. Declaración de intenciones 37
2. Genealogía 39
3. Propuesta artística 52
   3.1. Obras 52
   3.2. Proyecto expositivo 71
4. Epílogo 74
5. Bibliografía 76
6. Anexos 78

1. Introducción

1.1. Motivación del proyecto

El proyecto artístico parte de imágenes remotas, de una camaronera ubicada a unos 20 minutos de Puerto Bolívar - El Oro y de la periferia de Machala, relacionadas con vivencias cotidianas relevantes: manos de banano agolpadas flotando al vaivén del mar, sueños con las especies "invasoras" de mi hogar temporal[1]; mis constantes recorridos por un paisaje uniformizado con plantaciones de banano y su ascendente olor al paso de las avionetas fumigadoras; las etiquetas de banano que me traía mi padre como uñas postizas en mis manos; las visitas anuales al recinto de la Feria Mundial del Banano con sus certámenes tradicionales[2]. Estas memorias me instan a escarbar en su historia, en la razón de ser de esta cultura del banano, presente también en algunos países latinoamericanos productores de la fruta y en el aparatoso nombre que se le ha dado a Machala, mi ciudad natal: *Capital Bananera del Mundo*, en donde los estragos del monocultivo del banano eclipsan el discurso desarrollista de sus empresarios.

Los conflictos sociales en la industria bananera, específicamente dos sucesos en Ecuador y en Colombia: la represión a los trabajadores sindicalizados de la hacienda bananera *Los Álamos* en Puerto Inca, Naranjal, Guayas (16 de mayo de 2002) y la *Masacre de las Bananeras* en el municipio de Ciénega, Magdalena, Colombia (6 de diciembre de 1928), y las plagas y hongos que las afectan: especialmente el hongo Foc R4T: *Fusarium oxysporum f. sp. cubense raza 4* o *Mal de Panamá* y el insecto *Picudo*, son el punto de partida de mi investigación.

[1] arañas y cangrejos de colores intensos, serpientes y una diversidad de moluscos
[2] Reina Mundial del Banano (antes llamado Reina del Banano), concurso de belleza femenino realizado en la ciudad de Machala desde 1964 hasta 1984 con concursantes de algunas ciudades del Ecuador y desde 1985 hasta la actualidad con representantes de los países productores de banano; y Rey Banano y Rey Banano Orgánico (celebrados por primera vez en 1967 y 2016, respectivamente), competencias de los mejores racimos con características de exportación de productores ecuatorianos.

El lenguaje formal para este proyecto artístico retoma una experimentación de dibujo en húmedo con lápiz y tinta china para citar la desaparición del ecosistema de manglar, otra práctica neoliberal depredadora para sufragar la producción camaronera en la costa ecuatoriana. Mi intención es tomar este hallazgo y potenciar el uso del papel, hojas de banano, textiles y otros materiales para convocar los asesinatos en las bananeras y la sintomatología del *Foc R4T* (amarillamiento, marchitez, agrietamiento, necrosis en la planta del banano) como una metáfora de la perversión cultural desde el poder.

1.2. Antecedentes

La historia de Latinoamérica, desde la llegada de empresas bananeras multinacionales estadounidenses, se ha forjado a costa de una continua violación a los derechos humanos: despidos masivos, trabajo infantil y mal remunerado, violentas represiones antisindicales y masacres[3]. La llegada de la fruta a estos territorios, cultivada masivamente y exportada a nivel mundial, agudizó la desigualdad social y permeó las culturas locales tradicionales, configurando nuevas identidades y gestando estereotipos racistas, sexistas y xenófobos sobre las comunidades; homogeneizó el paisaje, impactando gravemente en los ecosistemas y en la salud de trabajadores de hacienda, en sus familias y en comunidades aledañas a las plantaciones bananeras. Actualmente, Ecuador es uno de los cinco mayores productores de banano del mundo y, como en otros territorios, es un país de grandes contrastes socioeconómicos que ha sido escenario de conflictos originados en la industria bananera.

Hasta inicios de 2020, mi objeto de estudio era la mujer y su posición social, que derivó en la producción de obra vivencial y testimonial que indagó en el concepto de feminidad en mis primeros años: el paradigma de la niña estudiosa que es reina como mi objetivo recurrente, avalado por instituciones educativas y públicas que hicieron de los concursos de belleza femeninos el evento principal para celebrar fiestas de creación, fundación, cantonización, parroquialización… y que acapararon y siguen acaparando las portadas y páginas centrales de diarios orenses con noticias y artículos sobre el banano -las subidas y bajadas de precio por cartón, su sistema productivo, sus productores, los paros, sus plagas, el mercado internacional, los tratados de comercio…-, eje económico de la *Capital Mundial del Banano* y otras ciudades costeras

[3] Anahi Macaroff reseña en este artículo varios episodios de explotación laboral en haciendas bananeras de Ecuador. https://ocaru.org.ec/2018/03/11/trabajadores-bananeros-bajo-un-regimen-violencia-violacion-a-los-derechos-laborales-2014-2017/

productoras de la fruta. Desde ciertas memorias, atravesando hectáreas de bananales hiper fumigados y bosques de manglares deforestados (anexo 1 y 2), empecé a cavilar sobre las reinas y sus rituales de belleza, sus trajes típicos y carros alegóricos y toda la oferta "cultural" gravitando alrededor del banano; hasta transitar a lo que me interesa actualmente, traducido en una suerte de experimentaciones con materiales plásticos y efímeros con los que quiero abordar problemáticas sociohistóricas derivadas del banano.

A pesar de estos antecedentes, en el país ha habido una moderada producción artística en torno a estos temas. A continuación, menciono brevemente algunas obras por su relevancia artística para mi investigación, sin embargo, no constituyen referentes centrales para este proyecto.

El videoclip *Made in USA*[4] (2007), de los artistas quiteños Fabiano Kueva (1972) y María Teresa Ponce (1974), ironiza los discursos triunfalistas para impulsar la firma del Tratado de Libre Comercio de Ecuador con Estados Unidos, tras el derrocamiento del presidente Lucio Gutiérrez. El video inicia con fragmentos de voz musicalizados de estos discursos y un gajo de banano maduro con la etiqueta de la empresa multinacional de fruta estadounidense *Dole* -presente en el Ecuador desde «el primero de enero de 1955 con el nombre de *Standard Fruit Company*»[5]-. Durante los 2'30", éste va madurándose hasta su putrefacción mientras se intercala una secuencia de imágenes, a manera de alfabeto ilustrado, que advierten la apabullante presencia comercial en Ecuador de grandes transnacionales como *Coca Cola* y *Shell*, de personajes de la cultura popular

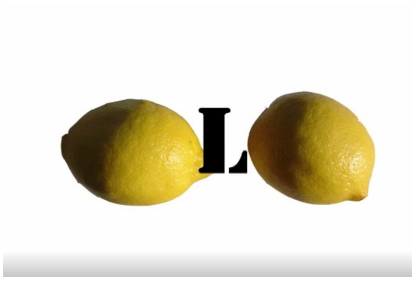
[4] *Made in USA*, videoclip expuesto en la 10ma. Bienal de la Habana. Sinopsis: Tras la caída del presidente Lucio Gutiérrez en 2005 y la sucesión de Alfredo Palacio, se intensificaron los debates sobre el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos. Esto incluyó publicidad masiva por parte del gobierno y varios sectores empresariales y exportadores, MADE IN USA es un videoclip que ironiza esos mensajes triunfalistas que anunciaban la firma de este tratado como "solución a todos nuestros males".
En medio de un rechazo social y ciudadano enorme, en 2006 se dieron por "fracasadas" las negociaciones para el llamado TLC, manteniéndose como preferencias arancelarias para agroexportaciones.
Video y sinopsis, cortesía del artista para esta investigación.

[5] Fundación Dale, «Historia de Dole Ecuador», *Balance social* (2005): 7.
http://www.dole.com.ec/docs/2005.pdf

estadounidense, en contraste con productos y fauna del Ecuador y otros elementos que advierten lo desigual y desfavorecedor que hubiera sido, en términos productivos, económicos, sociales y medioambientales, la firma de dicho tratado para la nación.

fotograma 0’5”

fotograma 0’12”



fotograma 0’17”

fotograma 0’20”

fotograma 0’30”

fotograma 0’56”

fotograma 1’06”

fotograma 1’08”

fotograma 1’22”

fotograma 1’40”

fotograma 1’46”

fotograma 2’49”

Fabiano Kueva, María Teresa Ponce, *Made in USA*, 2007, video monocanal

Otra propuesta artística que emplea la fruta es la del artista quiteño Patricio Dalgo Toledo, que ha trabajado algunas obras a partir del banano como símbolo identitario y referente de la violencia hacia el sector obrero en Ecuador. En su instalación artística *Pobrecitos démosle un platanito* (2010), Dalgo confecciona una pseudotrampa de cartón con un gajo de banano colgante como cebo, en las caras laterales de la trampa se reprodujeron audios de ofertas demagógicas de presidentes del Ecuador de los últimos 25 años a la fecha de realización de la obra.

Patricio Dalgo Toledo, *Pobrecitos démosle un platanito*, 2010, instalación artística en el espacio público

Bonita Banana Republic (2002), del artista transdisciplinar cuencano Falco (Fernando Falconí, 1979) se apropia de la icónica pegatina de la empresa bananera *Bonita Banana*, de Álvaro Noboa Pontón, en ese entonces candidato a la presidencia del Ecuador por segunda ocasión.

Falco subvierte la pegatina modificando la ilustración para evidenciar la vulneración de los derechos humanos, laborales y sindicales de los trabajadores de la hacienda bananera Los Álamos (Naranjal, provincia del Guayas), de Noboa. La noche del 16 de mayo de 2002, unos 400 hombres armados, enviados por el presidenciable, reprimieron violentamente la huelga organizada por los

trabajadores sindicalizados de *Los Álamos*, asaltando sus viviendas, dejando 19 heridos, entre los que estuvo Mauro Romero, que perdió su pierna luego del ataque[6].

El artista menciona que en la ilustración intervenida

> (…) ya no hay un campesino y su mujer sonrientes. Hay tres personajes: un campesino, su mujer y un niño (…) Sus caras reflejan temor e inseguridad. El hombre ya no porta un machete a un costado. Porta una muleta. Y cual soldadito de plomo de los Álamos, le falta una pierna.[7]

Pegatina original *Bonita Bananas Ecuador*

Falco, *Bonita Banana Republic*, 2002, impresión digital

Desde las artes escénicas, la obra de teatro de títeres *El fruto del amor*[8] (2014), del actor titiritero machaleño Marcelo Cruz Ruiz (1992), presenta a través de cuatro personajes: un viajante machaleño (el relator) y tres títeres, el origen del fruto del amor y los problemas sociales asociados a su monocultivo. Durante la obra, emplea con humor la jerga de los trabajadores de hacienda y a

[6] BananaLink narra el suceso a propósito de la conmemoración de los 20 años desde la formación de los primeros sindicatos bananeros en el Ecuador https://www.bananalink.org.uk/news/blog-hace-20-anos-que-en-ecuador-se-formaron-los-primeros-sindicatos-del-sector-bananero-sus-protestas-fueron-silenciadas-con-violencia/

[7] Falco (Fernando Falconí), «Descripción de Bonita Banana Republic» *Bonita Banana Republic*, blog del artista, (2002) http://bonita-banana-republic.blogspot.com/

[8] Estrenada el 12 y 13 de septiembre de 2014 en el Museo Argentino del Títere. https://marceloocupado7.wixsite.com/titeresrompekabezas/home

través de una pantomima, los personajes participan en varios juegos que sólo son posibles con el fruto. Cruz nombra con ironía al banano como el fruto del amor, aludiendo a sus antecedentes históricos de violencia, represión y masacres.

Ficha Técnica

Actor titiritero: Marcelo Cruz Ruiz
Puesta en Escena y Dirección: Sergio Mercurio (Argentina, 1968).
Diseño y Construcción de Títeres: Marcelo Cruz
Asistente técnica: María Belén Vázquez (Argentina, 1989)

Por su parte, *Paradise Bananín*[9], de los actores escénicos machaleños Ángel Orellana Flores y Ángel Vélez Torres reflexiona sobre las condiciones laborales que comprometen la salud física y mental de los obreros y sus familias en las haciendas bananeras. La acción involucra los testimonios y la intervención de estos trabajadores, quienes llaman *Paradise Bananín* a su lugar de trabajo. En palabras de sus autores:

> (…) la composición de imágenes, de movimiento, de sonido, provienen de una mirada y una sensibilidad artística que (…) no tiene interés alguno en hacer una denuncia social hablando en términos sociológicos, sino que, es un mirar desde el performance, desde las artes escénicas hacia la cotidianidad de los seres humanos que laboran en las bananeras.
>
> Pero esto no significa que nos afecte contundentemente la violencia, el abandono, la explotación explícita del hombre por el hombre.[10]

Ficha Técnica

Intérpretes: Ángel Orellana Flores, Ángel Vélez Torres, Paúl Jadán, Mayron Dávila, Francisco Castañeda.

Registro: Lilia García Carrión

Difusión y logística: Juan Ángel y Juan Andrés Vélez Salazar, Evelyn Heras, Jorge Prócel, Karen Rambay.

---

[9] Acción performática desde el teatro. Proyecto ganador de la convocatoria para el *LAC* (Laboratorio Artístico Comunitario) para artistas machaleños del Programa de Curaduría Pedagógica del Salón Machala. Encuentro Internacional de Artes Visuales, 2016.

[10] Ángel Vélez Torres, Ángel Orellana Flores, Fernando Jadán; «Sobre Paradise Bananín», *Programa de Curaduría Pedagógica. Séptima edición del Salón Machala*, (2016): 16-18. https://issuu.com/enriquemadridpub/docs/salon_machala_proyecto_curaduria_pe

Los siguientes referentes constituyen un objeto de estudio para éste y futuros proyectos. Sus obras se conectan directamente con mi producción, ya sea por partir de temas sociales o por emplear símbolos y materiales diversos que tributan al discurso de la obra.

Como referente principal está María José Argenzio (1977, Guayaquil - Ecuador), con una producción artística de germen autobiográfico, asociado a la búsqueda de una identidad europea para probar un origen noble. En sus obras ha reflexionado sobre la construcción de la identidad mestiza en un contexto colonial y hegemónico, evidenciando las dinámicas del poder que generaron lógicas articuladoras del pensamiento sociocultural actual. Además, trata aspectos como el linaje, la historia de clases de herencia colonial, la superficialidad de los emblemas poscoloniales y la injusticia social relacionada al impacto del monocultivo del banano impulsado por corporaciones multinacionales que operan en América Latina.

