

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2015-2017

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual

Precariedad y Abyección en el Arte Contemporáneo de Quito, años 90/2010: El caso de
Wilson Paccha

Franciné Oswaldo Córdova Ramírez

Asesora: Ana Lucía Marques

Lectores: Stephane Vinolo y Rafael Polo

Quito, abril de 2020

Dedicatoria

Esta tesis la consagro a mi gran señora artista, Teresa (†) que me acompañó hasta cuanto más pudo con su hálito y a mis mejores obras de arte lanzadas al mundo Valeria y Andrea.

Tabla de contenidos

Resumen	VI
Agradecimiento	VII
Introducción	1
Justificación	3
Metodología	7
Organización de la tesis	10
Capítulo 1	12
El proceso social de la abyección	12
1. Acercamiento a la definición de Lo Abyecto	12
2. Transgresión o derecho a mirar de lo abyecto	22
Capítulo 2	26
1. El régimen visual de los 90s a 2010 en la escena local	26
2. Una contramirada del abyecto contemporáneo en Quito	31
3. El arte contemporáneo y el giro etnográfico	38
4. Arte contemporáneo, ritual y limen del abyecto	43
5. Lo grotesco, lo abyecto del arte contemporáneo	45
Capítulo 3	53
Etnografía de un abyecto	53
1. El Comité del Pueblo, barrio de Wilson Paccha	55
2. El cuerpo abyecto en Wilson Paccha	59
3. La imagen en la obra de Wilson Paccha: crónica de una abyección	62
4. Pathos y catarsis amorosa en la obra joven de Paccha	66
5. Paccha, emancipación de un abyecto retratado	73
6. Erotismo y pornografía en la inestética de Paccha	75
7. Legitimación de un abyecto	82
8. Entrevista a Wilson Paccha: Su legitimación	90
Conclusiones	100
Lista de referencias	108

Tabla de ilustraciones

Fotografías 1 y 2. Autorretratos/ 2006	52
Fotografías 3 y 4. Autorretratos/ 2006	52
Fotografía 5. Portada de diario a propósito de la marcha de artistas y gestores culturales.....	54
Fotografía 6. Primer Autorretrato/ 1994	63
Fotografías 7 y 8. Los 15 años de Caperucita Roja/ 1997 y Violación y embarazo de Caperucita Roja/ 1999.....	64
Fotografía 9. El Chacal/ 1998.	65
Fotografías 10 y 11. Travis/ 1998 y La panocha 1998.....	67
Fotografías 12 y 13. La Puchina/ 1994 y Pelea en Rojo Fiesta/ 1995.....	67
Fotografías 14 y 15. Cara o sello/ 1998 y Los Papilovers/ 1998	68
Fotografías: 16 y 17. Garota Nacional/ 2001 y Si se puede/ 2002.....	69
Fotografía 18 y 19. Cirugía política/ 2000	70
Fotografías 20 y 21. Yo amo el shopping/ 2000 y Arcoíris de pasión/ 2016.....	71
Fotografías 22 y 23. Autorretrato 2006 y Hombre maniquí/ 2006.....	72
Fotografías 24 y 25. Cindy Crawford Checaiza /2001 y Claudia Shiffer Quishpe/ 2001	77
Fotografías 26 y 27. Caperucita y Barbie en el mall/ 2001 e Ina la de la teta grande/ 2002....	78
Fotografías 28 y 29. La mujer más pequeña del mundo/ 2007 y Eyaculación precoz/ 2006...	79
Fotografías 30 y 31: 2018.....	88
Fotografía 32: El Apartamentito (tríptico) / 2006	90

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Franciné Oswaldo Córdova Ramírez, autor de la tesis titulada “Precariedad y Abyección en el Arte Contemporáneo de Quito, años 90/2010: El caso de Wilson Paccha”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de Investigación en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, abril de 2020



Franciné Oswaldo Córdova Ramírez

Resumen

Esta tesis parte del dato de la precariedad laboral en que vive una parte de los artistas contemporáneos en Quito. Proponiendo el caso de estudio de la obra de Wilson Pacha, desarrollo reflexiones acerca de la noción del abyecto en el arte contemporáneo. La apropiación y visualización de lo abyecto desde el arte contemporáneo en Quito en los años 90s y 2010, han permitido encontrar expresiones que han dado como resultado un arte que no ha sido de fácil consumo para el público. Lo abyecto, como aquello que causa repugnancia, es aquello que no se quiere ver pero que se lo desea al mismo tiempo, que se lo separa porque altera nuestra vida, nuestra identidad, que rompe con la monotonía de la existencia cotidiana normada por un orden de lo sensible.

En el caso de estudio vemos cómo ha sido necesario ser abyecto para ser legitimado. En este arte se presenta sin decoro lo inmundo, una postura política y abyecta de su autor como la posibilidad de plantear la ilusión de hablar del otro lado de lo humano. Wilson Paccha es un artista abyecto, que nos presenta un arte que hace el suficiente ruido para poder acceder a los campos del poder del arte contemporáneo, él, ha visto la necesidad de hacerle un juego con lo que golpea a la sensibilidad del público del mundo del arte, lo que le dio un capital artístico que lo ha llevado a legitimarse en el campo.

La legitimación de Paccha como artista abyecto contrasta con el grado de abyección en que vive, si bien hubo un tiempo de consagración con su apropiación política de lo abyecto tanto para su arte como para su posición, en la actualidad su precariedad laboral deja ver que su estado de abyección comparte con la de otros grupos sociales necesidades básicas como ser humano, su aislamiento y negatividad frente a las políticas públicas y culturales que ofrece el Estado lo convierten en un ser lanzado hacia el margen