En su materialidad, los elementos seleccionados, en consonancia con el espacio, tributan con contenidos históricos y simbólicos en su obra. El pan de oro y el dorado son muy recurrentes y su uso «(…) responde al maltrato producido por el consciente e inconsciente colonial en sus diferentes formas de exclusión, violencia y muerte.»[11] Otros materiales que recubren sus objetos escultóricos e instalaciones son el azúcar y el fondant que confieren a sus obras una cualidad efímera que según la artista: «Se trata de componentes falsamente suntuarios cuyo efecto de riqueza es sólo un flash que se agota en su exterioridad como simple recubrimiento, y en fútiles efectos visuales.»[12]

[11] Eduardo Carrera Rivadeneira, «Frágil Genealogía», *Procesos educativos dentro del arte contemporáneo*, *Revista Index*, núm. 06 (2018): 168-174. DOI: 10.26807/cav.v0i06.196
http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/196/106
[12] María José Argenzio, «Statement de la artista», *Material para investigación de mediadores/as XIII Bienal de Cuenca* (2016): 13-14
https://doku.pub/documents/material-para-investigacion-de-mediadorespdf-d0nx6jg9r6lz

Argenzio inauguró en Londres *Just do it!* (2010), una muestra itinerante de tres obras de gran laboriosidad manual, que se exhibió en Quito, Cuenca y Guayaquil (Ecuador) en 2011. En *3° 16′ 0″ S, 79° 58′ 0″ W* -coordenadas del lugar intervenido (provincia de El Oro - Ecuador)-, retoma el enmascaramiento de sus obras anteriores y recubre una planta de banano con la técnica de chapado en oro, convirtiéndola en un mero ornamento. La obra presenta dos productos por los que históricamente se han suscitado invasiones, saqueos y masacres en el territorio ecuatoriano y que actualmente siguen explotándose indiscriminadamente pese al coste medioambiental y al desigual rédito económico de estas actividades extractivistas, la minería y el monocultivo, que impactan en los sectores más vulnerables. Destaco de esta obra la manera en la que dos recursos naturales, que representan riqueza y poder para los países productores, son anulados en su valor comercial: el racimo de banano, privado del circuito comercial y el oro, empleado como un ornamento inútil para proteger a la fruta de los pesticidas; además remite al pasado colonial y al estatus y bonanza económica que el oro confirió a las élites europeas.

María José Argenzio, *3° 16′ 0″ S, 79° 58′ 0″ W*, 2010, proyección de diapositivas, planta de banano cubierto con pan de oro

La intervención de Argenzio se conecta con la obra *Rey Banano* de mi muestra de titulación, que consiste en cortar longitudinalmente cada fruto, imitando el corte de disección de un cadáver y dejando parcialmente descubierta la pulpa para recubrirla con lentejuelas y diamantes de imitación -versión económica de las de oro, plata o piedras preciosas, empleadas en trajes y vestidos usados tradicionalmente por la realeza, por clases sociales pudientes o en reinados de belleza, como símbolo de poder y distinción- para citar el amplio historial de matanzas, violencia y represión en haciendas bananeras de transnacionales norteamericanas, con mano de obra latina. Tanto en *3° 16′ 0″ S, 79° 58′ 0″ W* como en *Rey Banano*, el recubrimiento, que no es un material legítimo, anula el valor comercial del banano y acelera su descomposición.

Mi obra se reconoce en lo ficticio del material que enmascara la planta irónicamente y a su vez es un señuelo que seduce con su fachada para presentar una realidad velada con discursos progresistas. Otra pieza en la que el pan de oro interviene con protagonismo es *La más castellana de América* (2015, No Lugar. Arte contemporáneo, Quito) -título que toma del texto de José Gabriel Navarro, *El municipio de América durante la asistencia de España*- instalación que reflexiona sobre el nombre asignado a Quito en la época colonial por guardar una gran similitud, en su arquitectura, con la vieja Castilla.

La obra consiste en hacer moldes de algunos elementos arquitectónicos antiguos de la fachada del convento de San Francisco de Quito, entre ellos, el capitel de las columnas jónicas ubicadas junto a la puerta de ingreso, que evidencian la labor indígena en la construcción de una ciudad colonial hispana. El pan de oro destaca las formas arquitectónicas vaciadas de las molduras, yacientes en

fragmentos sobre el piso de la sala a manera de ruinas, en donde «(…) el valor simbólico del oro funciona como muestra de la imposición colonial y la explotación de un trabajo artesanal nativo.»[13]

María José Argenzio, *La más castellana de América*, 2015, moldes de cemento, dimensiones variables

En mi producción reciente, la apropiación de la estética barroca -mediante la alteración del patrón-, en conjunción con el empleo de acrílico dorado interpela una tradición ignominiosa hacia la clase obrera de las haciendas bananeras, cuestionamiento también presente en los moldes en los que Argenzio destaca, valiéndose del dorado, el ingente aporte indígena en la arquitectura colonial quiteña, en un contexto en el que se pretendió extirpar todo vestigio de las culturas nativas y su cosmovisión, para emprender una campaña "civilizatoria" y evangelizadora por las naciones

[13] Artishock. Revista de Arte Contemporáneo, «María José Argenzio: La más castellana de América», *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo* (2015) https://artishockrevista.com/2015/12/09/maria-jose-argenzio-la-mas-castellana-america/

invasoras. Este carácter reivindicatorio, que señala la omisión de lo nuestro y la predilección de lo europeo como legítimo, válido y "dignificador" se traduce en mi obra como la explotación y la inclusión de ciertos elementos de la cultura europea -las columnas clásicas en la obra de Argenzio y los patrones barrocos en mi obra-.

Otro artista que se apropia del patrón barroco es Ricardo Coello Gilbert (1980, Guayaquil - Ecuador), exintegrante de *Lalimpia*, agrupación de artistas visuales (Ricardo Coello, Stéfano Rubira, Óscar Santillán, Fernando Falconí, Ilich Castillo, Félix Rodríguez, Jorge Aycart y Pily Estrada) con una contundente producción ideada y concebida en colectivo (en su mayoría, instalaciones artísticas y acciones performáticas). Sus obras «(..) oscilaron desde un tenor militante-utópico hasta lo irónico-poético»[14], abordando temas sobre la identidad, la historia y la política del Ecuador, señalando además, una crítica a la institución arte, a las instituciones públicas, a la regeneración urbana en Guayaquil como un mero maquillaje del centro y sus alrededores, con su política de gentrificación y limpieza social; contenidos muy polémicos que agitaron la escena artística local y a las instituciones referidas en aquella década, confiriéndoles un espacio en la historia del arte nacional. La producción en solitario de cada integrante derivó de los temas abordados en colectivo.

De manera independiente, Coello Gilbert se enfocó en realizar algunos de sus proyectos que habían sido descartados por el colectivo. Su producción es multidisciplinar y aborda diversos temas por medio del dibujo, la instalación y objetos escultóricos.

Sus ejes temáticos apuntan a un cuestionamiento irónico y sarcástico de las instituciones políticas y de la iglesia católica a la que ha referido en algunas de sus obras que «(…) nos conduce a sopesar

[14] Rodolfo Kronfle Chambers, «Lalimpia, balance de una década», *Revista Mundo Diners* (edición agosto 2011): 36 - 40 http://www.riorevuelto.net/2011/09/lalimpia-balance-de-una-decada.html

el binario fe-razón que en nuestra cultura moderna occidental ha propiciado polarizadas disputas por la verdad.»[15] Según Coello Gilbert, pretende erosionar los mecanismos de la superstición y de la fe, tan arraigados en la vida cotidiana de esta ciudad, demoliendo los apegos religiosos. Reflexiona además sobre la ausencia de pensamiento crítico en un mundo en el que el desarrollo científico y tecnológico nos ha permitido articular un mundo más racional y democrático.

De su obra política tomo como referente *Propuesta de diseño para papel tapiz* (2007, 48° edición del Salón de Julio, Guayaquil), obra serigrafiada con patrones pseudo barrocos y rostros de los presidentes del Ecuador. Mediante el patrón, con su característica repetición de formas e imágenes, pretende evidenciar cómo estas figuras políticas traen propuestas de cambio y renovación que queremos escuchar y en realidad resultan ser discursos demagógicos trasnochados que han sido repetidos en varios periodos de gobierno a lo largo de nuestra historia. Además, el papel tapiz como material alude al verdadero rol de las instituciones culturales y artísticas en una nación. Lectura personal que confirmo con el texto de la obra que el artista me compartió:

> Resumen:
> a. Sobre el papel tapiz utilizado en un lugar público.
> b. El papel tapiz en un espacio particular /íntimo.
> c. Sobre las bondades de la esperanza, la ingenuidad y la nueva constitución.
> d. El papel del museo como repositorio de arte, sensibilidad colectiva y memoria.
> e. Sobre lo bello, lo perdurable y lo desechable.
> f. Sobre la particularidad del montaje.
>
> Pegarlos a la pared y clavarles…
> Como terapia.
> Como sutil discrepancia.
> Como presentación de una propuesta de diseño.

[15] Ana Rosa Valdez, *«La profecía de la razón»*: Exposición de Ricardo Coello Gilbert en Violenta, *Paralaje.xyz* (2018) http://www.paralaje.xyz/la-profecia-de-la-razon-exposicion-de-ricardo-coello-gilbert-en-violenta/

g. Sobre la repetición como ingenua utopía del status quo estropeado.

(…) Este papel tapiz colocado en la pared con agujas, como en un estudio de diseño, repite, mimetiza, rostros lejanos y semejantes. Esta repetición es una estructura (compositiva) que la historia (siempre en presente) pretende perdurar (…)[16]

Ricardo Coello Gilbert, *Propuesta de diseño para papel tapiz*, detalle

Ricardo Coello Gilbert, *Propuesta de diseño para papel tapiz*, 2007, acrílico y tinta serigráfica sobre guarro, 98 x 100 cm.

[16] Ricardo Coello Gilbert, Texto de la obra *Propuesta de diseño para papel tapiz*, cortesía del artista para esta investigación (2007).

En la obra, cita la estética y la forma de aquellos diseños que pretenden emular lo barroco en casas populares, de esta manera, remite al pueblo con su ejercicio democrático de elegir a sus representantes. Tanto en su obra como en la mía, el patrón barroco discursa sobre un problema, gestado desde el poder político y las élites económicas del Ecuador, que impacta mayormente en los sectores más vulnerables de la sociedad y al igual que el referente, toca el tema de las instituciones artísticas, yo trato sobre la gestión del arte y la cultura como un mero hacer desde nociones de alta y baja cultura que excluyen a las manifestaciones artísticas locales o disidentes, cuyo impacto en la sociedad es medido de manera cuantitativa, por un porcentaje de asistencia a eventos públicos.

Un referente que indaga en el impacto sociocultural del extractivismo en el país es Tomás Ochoa Riquetti (1969, Cuenca - Ecuador), cuyo discurso artístico se articula desde referentes de la filosofía y la literatura, mediada por lineamientos antropológicos, estudios culturales y una perspectiva poscolonial que relee y desmonta estrategias de representación del poder e interpela la mirada colonial aún vigente en Latinoamérica. Ochoa atenúa los testimonios de las voces abyectas, desvelando acontecimientos históricamente acallados por la historia oficial. Los temas que vertebran su producción se entretejen con la historiografía, la memoria, el testimonio oral, documentos históricos y están casi siempre vinculados a la violencia, metaforizada en la pólvora, que constituye un contundente elemento simbólico, en sus series más recientes, basado en ciertas imágenes “confiscadas”.

En lo formal, es multimedial. Sus primeras obras emplearon pintura, látex, pigmentos y materiales orgánicos como la tierra, para tratar temas ancestrales. Posteriormente abordó la pintura y la fotografía en el campo expandido, diluyendo los límites entre ambas y consolidando un novedoso medio plástico, resultado de una acción performática pirotécnica.

Cineraria (2010, Arte Actual Flacso, Quito), propone un ejercicio alegórico desde la apropiación de imágenes de principios del siglo XIX de trabajadores en la S.A.D.C.O., compañía estadounidense radicada en Portovelo (provincia de El Oro - Ecuador) que va más allá de su reproducción y advierte, por medio de la pólvora, la pervivencia de la violencia colonial implícita en estas fotografías de archivo disparadas desde una mirada dominante: el gerente de la compañía minera.

Acude al concepto de palimpsesto, como modelo para todo trabajo alegórico, que sugirió Craig Owens: es un texto que se puede leer a través de otro. «El alegorista no inventa imágenes, las confisca.»[17]

> En la serie de los cuadros de pólvora, lo que deconstruye es la mirada del colonizador que fotografía, por ejemplo, a una dama transportada en andas, como si fuera una virgen, a puro "lomo de indio". Ochoa se apropia o confisca las fotografías de la gerencia de la mina, desplegando un ejercicio alegórico que guarda relaciones, evidentemente, con la estilística apropiacionista que se desarrolló en los años ochenta y que es uno de los elementos vertebrales del postmodernismo.[18]

La confiscación consiste en ampliar las imágenes a una escala mucho mayor a la original, e insertar a manera de encabezado o de pie de foto, testimonios de cuatro trabajadores mineros de la S.A.D.C.O., pretendiendo resignificarlas dotándolas de un nuevo sentido y redefiniendo en ellas dos componentes inherentes a la fotografía: el disparo y el grano fotográfico. Así lo describe el artista en el statement de *Cineraria:*

> Dichas fotografías (…) han sido ampliadas a grandes dimensiones, sustituyendo el grano fotográfico producto del efecto de la luz sobre las partículas de los haluros de plata por granos de pólvora, la cual al ser quemada deja una impronta de fuego y cenizas sobre la superficie del nuevo

[17] Tomás Ochoa Riquetti, «Cineraria», *Tomás Ochoa: espejos con memoria* (Quito: Ediciones El Apuntador, 2014): 112-131.. ISBN: 978-9942-20-528-5. https://issuu.com/juanlorenzo/docs/ochoa_2014
[18] Fernando Castro Flórez, «Cineraria - Tomás Ochoa», *La Selecta. Cooperativa Cultural* (publicado 23/07/2010) https://www.laselecta.org/2010/07/cineraria-tomas-ochoa/

> soporte. Con esto pretendo pervertir los originales y plantear una expansión de campo de la fotografía hacia la pintura y el performance.[19]

Para Ochoa, la quema de imágenes propone una catarsis que no pretende desvanecerlas de la memoria colectiva sino repotenciar su contenido simbólico con el fuego, acentuando la violencia implícita en ellas.

Tomás Ochoa Riquetti, de la serie *Cineraria*, imagen revelada por la acción de la pólvora, 2010

Entre *Cineraria* y mis propuestas bidimensionales, converge un sistema social y productivo instalado en diferentes enclaves, el minero y el bananero, regido por empresas estadounidenses que endilgaron un falso discurso desarrollista favorecedor para las *Banana Republic*. Hay un elemento en el que incide la combustión, que potencia el discurso y el lenguaje poético; en la serie de Ochoa los granos de pólvora quemada revelan la imagen ampliada y a su vez son la traducción plástica del grano fotográfico. En mi producción (*9 y miles*, *Barroco provinciano II*, *Racconto* y *«Este es un pueblo feliz»*) la tinta china, resultado de una mezcla de diferentes cenizas, agua y pegamento, tiene una función convocadora al ser una reminiscencia de los incidentes luctuosos en Puerto Inca, Ecuador y en la Ciénaga, Colombia.

Mi proyecto se reconoce en esta serie, al tener una base histórica y testimonial. En *Cineraria* (anexo 10), el relato no da cabida a otras lecturas más que a la relación patrón-obrero en la empresa minera asentada en Portovelo y en mi caso, el testimonio oral es un punto de referencia para las obras, complementadas con otro tipo de testimonio menos explícito, la ecografía, como una

[19] Tomás Ochoa Riquetti, «Cineraria», *Tomás Ochoa: espejos con memoria* (Quito: Ediciones El Apuntador, 2014): 112-131. ISBN: 978-9942-20-528-5. https://issuu.com/juanlorenzo/docs/ochoa_2014

evidencia o relato visual de un sistema costeado por mano de obra barata que sostiene la economía nacional.

Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 200 x 300 cm.

Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 150 x 230 cm.

La obra de Marco Alvarado (1961, Guayaquil - Ecuador) producida individualmente o en colectivo con *La Artefactoría* transita por una diversidad de prácticas artísticas que van desde la pintura tradicional y la escultura en el campo expandido, las artes gráficas, hasta proyectos de arte y comunidad. En 2009, Alvarado pausó la docencia y su actividad artística para recorrer la costa ecuatoriana y conectarse con otras comunidades. Se estableció en el recinto *La Esperanza*, provincia del Guayas para vincularse a través de la Asociación de Trabajadores Autónomos Agrícolas y Forestales (ATAHUAFO) con un programa para la enseñanza de permacultura y talleres para fomentar la conciencia social e histórica, la recuperación de la memoria por medio del arte y el trabajo colaborativo entre artistas y comunidad. Alvarado se adentró en este territorio, pintando al óleo paisajes figurativos del sector, recopilando testimonios orales e incluso, sumándose a causas ajenas luego de presenciar una violenta campaña de redistribución de tierras que terminó con desalojos masivos, quema y destrucción de viviendas y asesinatos de quienes se resistían. Respecto al artista, Romina Muñoz menciona:

> La participación de Alvarado en el *Proyecto La Esperanza* se inscribe dentro de una noción del arte que apuesta por la acción colectiva como estrategia de cambio; que explora la dimensión creativa de la práctica pedagógica y la capacidad trasformadora de la práctica artística. (…) El exilio lo llevó a reconciliarse y reafirmar el potencial de la pedagogía y el arte en el contexto de las luchas socio políticas. Es ahí donde estas acciones adquieren relevancia.[20]

El resultado de estas vivencias es *Mi Luto* -por el horror y la impotencia frente a los abusos de poder[21]- que devela las artimañas de un grupo para quedarse con tierras campesinas. La serie, compuesta por 9 urnas: *La Esperanza*, *El Tintín*, *La Quema*, *Guaraguao*, *Elinda*, *Catalino* (una

[20] Marco Alvarado, «Difícil de atrapar. Apuntes sobre el trabajo artístico de Marco Alvarado. Por Romina Muñoz», *Difícil de leer. Entre Mi Luto y Mi Fantasma* (Guayaquil: Editorial Festina Lente, 2017): 81-89. ISBN 978-9942-30-309-7

[21] Marco Alvarado, «Introducción», *Difícil* …, 7

especie de alter ego del artista), *Premonación*, *Jaloguín*, *El Fantasma* contiene fotografías de paisajes y personas, exvotos, un relato sobrenatural de un habitante, dibujos, pinturas, memorias y textos que narran historias y evidencian el deterioro del paisaje, la denuncia de campesinos por la pérdida de sus tierras y los asesinatos, el artista señala que el campo le permitió reconocer cuántas deficiencias, mentiras y fragmentaciones paradójicamente sustentan la nación.

Alvarado tiene algunas obras que se gestan desde la subjetividad y creo que en las urnas se entrelazan sus preocupaciones en el sistema arte, su infancia, su actitud crítica sobre la construcción de la nación a partir de ideales bolivarianos y los hechos en La Esperanza. *Mi luto* logra circunscribir con naturalidad su vida personal en un suceso que afecta a una comunidad a la que no pertenece, por lo tanto, es un referente para este y próximos proyectos in situ que probablemente conecten a la comunidad. Seguramente será una obra a la que acudiré posteriormente para estudiar con más detenimiento.

Urna: *La Esperanza*

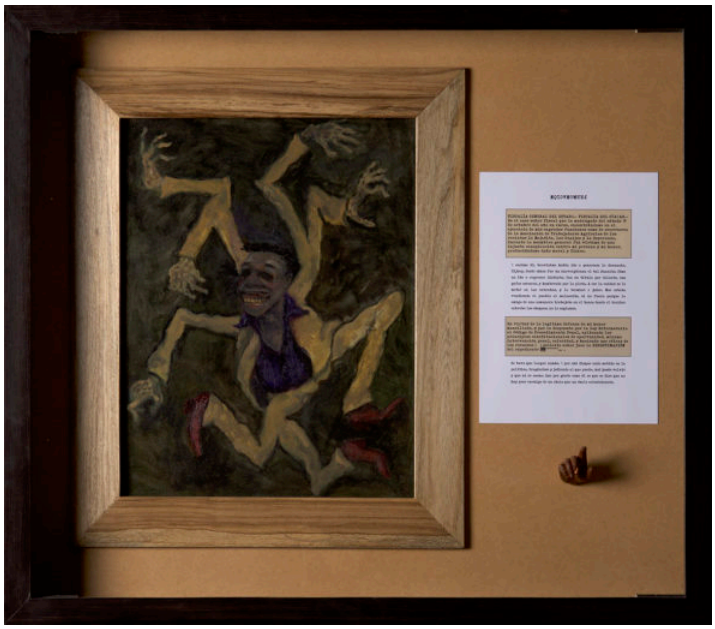
Urna: *El Tintín*

Urna: *La Quema*

Urna: *Guaraguao*

Urna: *Elinda*

Urna: *Catalino*



Urna: *Premonación*

Urna: *Jaloguin*

Urna: *Fantasma*

Marco Alvarado, serie *Mi Luto*

Los antecedentes presentados en esta sección abordan diversas problemáticas sociales e interpelan las relaciones de poder, dominación y control en diferentes enclaves y contextos históricos. En sus obras hay una preocupación formal que se evidencia en la elección de una diversidad de materiales y medios. Estas propuestas contribuyeron a mi proceso creativo y a generar obra con una singularidad que se distancie de ellas. En la siguiente sección abordo estas distinciones con más detenimiento.

1.3. Pertinencia

Mi propuesta artística en primera instancia acude a recuerdos remotos que constituyeron mis primeras impresiones del mundo en un compendio de imágenes inconexas de una ciudad con paisajes antagónicos, grandes contrastes físicos y socioeconómicos, mediados por la violencia que, así como el banano y todo el imaginario originado desde éste, llegó a mí a través de medios radiales e impresos. Si bien está motivada por experiencias personales, no es mi intención interpretarlas y traducirlas a lo visual sino darme argumentos razonados, a través de la experimentación pictórica, el site specific y la instalación, a algunas preguntas recurrentes que se enlazaron a otras relacionadas con sueños y con la religión que mi familia y yo profesábamos.

Como en la obra analizada en la sección anterior, el material confiere solidez al proyecto *Éster*, sin embargo, es necesario hacer distinciones con los referentes.

En *3° 16′ 0″ S, 79° 58′ 0″ W*, Argenzio trabaja su propuesta in situ, interviniendo toda la planta de banano con una cobertura de pan de oro que enuncia nuestro pasado colonial y nuestro presente atravesado por la violencia ejercida desde potencias económicas; mientras que *Rey Banano* denota visualmente su carácter autorreferencial con el material (lentejuelas y diamantes de imitación), que

recuerda a las aún vigentes ediciones de la *Reina Mundial del Banano* en Machala y refiere a mis participaciones esporádicas en certámenes de belleza escolares y locales.

Rey Banano además constituye un artificio que metaforiza el falso discurso benévolo con el que empresarios estadounidenses lograron hacer acuerdos dolosos con el poder político para acaparar tierras, masificar sus monocultivos y enriquecerse. La pieza también trae los nueve cuerpos dejados en la Ciénaga por los nueve puntos que pedían los huelguistas colombianos, a través de nueve bananos totalmente cubiertos con el material en cuestión.

Me distancio de *La más castellana de América* respecto a la manera en que la artista incorpora estos elementos arquitectónicos en la instalación. Argenzio toma la columna jónica de la entrada al convento y traslada su forma. En este conjunto escultórico y en otras obras afines en contenido y apariencia -*La educación de los hijos de Clovis* (2012), *Ruinas* (2013) y *Saltatrás o Tornatrás* (2019)-, no subvierte ni adapta las formas clásicas y barrocas, las reproduce como objetos suntuarios y ornamentales a los que ha anulado su cualidad útil, las únicas variaciones en su materialidad son los componentes que las erigen y las recubren (resina, fibra de vidrio, fondant pastelero, azúcar, cemento, pan de oro, madera). Mi proyecto artístico difiere de estas obras al apropiarme de los patrones barrocos para modificarlos insertando ecografías y elementos de nuestra cultura marina que, junto con el insecto *Picudo* (o su representación) o la sintomatología del hongo *Foc R4T* señalan la decadencia humana de los menos privilegiados y la invasión agresiva del paisaje por medio del monocultivo de banano y su resguardo con agrotóxicos.

Coello Gilbert en *Propuesta de diseño para papel tapiz*, al igual que Argenzio, no modifica el patrón, lo traslada a la pintura desde una estética popular doméstica, en calidad de complemento y refiere a la repetición del discurso político y a los modos de gobierno con sus consabidas crisis que

abarcan todos los ámbitos de la sociedad. Cuestiono, pero no en relación con los regímenes de gobierno en el país sino a la imposición de la cultura europea que pretendió silenciar la nuestra. El patrón (elemento protagónico) y el fondo son recursos que citan la enfermedad botánica y humana derivada de la modalidad de economía extractivista extendida y aluden también al hecho de que estas grandes transnacionales más allá de que hayan sido forjadas por gente visionaria, se han erigido a costa de trabajo mal remunerado, maltrato y prácticas casi esclavistas.

Mi obra bidimensional se distancia de la serie *Cineraria* en la utilización de las imágenes, Ochoa se apropia de archivos fotográficos y crea alegorías acompañadas de algunas líneas de los testimonios de los trabajadores de mina. De las imágenes seleccionadas, tomo detalles o altero patrones; de esta manera hago una interpretación del archivo, refuerzo la presencia de mis temas de interés y confiero una poética visual adecuada a la obra. El material bélico, la pólvora, tiene un rol protagónico y es un recurso revelador de la imagen ampliada, es la razón de ser de *Cineraria*. En mi caso, el recurso deriva de material combustionado y requiere de agua -otro elemento simbólico en las obras- y un proceso de lavado y movimiento continuo del soporte para garantizar su fijación. El resultado es azaroso y no busca la figuración como en la serie de Ochoa.

Marco Alvarado trabajó *Mi Luto* desde el encuentro fortuito con una comunidad rural de la provincia del Guayas. Las urnas archivan las memorias del viaje y su estadía en *La Esperanza* y son una alusión a los *cabinets* del siglo antepasado que albergaban objetos de distinta procedencia, al mismo tiempo recuerdan a espacios domésticos habitados por una diversidad de fotografías, imágenes y objetos sin un orden clasificatorio, tomando el estilo de lo que él llama *estética lumpen*. En esta instalación se formula preguntas sobre lo que le preocupa del arte y en ella se amalgaman hechos y sentimientos generados por sus vivencias en el recinto y por otras de su pasado. Lo que propongo para *Éster* se aleja de *Mi Luto* por el intimismo que predomina en algunas urnas,

contenedoras de una serie de imágenes, textos, objetos, pinturas, mapas… dispuestas a manera de collages. Lo vivido por mí en contextos disímiles y las interrogantes que surgieron en un intento por hacer de estos espacios algo inteligible sólo son mi punto de partida, las fotografías en mi proyecto son referenciales, cada imagen es abstraída y representada con una selección de materiales plásticos y orgánicos pertinentes.

1.4. Declaración de intenciones

Como había comentado en la motivación del proyecto, *Éster* surge de ciertas memorias e imágenes remotas de mi infancia que condujeron la investigación hacia una primera reflexión sobre la mujer en los reinados de belleza, en cómo el poder se vale de la mujer para instaurar toda una cultura hegemónica del banano en el medio, entonces surgió la primera pregunta: ¿Todo ese discurso triunfalista del banano, legitimado en los medios de comunicación y a través de eventos culturales es certero? Luego, indagué en la crisis cultural local y en los conflictos sociales en la industria bananera (los más relevantes: la *Masacre de las bananeras* y la represión en la hacienda *Los Álamos*) y en las plagas y hongos que las afectan (el hongo *Foc R4T*: *Fusarium oxysporum f. sp. cubense raza 4* o *Mal de Panamá* y el insecto *Picudo*, particularmente) y fue inevitable preguntarme por cómo un recurso natural puede impactar drásticamente en el paisaje, en las costumbres y en la manera de identificarnos desde nuestro lugar de origen.

Aunque la base de este proyecto es histórica, pretendo alejarme de representaciones cronológicas y alusiones directas a los hechos. Considero que la pintura (acrílico y tinta china), el carboncillo, el lápiz grafito y el chifón quemado son adecuados para interpretar el comportamiento del hongo y del insecto en la planta de banano, me interesa el aspecto necrótico del tallo infectado y las hojas secas como una referencia visual a los asesinatos en las haciendas bananeras y a las afecciones

humanas por la fumigación con agrotóxicos. El empleo de éster de plátano (acetato de isoamilo), lentejuelas y diamantes de imitación dotan al proyecto de esa artificialidad en el discurso de bonanza y desarrollo instaurado por empresas norteamericanas para justificar prácticas que erigieron un sistema desfavorecedor para las naciones latinoamericanas; además es una cita directa al canon de mujer que busca ser reina y que perseguí esporádicamente durante mis primeros años de vida.

Los temas abordados me llevan a formularme las siguientes preguntas que activan una serie de experimentaciones plásticas para llevar lo investigado a un proyecto artístico pertinente en su contenido y en su aspecto formal.

- ¿Cómo evocar, desde un manejo pertinente del material (hojas de banano, insectos *Picudos* y experimentaciones plásticas), los conflictos sociales e incidentes en las haciendas bananeras mediante la representación formal de la sintomatología del *Fusarium* (amarillamiento, marchitez, agrietamiento, necrosis en la planta del banano)?

- ¿Qué otros recursos plásticos y objetuales me permiten tratar y representar poéticamente la enfermedad humana causada por agrotóxicos y la enfermedad botánica del banano en una misma pieza artística?

- ¿Qué elementos pueden tributar a que este proyecto sea parcialmente autorreferencial?

- ¿Qué medio/elemento articulador puede conectar/cobijar todas las obras y a la vez discursar sobre la hegemonía cultural en torno al banano?

2. Genealogía

Dentro de este apartado, es necesaria una reflexión a partir de obras referentes de la historia del arte que hayan abordado el barroco, el neocolonialismo y la construcción de las identidades en Latinoamérica, y las relaciones de poder, temas presentes en este proyecto.

Inicio con Adriana Varejão (1 de junio de 1964 - Río de Janeiro, Brasil), con una vasta producción pictórica-escultórica que aborda el racismo, la opresión y la violencia a partir de la colonización de Portugal en Brasil y la de Inglaterra en algunos territorios de América, a través de la apropiación y la relectura de la estética del arte barroco -«(…) pero no en el sentido del mártir en el arte religioso, sino en el de la historia del barroco en la historia del arte. (…) por la representación de la carnalidad, no del martirio»[22]- y los azulejos clásicos portugueses, que eran exclusivos para espacios habitados por gente pudiente y para las iglesias.

Varejão parte de la tradición pictórica de pintar carne y bodegones y de la tradición barroca que exhibe el cuerpo a través de las heridas. El barroco es una estética de contrastes y en su obra hay dos cualidades antagónicas: la belleza y lo grotesco. Uno de los elementos más presentes en sus piezas pictóricas son los azulejos brasileños pintados a mano, que llegaron por la colonización portuguesa y la importación de tradiciones cerámicas del antiguo mundo islámico y de países como China -con su cerámica azul cobalto de la dinastía Song-, Holanda, España y Portugal. Estos azulejos funcionan como una metáfora del colonialismo, de la mezcla de culturas, a través de la

[22] Fietta Jarque, «Entrevista: Adriana Varejão. *Mi obra tiene que ver con la parodia y la idea barroca de la ilusión*», *El País. El periódico global* (2002) https://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036195567_850215.html

fuerza o el deseo. Otros elementos presentes en su obra son los ángeles, las volutas, los patrones, dispuestos en fragmentos y organizados de manera caótica.

La artista trabaja pinturas que desbordan su bidimensionalidad hacia la instalación, el objeto y la escultura, modelando y recreando la apariencia de la carne para evidenciar una historia no oficial sobre la época colonial en Brasil, su organización social y racial. Esta técnica de la ilusión es una crítica a las naciones invasoras que han podido financiar el arte de sus iglesias, castillos y espacios públicos con los recursos de los países sometidos.

Como referente tomo su serie más reciente *Ruinas de carne seca* (de la muestra *Talavera*) que la componen tres columnas que «(…) exploran la cultura de Talavera poblana, la tradición cerámica mexicana originaria de España que, como el azulejo, se basa en diversas fuentes, en este caso, indígenas, hispanas, italianas y chinas.»[23] Estas columnas imitan algunos fragmentos de paredes de azulejos de Talavera y elementos arquitectónicos en diálogo con carne y vísceras que simulan el mármol veteado y el drama corpóreo del barroco. La serie aborda la violencia que ha forjado al continente americano y refiere a problemas políticos y a las condiciones medioambientales en su país.

[23] Arte al Día Internacional, «Adriana Varejão explora el colonialismo a través del sincretismo estético en Gagosian New York», Arte al Día Internacional (2021) https://es.artealdia.com/Galerias/ADRIANA-VAREJAO-EXPLORA-EL-COLONIALISMO-A-TRAVES-DEL-SINCRETISMO-ESTETICO-EN-GAGOSIAN-NEW-YORK

Adriana Varejão, *Ruina Brasilis*, 2021, óleo sobre lienzo y poliuretano con soporte de aluminio y detalle

Adriana Varejão, *Ruinas de carne*, 2020 - 2021, óleo sobre lienzo y poliuretano con soporte de aluminio

En *Ruinas de carne*, la artista acude a la tradición de la Talavera poblana en México producto de un mestizaje con elementos de la cultura española para cuestionar la incidencia del colonialismo en el imaginario social actual y ofrecer una historia alternativa a la oficial. Esta serie se vincula con mis intereses artísticos desde mi preocupación por el impacto de una cultura europea impostada en nuestra sociedad que relegó nuestra cultura originaria hasta generarnos un sentimiento de rechazo y negación hacia ella.

El minimalismo se evidencia a través de la representación de azulejos y el expresionismo en las formas carnales y viscerales que se desbordan sobre la pulcritud de la superficie. En mi obra, realizo un ejercicio similar: reúno elementos disímiles, de contextos diferentes: el insecto invasor reubicado en un espacio ajeno a su naturaleza, contando una historia del banano escrita con sangre y pólvora; la hoja muerta, evidenciando una sintomatología que advierte el caos económico de un país si el hongo invade las plantaciones y la destrucción de la naturaleza causada por un modelo económico extractivista extendido.

Los patrones están también están presentes en la serie de banderolas de Meyer Vaisman (23 de mayo de 1960 - Caracas, Venezuela), exintegrante del grupo Neo Geo (con Ashley Bickerton, Peter Halley y Jeff Koons) que, en los ochenta, irrumpió en la escena artística neoyorquina y se convirtió en uno de los artistas más influyentes de la década dentro del posapropiacionismo, simulacionismo y neoabstracto.

Su carrera artística es híbrida, experimenta con formas, medios y diferentes prácticas artísticas. La reproducción comercial y fotomecánica, la caricatura y las texturas textiles y de los medios impresos son recursos que utiliza en su producción.

> (…) En casi todo el cuerpo de trabajo de Vaisman encontramos que existe un diálogo entre realidad y representación, entre lo industrial y lo manual, lo artificial y lo verdadero.
>
> A través de la impecable articulación de las imágenes que utiliza, su obra en general tiene que ver con el simulacro y con la manera como reemplazamos la realidad con la construcción de nuestras propias realidades particulares.[24]

En su serie de banners o banderolas en las que reproduce imágenes de pinturas clásicas, dispuestas a manera de viñetas, se plantea interrogantes sobre la originalidad y la unicidad de la obra de arte clásica; dispone telas floreadas con personajes animados infantiles. Esta combinación de imágenes yuxtapuestas son un recurso mnemotécnico para amnésicos.

De esta serie, *El banner de los amnésicos* converge con mi producción en el uso de materiales disímiles y del patrón, los patrones barrocos pintados sobre hojas de banano o sobre un fondo remiten a la enfermedad y a la decadencia, la yuxtaposición de chifón bordado con lentejuelas y piedras de imitación, propio de algunos vestidos de noche, traen esa tradición impostada de elegir anualmente a la *Reina Mundial del Banano*. También aludo a los dos hechos históricos comentados en este proyecto y a los estragos del banano en la región, posicionando a las hojas de banano marchitas, síntoma más notable del ataque del hongo en la planta. Mientras en Vaisman los materiales abordan el tema de la originalidad en la obra de arte, experimento con materia prima y textiles para enunciar lo que me preocupa.

[24] Amalia Caputo, «Meyer Vaisman», *Revista ArtNexus* (edición 84, marzo - mayo 2012) https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64014690cc21cf7c0a32d1/84/meyer-vaisman

Meyer Vaisman, *The Banner of the Amnesiacs* (in 7 parts), 1990, mixta, 398.8 x 241.3 x 12.7 cm.

José Alejandro Restrepo (1959, París - Francia) es un video artista y docente investigador, pionero de este medio en Colombia. Su radio medial son el video mono-canal, video-performance y videoinstalación donde reinterpreta sucesos extraoficiales de Colombia, combinando la historia y la mitología. Restrepo dialoga con el archivo fotográfico y las tecnologías ancestrales y modernas.

Entre sus obras más emblemáticas está la instalación *Musa paradisiaca* que replica en la sala de exposición la disposición de los racimos de banano cosechados en las haciendas bananeras antes de ser procesados y empacados para su exportación. Dispone en la flor del racimo pequeños monitores de televisión que proyectan en espejos videos e imágenes de los 90, relacionadas con masacres en zonas bananeras y la gran masacre de 1928. La maduración de los racimos hasta su putrefacción está asociada a las muertes y la imposibilidad de comer de las frutas maduras aluden a la teoría de que el banano pudo haber sido el fruto prohibido señalado en la biblia cristiana.

José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, 1996, videoinstalación, dimensiones variables

Su investigación se gestó desde una mala interpretación de un grabado del pintor viajero Charles Saffary publicado en su libro *Voyage a la Nouvelle-Grenade* de 1869. Restrepo, creyendo que *Étude de bananier* (Musa paradisiaca) se refería a la mujer retratada, pensó en la exotización del cuerpo femenino, emprendiendo una búsqueda que alumbró esta instalación.

Restrepo es uno de mis referentes más próximos de esta sección, tanto en mis preocupaciones temáticas alrededor del banano como en el empleo del racimo en *Rey Banano* como emblema de los estragos sociales, políticos y económicos en el sur. Si bien interviene los racimos con complementos (los monitores) que tienen una función independiente de la del racimo en sí: proyectar imágenes y vídeos versus ser una alegoría del fruto prohibido, pienso en que ambos discursos se unen por medio de lo que el espejo refleja, el archivo bordeado por una vista en ángulo contrapicado del racimo. En *Rey Banano* todos los contenidos se cohesionan con la adhesión del falso enjoyado en el racimo.

Una intervención similar realizó Gonzalo Fuenmayor (1977, Barranquilla - Colombia) en una hacienda bananera, *Génesis*, de 11 fotografías, es parte de *Papare Series* (2013), integrada además por *Los encantos de la violencia* (1-4), *Mister Bananaman*, *Mister Bananaman's Spaceship* y *Levitation*. La instalación aborda la visión exótica, originada en la literatura y en la publicidad estadounidense y la violencia para sostener un sistema productivo desfavorecedor para las regiones productoras de banano. Fuenmayor pende de dos racimos de banano, lámparas victorianas que, encendidas en la noche, camuflan la historia nefasta en las plantaciones y representan la riqueza que tradicionalmente ha sido cooptada por reducidos grupos de poder. Los cristales como lágrimas son un símbolo de la incidencia de este modelo neocolonial.

En su obra cuestiona la identidad nacional como marca y los estereotipos afincados desde símbolos locales como el tucán, la piña, la palmera y el banano que, paradójicamente ha propiciado la riqueza y la decadencia. El artista articula su discurso con elementos la literatura, el cine y la publicidad, resemantizándolos en sus obras para generar lo que él llama *injertos visuales*.

Génesis 11, 2013, impresión de inyección de tinta brillante

En correspondencia con el proyecto artístico y los contenidos a los que se aproxima, hay conceptos claves que los sostienen. En primera instancia introduzco un análisis comparativo entre ciertos conceptos del libro *La era Neobarroca* de Omar Calabrese y las características formales y semánticas de las obras de este proyecto.

Formalmente mi producción contiene 3 tipos de imágenes: las personales que remiten a experiencias remotas, las fotográficas de apoyo para el proceso creativo y las literarias, de *Cien años de soledad*, de este material hago abstracciones y reconfiguro su visualidad, generando imágenes extraídas de un campo ajeno al artístico e insertadas en otro contexto, como las ecografías que evidencian la cirrosis hepática en ciertos trabajadores de las bananeras en diálogo con un patrón barroco adulterado, asentado en un fondo sombrío. En *Barroco provinciano II*, «*Este es un pueblo feliz*», *Racconto* y *9 y miles*, confluye una estética teatral contrastada: la belleza ornamental del patrón (el ornamental o los determinados por la sucesión de Fibonacci) o la perspectiva y lo grotesco del fondo como un obituario visual de lo acontecido en las bananeras. Si bien los cuerpos, en actitudes circenses, no muestran la carnalidad propia de la tradición pictórica barroca, el fondo sí lo hace de una manera no explícita.

Según el análisis Miguens Ferro sobre Calabrese,

> (…) en su explicación sobre el *detallismo y la fragmentación* concluye que todo producto artístico así dispuesto, singularizado, termina por constituir un elemento autónomo y material para posteriores usos y estudios. Las obras sufren un proceso anacrónico y de ruptura hacia todo orden y discurso originario e histórico encaminándose hacia la continua relectura, el consumo y la anulación memorística. Dicha producción de detalles y fragmentos va unida al desarrollo y velocidad tecnológica.[25]

[25] Fran Miguens Ferro, «El neobarroco a través de las sombras de Fernando Sinaga», Visualidades. Revista del Programa de Masterado en Arte y Cultura visual, FAVI UFG (Goiânia: Universidad Federal de Goiás), 68. https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18057/10761

La inserción de ciertas imágenes fragmentadas como el patrón, las hojas secas recortadas como soporte y una sección del tallo de banano dan paso a interpretaciones personales del espectador, esta fragmentación permite esa continua relectura que menciona Miguens Ferro de Calabrese e insta a hacer otras conexiones con referencias subjetivas de quien mira: las ecografías se leyeron como tomografías del cerebro o ecografías fetales y los patrones sobre las hojas como tela india o papel. En un análisis posterior, con una distancia histórica, indudablemente esta propuesta se leerá con otros parámetros. De esta manera, cada componente visual es polisémico. Al mismo tiempo, lo fragmentario también involucra lo histórico en las obras, pues, al tratarse de eventos que pretendieron ser borrados con insistencia, una historia alternativa de los mismos sobrevivió a partir de testimonios fragmentados o incompletos que intentaron rescatar la verdad del relato oficial.

En «*Este es un pueblo feliz*» la inestabilidad y el caos se traduce en la disposición de las imágenes a partir de un fragmento del capítulo XV de *Cien años de soledad* que menciona cómo se desplazaron los huelguistas, «girando en un torbellino gigantesco»[26], en la Ciénaga cuando el ejército colombiano empezó a disparar. En el aparente caos hay un orden, el de la espiral dorada derivada de la sucesión de Fibonacci, en el patrón del girasol y en la vista del corte transversal del tallo del banano. En esta misma obra, el límite y el exceso se evidencian en su contenido: el centro, el banano -en una producción moderada, un inofensivo recurso agrícola-, que sembrado a gran escala transgrede todo confín: erosiona entornos, transforma vidas, desequilibra economías, crea nuevas identidades…; y en su apariencia formal: apuesta por la experimentación, amalgama una diversidad de materiales orgánicos, textiles y plásticos; y técnicas, el collage, la pintura y el dibujo tradicional pero también mediados por el azar, por el gesto performático.

[26] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1982).

La teatralidad y lo grotesco son los signos que mejor representan lo neobarroco en el proyecto. La multiplicidad de imágenes fragmentadas desde distintas génesis e intervenidas constituyen micro discursos en la obra.

El banano es una planta originaria del continente asiático y desde que llegó a Centroamérica y empezó a comercializarse a fines del siglo XIX, su imagen ha invadido progresivamente la cultura visual global desde la época colonial con los retratos etnográficos y bodegones brasileños del holandés Albert Eckhout (c.1610 - 1665) o las pinturas de casta del mexicano Miguel Cabrera (1695 - 1768) como imágenes pedagógicas complementadas con la exuberancia botánica.

Un cuestionamiento que resurgió cuando redireccioné mi investigación en 2020 fue desde la asunción colectiva del banano en el país, como un ícono identitario y de la violencia y, desde una mirada extranjera como un emblema del subdesarrollo y lo tropical-exótico. Las respuestas inmediatas apuntaban a campañas publicitarias en Machala que hicieron de la fruta un ente omnipresente -gracias a los medios de comunicación- con muchas posibilidades representacionales (anexos 3, 4, 5, 6): recuerdos, camisetas, postales, esculturas del obrero de finca bananera en mediana -al estilo *Oscars* para condecorar a personajes destacados de la ciudad- y gran escala -el Monumento al Bananero- y eventos que enaltecen y celebraban la presencia de la fruta y su éxito comercial - la Feria Mundial del Banano, los certámenes de belleza y concursos: la novel Maratón Provincial del Bananero, «(…) una carrera de 2 kilómetros, que consiste en llevar a cuestas un racimo de 50 libras hasta la meta»[27]-; sin embargo, para bien o para mal, según John Soluri, este estatus de ícono empezó a surgir a inicios del siglo XIX, cuando los viajeros Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland registraron con gran asombro las primeras descripciones sobre el

[27] Redacción, «Machala tuvo por primera vez la Maratón Provincial del Bananero» (Machala: Machala Móvil Diario Digital, 2019) https://machalamovil.com/machala-tuvo-por-primera-vez-la-maraton-provincial-del-bananero/

banano y su productividad en comparación con suelos agrícolas europeos, concluyendo que la fertilidad del suelo cubría todas las necesidades primarias de la comunidad «(…) lo cual fomentaba el aislamiento social y el estancamiento cultural.»[28] Humboldt llevó este pensamiento a lo plástico:

> Un dibujo representa una figura humana de piel oscura y peluda parada cerca de una vivienda cubierta con paja, en un pequeño claro sombreado por plantas de banano y árboles de coco, sirviendo para reforzar la imagen "del indio pobre", que, contento con "recoger la fruta de su pequeña parcela de bananos" es elevado apenas por sobre el nivel de un "animal inferior". Entretejer ideas sobre raza, nación y civilización hacía parte del humor norteamericano del siglo XIX. [29]

Estas interpretaciones de la otredad se instalaron en las manifestaciones artísticas de la época, por ejemplo, en la comedia musical "The Big Banana" (1875) de Alfred Sedwick, el protagonista quiere ir a Cuba a generar riqueza de la explotación de minas de oro. Su temor de que los rumores sobre la isla, donde los americanos son asesinados y trabajan "como negros", sean ciertos, lo hace desistir de su viaje. En esta comedia y en las venideras dentro del género e incluso en una investigación de 1897 del arqueólogo George Byron Gordon en Honduras, la mirada norteamericana hacia el banano estaba estrechamente ligada a la negritud y a la latinidad como culturas inferiores y deliberadamente atrasadas. Estas nociones también fueron abanderadas por los agricultores blancos jamaiquinos que no replicaron la modalidad de monocultivo de banano porque a su criterio, era "comida de negros".

[28] John Soluri, «Capítulo 1. El nacimiento transnacional de la cultura del banano. La cultura norteamericana de consumo», en *Culturas bananeras: producción, consumo y transformaciones socioambientales* (Texas: Prensa de la Universidad de Texas, 2005), 75.
[29] Soluri, *Culturas bananeras*…, 76.

Luego de fuertes inversiones para maximizar la producción agrícola rediseñando el paisaje décadas después, como una estrategia para globalizar el consumo de banano, las grandes compañías estadounidenses, específicamente la UFCO, crearon todo un imaginario audiovisual para publicitar los beneficios del banano, desde caricaturas que antropomorfizaron la fruta para instruir al consumidor sobre su valor alimentario y su conservación -pensemos en la famosa *Miss Chiquita Banana* que transitó a una versión animada de la actriz y cantante portuguesa Carmen Miranda con su atuendo tropical- hasta musicales con escenas surreales donde la fruta, cargada por bailarinas, se representó en escalas gigantes, con la misma Miranda como protagonista.

De esta manera, desde la consolidación de los estados nación en Latinoamérica, el banano ha sido asumido como un símbolo de nuestra identidad cultural, por esta razón, ha habido una amplia producción de obra sobre el banano, su sistema productivo e impacto cultural, económico, social y medioambiental, desde mediados del siglo XX.

Otra cuestión relacionada con el banano es la incidencia del desarrollismo en la construcción de una hegemonía cultural derivada del banano.

Según Henry Veltmeyer, la idea de desarrollo surgió como una forma de imperialismo cultural, es decir, como un medio para controlar el pensamiento a través de los medios de comunicación y otras formas de producción cultural. Esta idea nace luego de la segunda guerra mundial, prometiendo crear un «nuevo mundo» para mejorar la calidad de vida de las naciones empobrecidas y devastadas por la guerra. Veltmeyer señala que, en América Latina, las grandes potencias se han valido del discurso desarrollista para convencer a los países productores de materias primas que se trata de un modelo de negocio que nos genera riqueza, lo cual señala el autor e incluso, lo hemos constatado, es un negocio que deja ganancias desiguales, en donde los

enormes costos sociales y ambientales son sufragados por las poblaciones y los países centro y latinoamericanos.

Y en consonancia con esa idea de desarrollo para garantizar la expansión económica hacia los países del sur, y con el antecedente de que la cultura ha tenido un dinámico empuje económico internacional por las industrias culturales y/o creativas en las últimas décadas, reflejado en su creciente aportación al producto interno bruto (PIB) mundial, es que ha sido objeto de estudio y análisis para buscar su dimensión económica, según José Manuel Castellano. De este modo, la cultura se presenta, aparentemente, como una vía para el desarrollo y se analiza como un parámetro económico capitalista, despojándolo de su cualidad de instrumento de transformación social.

Y el impacto de esta ideología en Machala, promovida por las élites agro-productoras, ha sido devastador, el discurso desarrollista en torno al banano ha abarcado la dimensión cultural y los medios de comunicación, generando una serie de productos que nos lo han vendido como culturales: postales, recuerdos, catálogos, monumentos públicos, el muy concurrido certamen Reina Mundial de Banano, que siempre abarca las portadas y páginas centrales de los diarios locales y el concurso Rey Banano, para validar y justificar la llegada de la fruta en la ciudad.

3. Propuesta artística

3.1. Obras

Las imágenes remotas de mi infancia relacionadas al banano y al mar activaron el interés por la experimentación plástica, la investigación documental y la relectura de estudios del patrimonio arquitectónico, sobre política, gestión y recursos culturales institucionales realizados por José Manuel Castellano sobre Machala y su situación cultural.

Dibujo en el campo expandido, asignatura de la malla curricular de la carrera a término, me permitió transitar a los temas de estudio actuales, empezando por una reflexión sobre el verdadero rol de la mujer en los reinados de belleza, luego conectando el traje típico de los certámenes con la sintomatología de las plagas y hongos, siendo el *Foc R4T* y la *Masacre de las bananeras* los inicios de la investigación actual. En consonancia con esta búsqueda, la experimentación plástica me condujo a un hallazgo formal que además de advertir los próximos temas de interés sugería la posibilidad de una representación de la sintomatología del hongo y la evocación de los hechos en las bananeras. Este dibujo en húmedo y la huella del lápiz que apenas queda después del secado de los materiales convoca poéticamente la desaparición del ecosistema de manglar como resultado de prácticas neoliberales depredadoras.

Manglar, 2020, mixta sobre papel Canson Montval de 185 g.: carbón, goma, tinta china y grafito 8B, 25 x 16 cm.

Éster está conformada por 5 obras y es la continuación de mi muestra anterior *Desde la verde cuna*, por esta razón algunas de sus obras serán incluidas en esta exposición. El título de este proyecto surge de un criterio generalizado sobre la artificialidad de los alimentos sabor a plátano versus su contraparte real: la variedad de banano *Cavendish*, sustituta del *Gros Michel*, infectada por el *Mal de Panamá* a mediados del siglo pasado, para lo cual es necesaria una breve reseña histórica para exponer la pertinencia del nombre.

El acetato de isoamilo o aceite de banana (nombres más comunes) es un éster que se produce de forma natural en la planta de plátano. Es un compuesto orgánico incoloro, inflamable y volátil formado por la esterificación del alcohol isoamilo con el ácido acético. Conocido por ser uno de los principales ésteres de la fruta y dar sabor y olor a plátano en la industria alimentaria, está presente en la formulación de más de 40 sabores y fue utilizado en aviones antiguos y actualmente en la industria cosmética y cervecera.

Según Nadia Berenstein, historiadora del sabor, en Estados Unidos las primeras fórmulas de esencias de frutas, que incluyeron la del plátano (llamado en ese entonces acetato de amilo), circularon en avisos de inicios de la década de 1850, es decir, el sabor artificial a plátano se produjo antes de que el comercio de la fruta se masificara. En la Exposición del Centenario de 1876 en Filadelfia, se exhibió por primera vez una planta de banano y se vendió su fruto, atrayendo a multitudes gigantescas.

Gracias a una serie de factores tecnológicos, agrícolas, acuerdos políticos, y características biológicas de la fruta -que facilitaron su manejo y transporte en tren y en barco- en Centroamérica, el Gros Michel fue una de las primeras variedades de banano producida en monocultivos, con una

arrolladora aceptación antecedida por la introducción del éster de plátano en los alimentos procesados del país del norte.

El historiador Santiago Muñoz Arbelaez en una reseña del libro *Banana Cultures* de John Soluri, señala que, hacia 1930

> (…) el mercado de bananos y las sensibilidades estéticas alrededor de las cuales se había construido la noción de un buen banano impedían la introducción de nuevas variedades para reemplazar los Gros Michel, que eran atacados por la enfermedad de Panamá.[30]

O Foc R1T: *Fusarium oxysporum f. sp. cubense raza 1*, que acabó con todas las plantaciones del Big Mike en la década de los 50s; hasta ese entonces la innovación tecnológica pudo propiciar la producción y comercialización de la variedad Cavendish, resistente al hongo y por ser estéticamente similar al Gros Michel fue el sustituto ideal para continuar el negocio, sin embargo, los consumidores estadounidenses ya estaban acostumbrados a la primera variedad cuyo sabor era muy cercano al de los alimentos procesados con sabor a banano por tener una mayor concentración del compuesto esterificado que en los Cavendish, de sabor más sutil y complejo. La gran diferencia entre el sabor artificial y el Cavendish generó en los consumidores y en los expertos del sabor una serie de interrogantes sobre su autenticidad. Actualmente, una investigación más concienzuda y prolija ha demostrado que el sabor artificial está más cerca de lo natural de lo que parece.

Partiendo de este contexto, considero que (el) *éster* (de plátano) a más de encarnar la tan mentada dualidad de lo auténtico y lo artificial según la sensorialidad humana, confluye con los contenidos de este proyecto sobre la construcción cultural e identitaria a partir del monocultivo de banano en

[30] Santiago Muñoz Arbelaez, Reseña de "Banana Cultures: Agriculture, Consumption, and Environmental Change in Honduras and the United States" de John Soluri, *Historia Crítica*, no. 38 (mayo - agosto 2009): 208 – 214. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81112312012

los países del centro/sur -los concursos de belleza (Reina Mundial del Banano y Rey Banano) y sus artificios, legitimados desde la institucionalidad como acontecimientos culturales, por ejemplo- y la falsedad de los discursos desarrollistas que aunaron aún más las crisis en todos los ámbitos antropológicos y medioambientales.

Éster, instalación artística: difusor de esencia y acetato de isoamilo

El compuesto esterificado, ambientando la sala de exposición, constituye un elemento articulador de todas las piezas de la muestra. Es una alegoría de la hibridación de la cultura inventada a partir del banano con el imaginario marino y nuestras culturas ancestrales -evidenciado en manifestaciones culturales locales como los carros alegóricos de los pregones escolares o por las fiestas de la ciudad y los trajes típicos de las reinas y de las candidatas a Reina Mundial del Banano en el que las alusiones a la fruta convergen con un inventario visual de nuestros productos de exportación y vagas citas a nuestro pasado precolombino- (anexos 7, 8, 9).

La palabra éster a más de denominar este compuesto característico del banano, en las escrituras bíblicas es el nombre de una doncella judía (Ester) que se convirtió en la reina de Persia y de Media cuando se casó con el rey Asuero (Jerjes I), luego de haberse preparado como si se entrenase para un certamen de belleza, para ser elegida y tomada por esposa. *Éster* además pretende evocar la artificialidad y edulcoración en los certámenes de belleza.

Ciertamente, en los productos con falso sabor a banano y en esta cultura hegemónica derivada de la fruta, hay algo de verdad: el compuesto esterificado presente en el banano de forma natural -que concentrado en un nivel alto y mezclado con otros componentes confiere artificialidad al producto, y la pervivencia intermitente de nuestra identidad, ligada a nuestro pasado ancestral, presentada en

un palimpsesto, en una serie de subproductos de consumo, que afianzan el concepto del banano como símbolo identitario.

Rey Banano, site specific en el Hotel Oro Verde e instalación artística en la sala de exposición

El banano es uno de los ejes centrales de la economía ecuatoriana y alimento de consumo masivo en todos los estratos sociales. La idea de una instalación artística surge de un hallazgo inusual para mí durante una caminata nocturna, luego de notar que un racimo de plátano (desde lejos, visualmente entero y sano), abandonado en una concurrente esquina de mi barrio donde se deja la basura para su posterior recolección, se trataba de un racimo de cáscaras. Para mi ulterior conocimiento, esta práctica de la gastronomía popular para pelar el plátano verde es muy común en la costa, agilita la tediosa labor del pelado y desecho de las cáscaras. La primera impresión al contemplar el racimo, mostrando los agresivos cortes verticales a lo largo de cada "dedo", denotando la ausencia de fruta, me generó una ligera conmoción que remitió a un cadáver luego de una autopsia o de un proceso clandestino violento de venta de órganos o desapariciones forzosas para deshacerse de los cadáveres arrojándolos al mar.

Rey Banano pretende ser una alegoría del suceso más popular de todas las masacres acontecidas en Latinoamérica: *La masacre de las bananeras*. Consiste en intervenir los frutos vaciando parcialmente a unos y decorando a otros con lentejuelas e imitaciones de diamantes que simbolizan el discurso benévolo y falso con el que empresas bananeras estadounidenses pudieron instalarse en países centroamericanos y sufragar con la fertilidad de sus terrenos y los acuerdos desiguales con sus gobernantes, grandes transnacionales. El banano, que se dice proviene etimológicamente del árabe *banan* que significa dedo, en su morfología guarda una estrecha similitud con los dedos de la mano, remitiendo al cuerpo humano, representado en cada dedo del racimo (como en *9 y*

miles, comentada en esta sección). Para esta pieza, intervendré un racimo de Gros Michel, primera variedad de banano cultivada para exportación, símbolo del fracaso del pensamiento desarrollista.

Como Site Specific sustituye al racimo de banano exhibido tradicionalmente en el lobby del hotel Oro Verde (llamado así por Kaspar Manz, hotelero suizo, luego de pasar por las plantaciones de banano y describirlas como "oro verde"[31]). El racimo, ubicado cual escultura en sala de exposición y renovado constantemente, como si de *Comediante* de Cattelan o los tiburones de Hirst se trataran, constituye la marca del hotel y advierte que el banano es un ícono protagónico de la identidad orense.

El registro de la obra se presentaría en la muestra en vídeo junto a la pieza física en la sala de exposición.

[31] Hotel Oro Verde Machala. "Una breve reseña de nuestro hotel". Consultado el 12 de julio de 2022. https://www.oroverdemachala.com/quienes-somos/

Racimo en el lobby del hotel Oro Verde Machala

9 y miles

Para esta pieza y las siguientes retomé la experimentación mencionada al inicio de este capítulo, obviando el dibujo en húmedo y potenciando el efecto de necrosis y manchas.

Primeras experimentaciones basadas en las armonías de color de Eva Heller (*la mentira* a la izquierda y *el odio* a la derecha) y en los hallazgos de *Manglar*

El 6 diciembre de 1928 se dio la *Masacre de las bananeras* en el municipio de Ciénaga, Magdalena, Colombia; en el que fueron asesinados en una huelga pacífica entre 1000 y 2000 trabajadores (hasta la actualidad se desconoce la cifra exacta) de la compañía estadounidense *United Fruit Company*, UFCO para pedir mejores condiciones laborales y exigir el cumplimiento de prestaciones de ley. *9 y miles* trata sobre la manera en que se manejaron los cadáveres luego de la masacre: el ejército colombiano desapareció todos los cuerpos, excepto 9 para burlarse de las 9 peticiones de los huelguistas, representados en los 9 bananos coloreados de rojo.

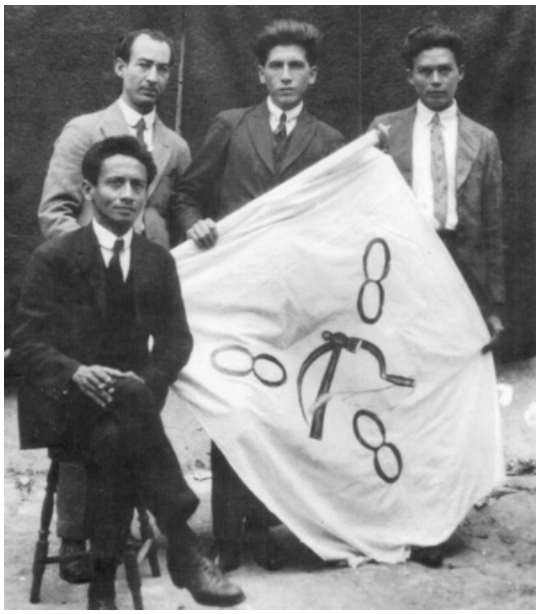
Las formas del fondo remiten al eslogan de la bandera del Partido Socialista Revolucionario, clave en la conformación de la huelga. La tipografía del número ocho de la bandera fue trasladada a la obra y deformada en la medida en que fue replicada en sentido descendente, evocando a los cuerpos.

La armonía de color del fondo fue tomada del libro Psicología del color de Eva Heller, quien representa lo frívolo con azul violáceo, naranja y amarillo. La tinta china negra, resultante de una combinación de diferentes cenizas, agua y pegamento, y el acrílico pretenden evocar la sintomatología del Foc R4T (amarillamiento, marchitez, necrosis, agrietamiento en la planta de banano) y dar un aspecto de mácula a la obra, trayendo el ambiente sanguinario del suceso.

Lo frívolo según el libro
Psicología del color
de Eva Heller

9 y miles, mixta sobre papel Winsor & Newton de 220 g.: óleo pastel, goma, tinta china, acrílico, lápiz 8B y HB, lápiz Monolith, crayones; lápices acuarelables, bolígrafo y crayones sobre papel Canson de 185 g., 29.7 x 42 cm.

9 y miles (detalle)



Raúl Eduardo Mahecha, Floro Piedrahíta, Julio Buriticá y Ricardo Elías López, del Partido Socialista Revolucionario, posan con la bandera de los tres ochos: 8 horas de trabajo, 8 horas de estudio y 8 horas de descanso.

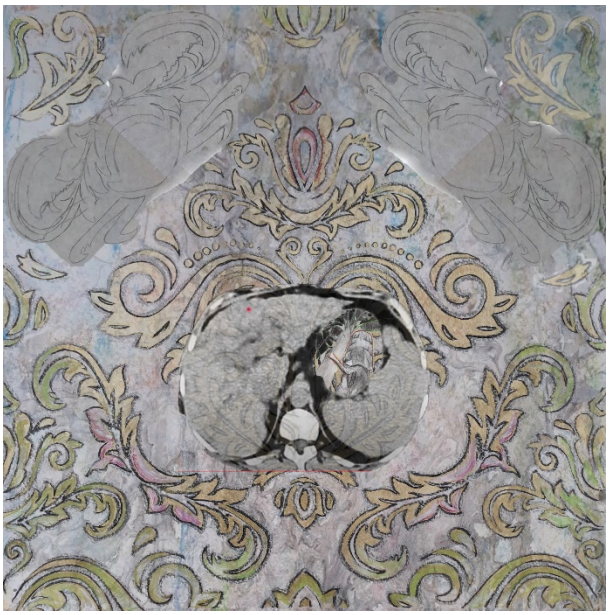
Racconto (obra previa a una de mayor formato), 2022, mixta sobre papel Winsor y Newton, 29.7 x 42 cm.

Racconto se vincula a la obra anterior por el tema. Empleo una fotografía del corte horizontal del pseudotallo del banano -que remite a un movimiento en espiral, a la repetición de hechos a través del *Racconto*, figura empleada en el cine para enlazar el inicio con el final del filme- para conectar dos incidentes: la *Masacre de las bananeras* en la Ciénaga, Colombia y la represión violenta en una hacienda bananera de Naranjal, Ecuador.

En la hacienda ecuatoriana Los Álamos, el 15 de mayo de 2002, luego de una huelga iniciada el 6 a causa de un despido intempestivo de 129 trabajadores del excandidato presidencial Álvaro Noboa, un grupo parapolicial enviado por él, irrumpió armado en las viviendas de los trabajadores. Fueron baleados quienes se resistieron, quedando varios de ellos heridos y discapacitados. 74 años después, con "mejores" escenarios y leyes laborales, volvió a darse una violenta represión que replica las antiguas prácticas anti-sindicalistas en las *Banana Republic*.

En ***Barroco Provinciano II***, el fondo tratado de la misma manera de las dos obras anteriores y los cuerpos convocan a los incidentes luctuosos en la Ciénaga y en Los Álamos. Las ecografías visibilizan las enfermedades por agrotóxicos en los trabajadores de hacienda. El patrón barroco alude a la repetición de los sucesos violentos hacia la clase obrera; además, es un recurso en el que adapto las formas del patrón a otras para incluir elementos representativos de nuestra cultura marina local, como el cangrejo perro -especie endémica desaparecida de nuestros manglares- y el cangrejo rojo. Esta inclusión es menos explícita que la ejecutada por los pintores de la colonia, que representaron miméticamente la flora y fauna de su contexto en pinturas comisionadas por iglesias o élites europeas. Este gesto de descontextualización y adaptación de elementos locales a esta cultura barroca alineada al poder pretende reivindicar elementos de nuestra cultura marina,

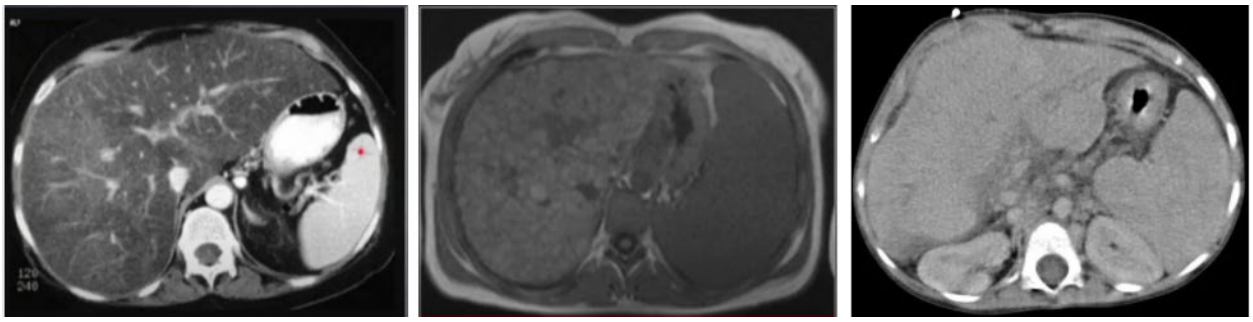
aplastada por una agresiva idea de progreso que modificó nuestro perfil costanero, destruyendo el ecosistema para garantizar la expansión de la ciudad (Machala) y la floreciente producción camaronera y bananera.



Boceto 1

Boceto 2

Barroco provinciano II, mixta sobre lona: óleo pastel, goma, tinta china y acrílico



Ecografías de hígados con cirrosis, referencias para *Barroco provinciano II*

Las ecografías de hígados con cirrosis presentan una de las tantas enfermedades derivadas del uso de agrotóxicos en las plantaciones bananeras. Valiéndose de su poder económico y político para silenciar al sistema de salud, activistas, sindicatos, etc., los empresarios bananeros niegan esta realidad.

«Este es un pueblo feliz»

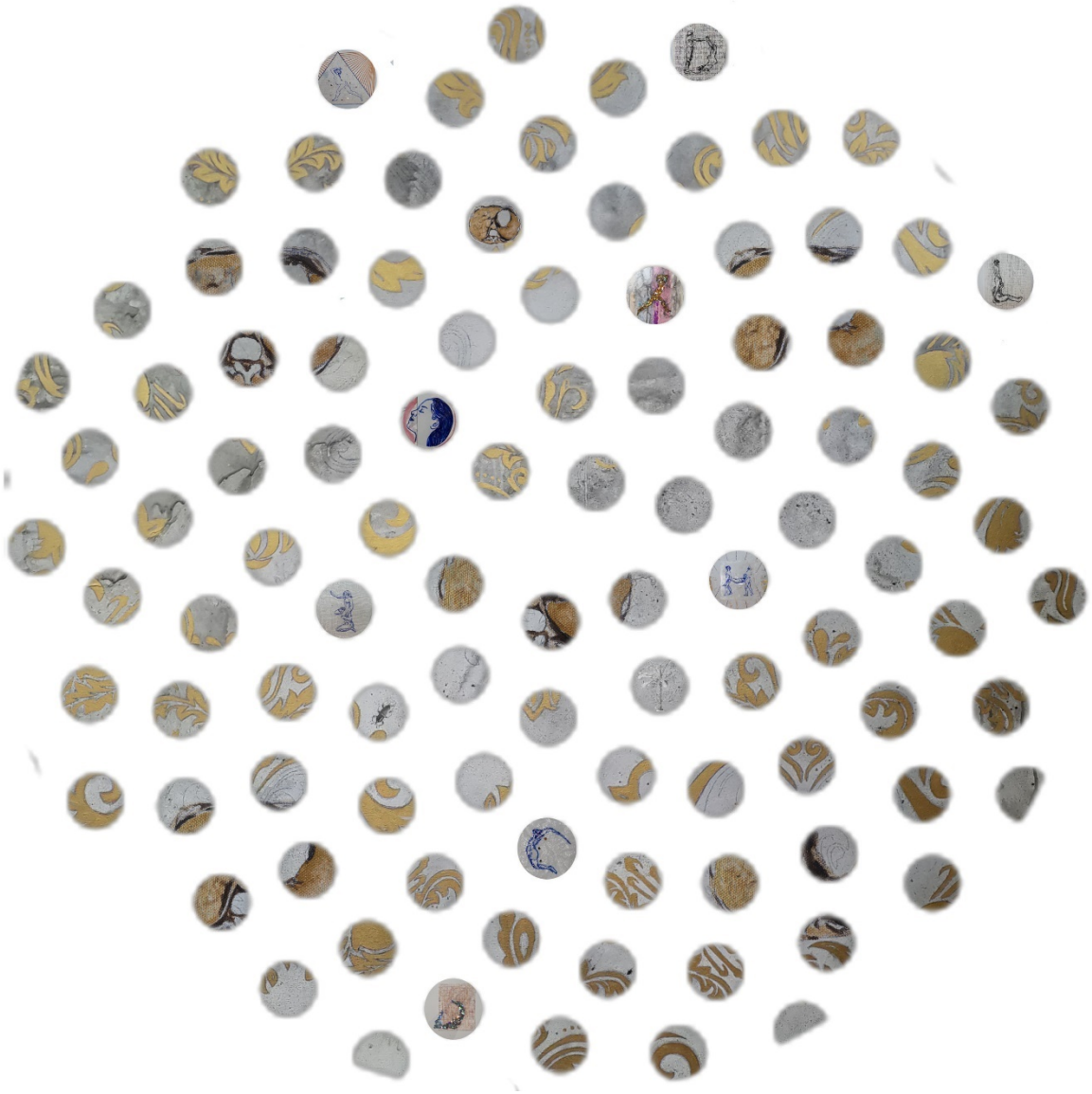
Esta obra se gesta desde el incidente de la *Masacre de las bananeras*, narrado en un capítulo de la novela *Cien años de soledad* del escritor, periodista, editor y guionista colombiano Gabriel García Márquez:

> ¡Tírense al suelo! ¡Tírense al suelo! Ya los de las primeras líneas lo habían hecho, barridos por las ráfagas de metralla. Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazoleta, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua. Estaban acorralados, girando en un torbellino gigantesco que poco a poco se reducía a su epicentro porque sus bordes iban siendo sistemáticamente recortados en redondo, como pelando una cebolla, por las tijeras insaciables y metódicas de la metralla (...)
>
> Capítulo XV (fragmento), Cien años de Soledad Gabriel García Márquez

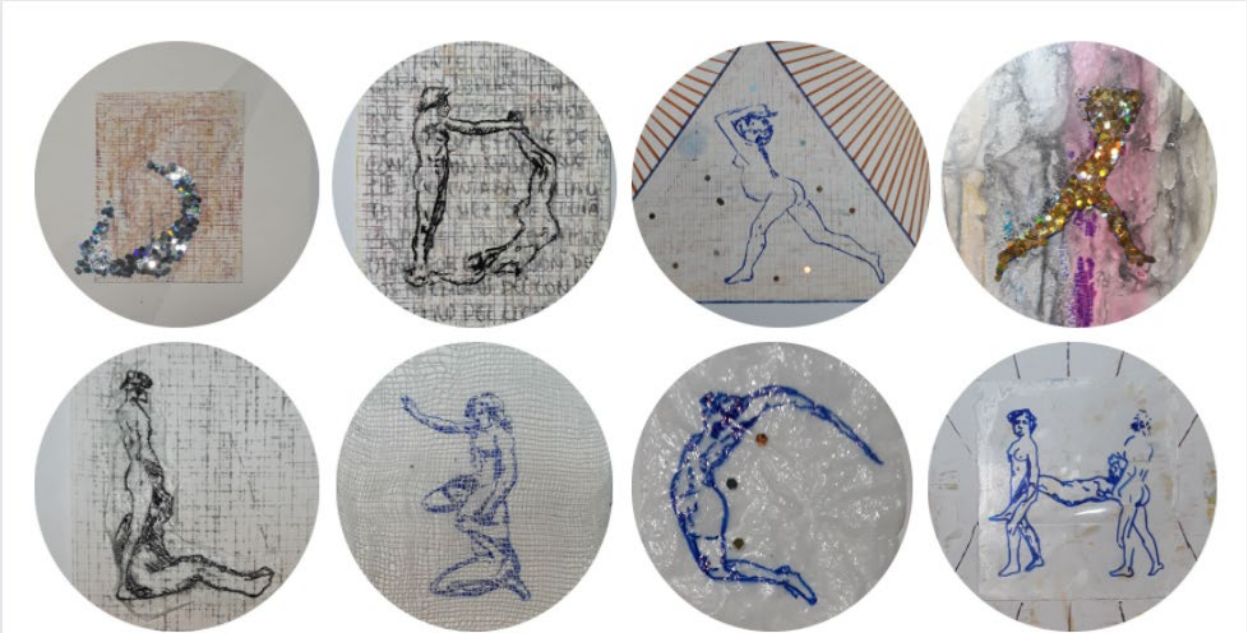
En su apariencia formal, alude a la manera en la que los trabajadores se desplazaron, intentando huir de las metralletas y al tiempo cíclico en el que sucede la historia, al transitar de los hechos, de las características psicológicas y temperamentales de sus personajes e incluso a algunos de sus nombres, de una manera repetitiva; como si toda las acciones, decisiones y costumbres de los Buendía se repitieran en espiral, de generación en generación, hasta el final de la estirpe y a la vez, el final de Macondo con la muerte de Rodrigo/Aureliano.

Los insectos picudos, exterminados por medio de trampas, son una plaga altamente letal para las plantaciones de banano y pretendo insertarlos en calidad de los obreros fusilados. Considero la escarcha y el strass como un recurso para citar lo imaginario en Macondo y las telas bordadas con piedras traen el glamur y la edulcoración de los certámenes de belleza.

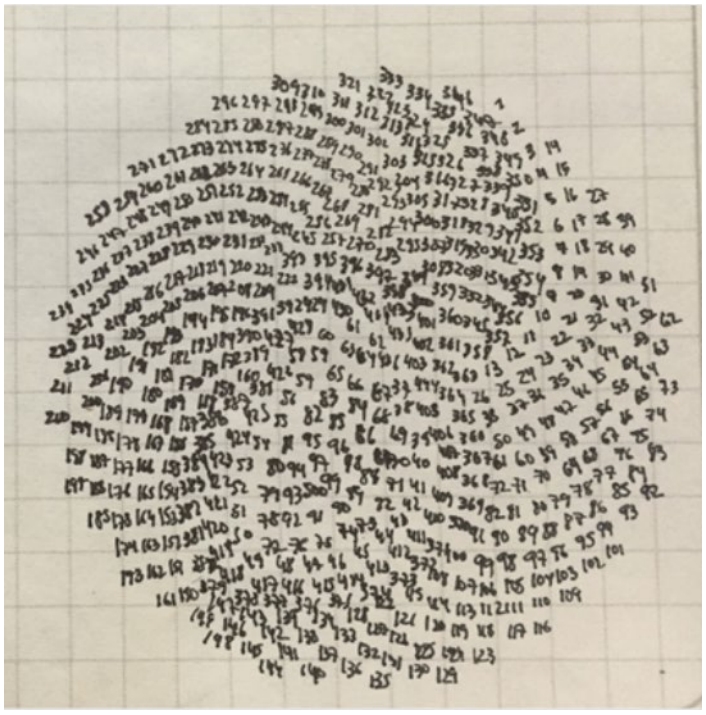
La novela condensa lo real y lo ficticio y registra un episodio de la historia de Colombia, que converge a su vez con la historia de Ecuador, entre otros eventos y problemas sociales, políticos y económicos similares a los de Colombia, en los dos sucesos luctuosos en las bananeras.



"Este es un pueblo feliz", boceto Collage digital de dibujos y obras



Detalles



Boceto e imágenes referenciales

Neobarroso, 2022, mixta sobre papeles Canson Montval de 185 g. y Winsor & Newton de 220 g.: acrílico, tiza pastel dura y grafito 8B, 42 x 29.7 cm.

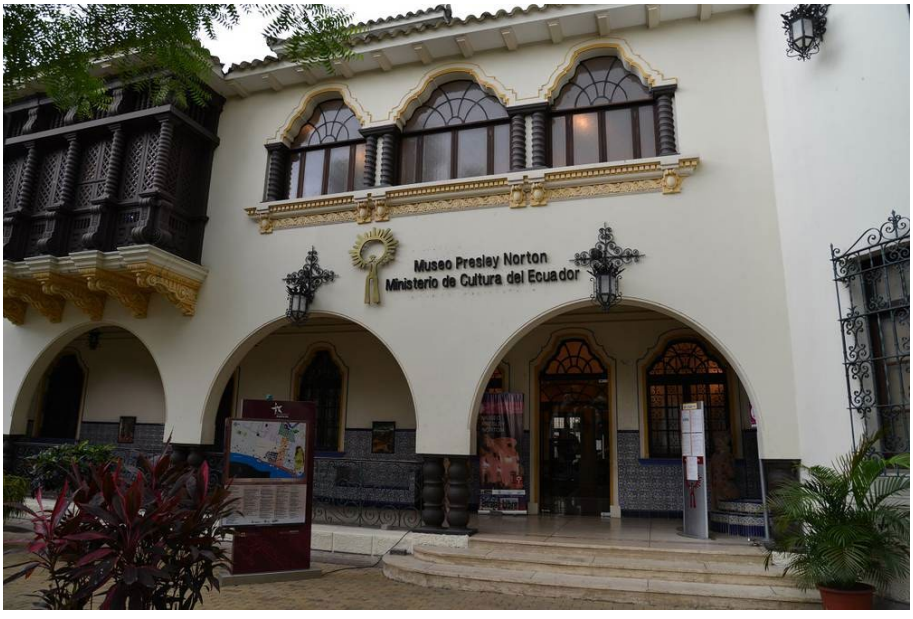
Neolodoso, mixta sobre papeles Canson Montval de 185 g. y Winsor & Newton de 220 g.: acrílico, tiza pastel dura y grafito 8B 42 x 29.7 cm.

3.2. Proyecto expositivo

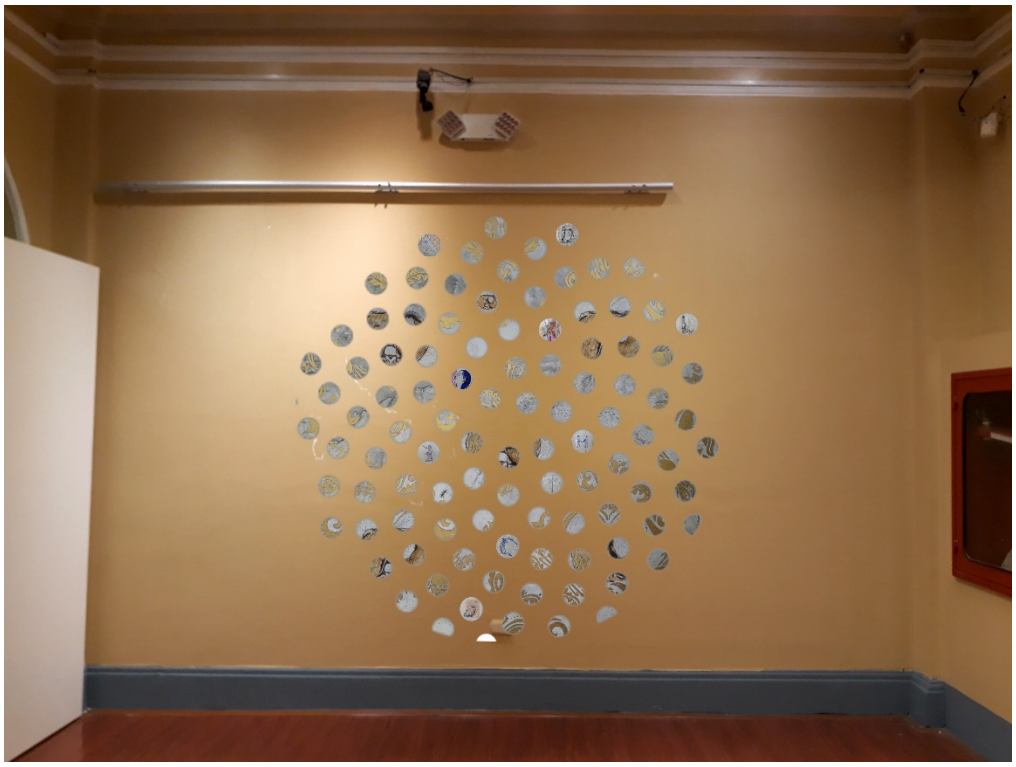
El Museo Presley Norton se instala en la edificación que originalmente fue la vivienda del periodista machaleño Ismael Pérez Pazmiño, quien llamó a la villa como su esposa Rosa Herlinda. La casa, patrimonio arquitectónico de Guayaquil, alberga una colección arqueológica precolombina de piezas de cerámica, huesos y piedra de la costa ecuatoriana de los periodos Formativo, Desarrollo Regional e Integración.

De construcción mixta en madera y hormigón, se destaca por su eclecticismo, con una arquitectura neocolonial española y azulejos moriscos en su entrada, y un balcón colonial peruano tallado en madera; diseño replicado de una residencia andaluza cuando Pazmiño visitó España.

Esta casa es idónea para montar la muestra porque va en consonancia con el concepto de hibridación cultural en mi propuesta artística. Además de tener corte español, el espacio cuenta con elementos importantes que favorecen a la muestra: finos acabados en los cielos rasos, molduras en las columnas que recuerdan a las columnas barrocas salomónicas y una lámpara de cristales que tributa al uso del material de imitación que empleo en mi obra.



Montaje



4. Epílogo

Inicialmente este proyecto fue pensado para exhibirse en el Centro Municipal de Arte y Cultura *Luz Victoria Ribera de Mora*, por sus características y por lo que representa para el poder político, y por lo que fue el siglo pasado (Teatro Municipal) antes de consumirse en un incendio en 1941, durante la guerra con el Perú; sin embargo, se realizó en el Museo Presley Norton, también adecuado para la muestra. Con un margen de tiempo más amplio, *Éster* se exhibirá el próximo año en la sala *Augusta Mora de Franco* del centro cultural. Me permito reflexionar sobre la pertinencia de este espacio.

El centro cultural, de tres plantas, se construyó sobre las bases del antiguo Teatro Municipal, una obra que permaneció abandonada por más de 40 años. La fachada pretende emular el estilo de las villas de mediados del siglo pasado. Se concretó con fondos del Instituto Metropolitano de Patrimonio (antes llamado Fonsal).

Se lo concibió como un espacio multifuncional para conciertos en vivo, obras teatrales, exposiciones pictóricas, talleres de artes plásticas, la Biblioteca Municipal, una biblioteca virtual, el archivo histórico de la ciudad y oficinas administrativas.

Bautizado como elefante blanco por algunos personajes de la cultura local, la edificación se conecta con uno de mis temas de interés relacionado con las nociones de arte y cultura desde el poder político, vinculadas a lo europeo. El centro, más que un espacio para eventos culturales y artísticos de libre acceso es un monumento a la ocurrencia, a los gustos del alcalde de turno, Carlos Falquez Batallas (empresario bananero), quien ha pretendido, en más de una ocasión, restringir el acceso al centro, si no se asiste "bien vestido". El centro no es funcional para ninguno de los fines

para los que fue creado, excepto los talleres de artes plásticas (espacios para impartir clases de unas cuantas técnicas pictóricas) y el salón de danza,

El edificio actual es un símbolo de una política cultural altamente elitista, opuesto al antiguo Teatro Municipal (que por algunos años fue administrado por empresarios que lo convirtieron en un cine porno), donde, por medio de la gestión del Frente de Rescate de la Cultura (1983-1993) concitó una oferta cultural diversa e incluyente.

Creo que el centro, con estos antecedentes que evidencian la negligencia con la que la institución trata los espacios culturales y la ausencia de políticas culturales que incluyan y promuevan el arte y las prácticas culturales locales, refuerza en mi obra el discurso sobre la crisis cultural, la predilección de la cultura europea evidenciada en la oferta cultural local y en ciertos elementos del diseño arquitectónico interno del edificio. Como mencioné anteriormente, la sala escogida, no es adecuada para una muestra artística u obra de teatro y es esa disfuncionalidad del espacio la que potenciará el contenido de las obras.

5. Bibliografía

- Acosta López, María del Rosario. "Tras los rastros de Macondo: archivo, memoria e historia en Musa paradisiaca de José Alejandro Restrepo*", *Estudios de filosofía*, no. 58 (julio - diciembre 2018): 41 - 64. https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/331636/pdf.

- Argenzio, María José, «Statement de la artista», *Material para investigación de mediadores/as XIII Bienal de Cuenca* (2016): 13-14 https://doku.pub/documents/material-para-investigacion-de-mediadorespdf-d0nx6jg9r6lz

- Arte al Día Internacional, «Adriana Varejão explora el colonialismo a través del sincretismo estético en Gagosian New York», Arte al Día Internacional (2021) https://es.artealdia.com/Galerias/ADRIANA-VAREJAO-EXPLORA-EL-COLONIALISMO-A-TRAVES-DEL-SINCRETISMO-ESTETICO-EN-GAGOSIAN-NEW-YORK

- Artishock. Revista de Arte Contemporáneo, «María José Argenzio: La más castellana de América», *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo* (2015) https://artishockrevista.com/2015/12/09/maria-jose-argenzio-la-mas-castellana-america/

- Caputo, Amalia, «Meyer Vaisman», *Revista ArtNexus* (edición 84, marzo - mayo 2012) https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64014690cc21cf7c0a32d1/84/meyer-vaisman

- Carrera Rivadeneira, Eduardo, «Frágil Genealogía», *Procesos educativos dentro del arte contemporáneo*, Revista Index, núm. 06 (2018): 168-174. DOI: 10.26807/cav.v0i06.196 http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/196/106

- Castellano Gil, José M., y Claudia E. Alcívar Galarza. "Percepción social de la cultura en el cantón Machala, Ecuador", *Culturales*, época II, vol. III, no. 2 (julio - diciembre 2015): 113 - 149. https://fdocuments.in/document/percepcin-social-de-la-cultura-en-el-cantn-machala-percepcin-social-de-la-cultura.html?page=35

- Coello Gilbert, Ricardo, Texto de la obra *Propuesta de diseño para papel tapiz*, cortesía del artista para esta investigación (2007).

- Franco Cruz, Kléber, *Machala, amor y esperanza* (1949) https://es.scribd.com/document/483457004/Machala-Amor-y-Esperanza-Autor-y-Compositor-Jose-Antonio-Jara

- Jarque, Fietta, «Entrevista: Adriana Varejão. *Mi obra tiene que ver con la parodia y la idea barroca de la ilusión*», *El País. El periódico global* (2002) https://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036195567_850215.html

- Kronfle Chambers, Rodolfo, «Lalimpia, balance de una década», *Revista Mundo Diners* (edición agosto 2011): 36 - 40 http://www.riorevuelto.net/2011/09/lalimpia-balance-de-una-decada.html

- Soluri, John, "A la sombra del bananal: Politiqueros y transformaciones ecológicas en la costa norte de Honduras, 1870 -1950". Mesoamérica. Una revista multidisciplinaria, diciembre 2001, 39-74. https://www.researchgate.net/profile/John-Soluri/publication/5695129_In_the_shadow_of_the_banana_plantations_small-scale_growers_and_ecological_transformations_on_the_north_coast_of_Honduras_1870-1950/links/56f4cc0e08ae95e8b6d06b54/In-the-shadow-of-the-banana-plantations-small-_scale-growers-and-ecological-transformations-on-the-north-coast-of-Honduras-1870-__1950.pdf

- ——— . *Culturas bananeras: producción, consumo y transformaciones socioambientales*. Estados Unidos: University of Texas Press, 2005

- Valdez, Ana Rosa, *«La profecía de la razón»*: Exposición de Ricardo Coello Gilbert en Violenta, *Paralaje.xyz* (2018) http://www.paralaje.xyz/la-profecia-de-la-razon-exposicion-de-ricardo-coello-gilbert-en-violenta/

6. Anexos

Anexo 1, Stefany Guzmán Morales, camaronera *San Antonio*, fotografía digital, 2021

Anexo 2, Esteban Barrera, una avioneta particular fumiga una de las bananeras de la costa ecuatoriana, fotografía digital, 2018, https://www.planv.com.ec/investigacion/investigacion/vivir-y-morir-del-banano. (consultado el 14 de agosto de 2022)

Anexo 3, La Casa del Trofeo (Machala), estatuilla de un trabajador de hacienda bananera, 2019, https://www.facebook.com/machalaCBM/photos/a.663097040410378/3032809446772447/. (consultado el 14 de agosto de 2022)

Anexo 4, Para regalarte (Machala), recuerdo del Monumento al Bananero, 2020, https://www.facebook.com/105030870871808/photos/a.339830477391845/369548591086700/?type=3&theater. (consultado el 14 de agosto de 2022)

Anexo 5, Vicente Rodas, arquitecto y artista cuencano, Monumento al Bananero (Machala), 1978, https://www.facebook.com/machalaCBM/photos/a.663097040410378/4853632738023433/. (consultado el 14 de agosto de 2022)

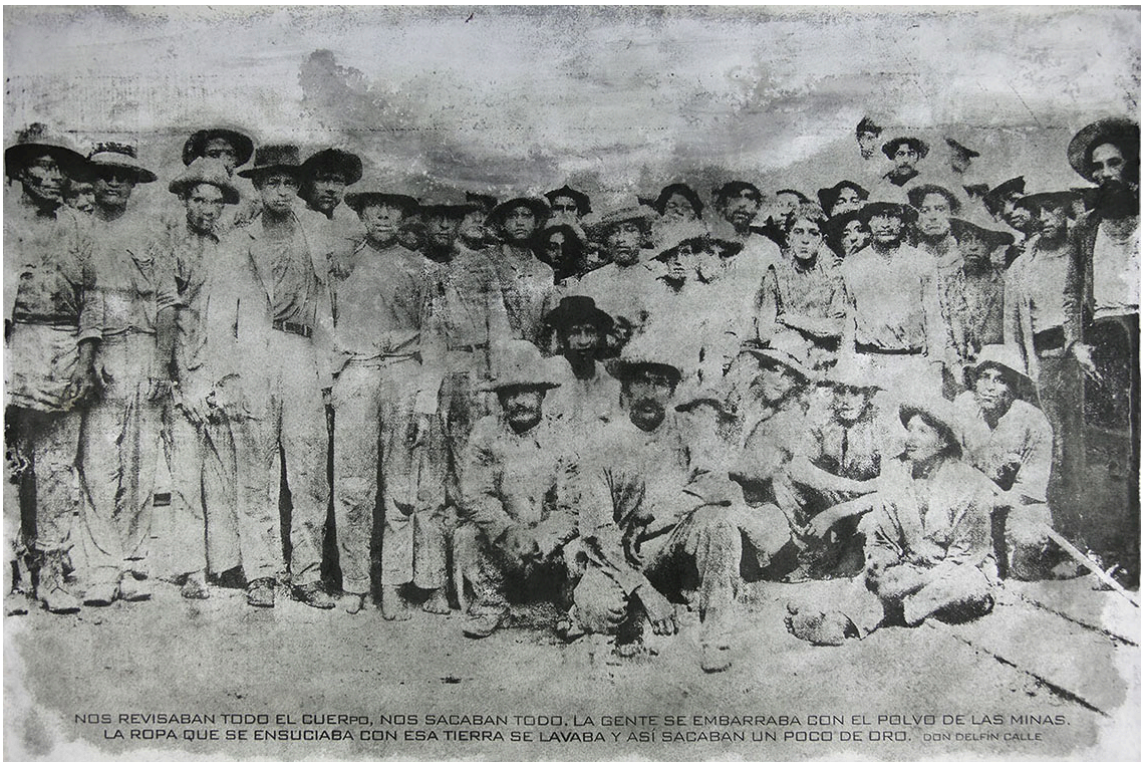
Anexo 6, Ethnographics y Janraydesigns, respectivamente, camisetas de Ecuador, https://www.redbubble.com/es/i/camiseta-de-tirantes/Camiseta-AMO-ECUADOR-de-ethnographics/9429966.N283C, https://www.redbubble.com/es/i/camiseta-de-tirantes/Ecuador-Medley-de-janraydesigns/75198430.PQIVH. (consultado el 14 de agosto de 2022)

Anexo 7, Gustavo Otero Espinoza[32], traje típico, s. f., https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1846871342104&set=pb.1550296493.-2207520000..&type=3. (consultado el 1 de agosto de 2022)

Anexo 8, Gustavo Otero Espinoza, traje típico, s. f., https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1507858827003&set=pb.1550296493.-2207520000..&type=3 . (consultado el 1 de agosto de 2022)

[32] Macará, provincia de Loja, 1966 - 2020. Diseñador de interiores, parques, trajes típicos y vestidos de noche. Popularmente conocido por ganar varias veces en la categoría de traje típico y por ser modisto en la mayoría de los certámenes de belleza del país, incluyendo el Miss Ecuador.

Anexo 9, Gustavo Otero Espinoza, Viviana Villacrés vistiendo traje típico de Gustavo Otero en carro alegórico. Santa Rosa, provincia de El Oro, s. f., https://www.facebook.com/photo/?fbid=1846859821816&set=a.1347569339866. (consultado el 1 de agosto de 2022)



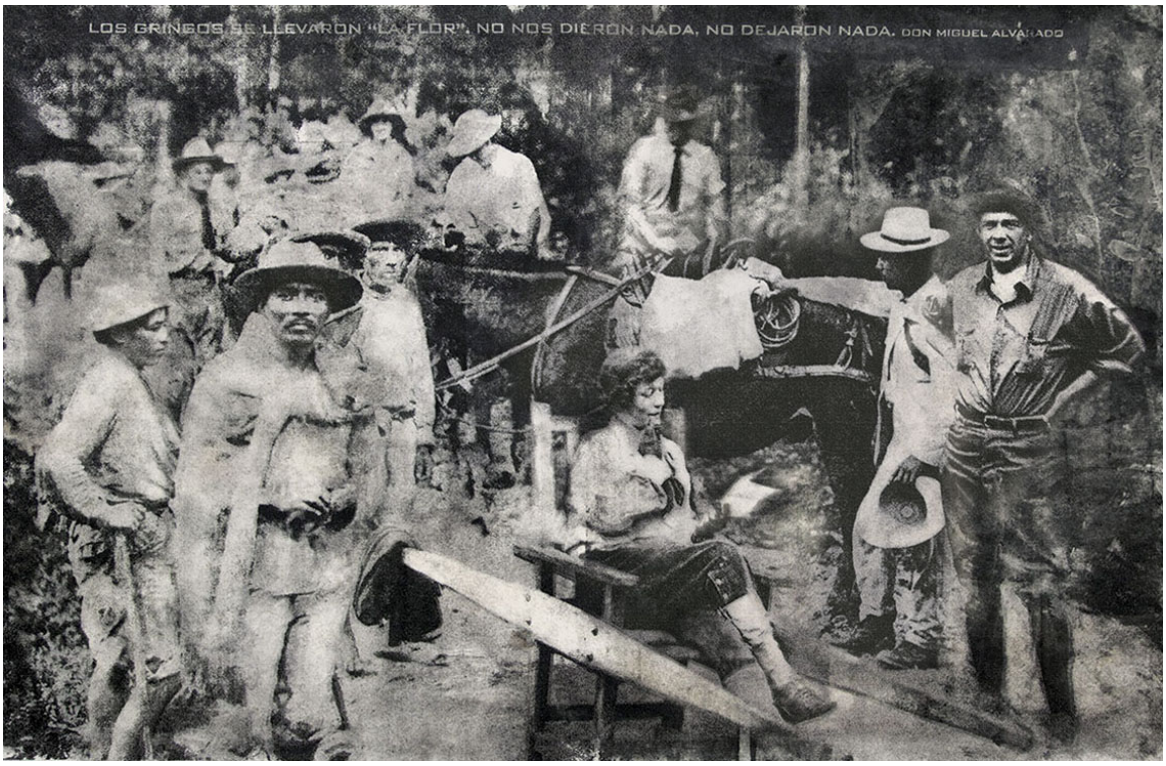
Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 150 x 230 cm.

Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 150 x 230 cm.

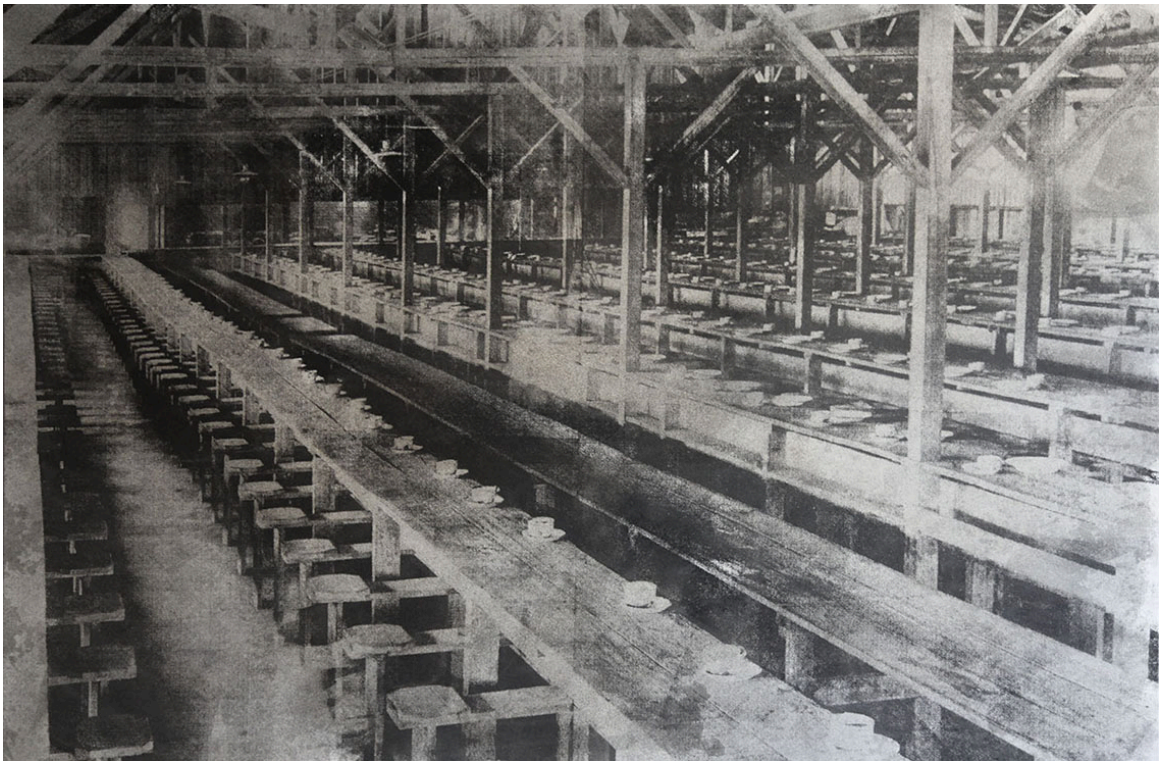
Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 150 x 230 cm.

Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 150 x 230 cm.

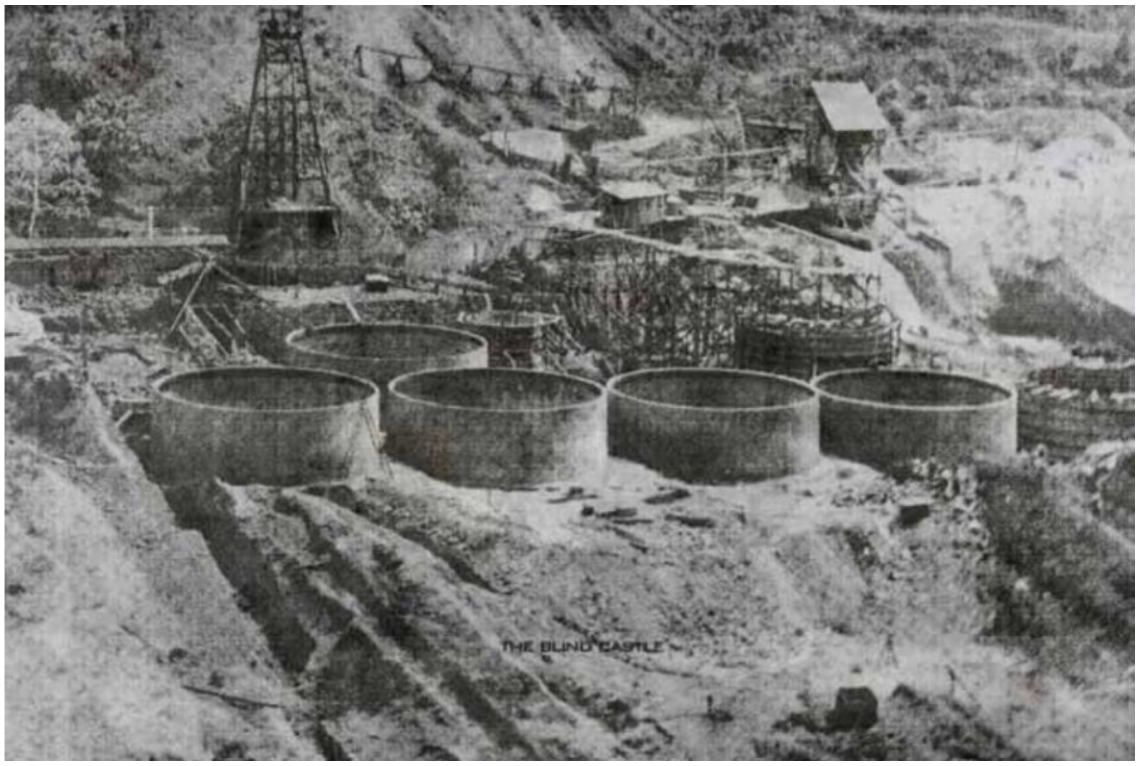
Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 150 x 240 cm.



Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 150 x 230 cm.



Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 150 x 210 cm.



Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 150 x 230 cm.

Tomás Ochoa R., De la serie *Cineraria*, 2010, pólvora sobre tela, 140 x 100 cm.

Tomás Ochoa R., *Cineraria* en Arte Actual Flacso, Quito

Anexo 10, Tomás Ochoa Riquetti, serie *Cineraria*, 2010, https://issuu.com/juanlorenzo/docs/ochoa_2014. (consultado 24 de junio de 2022)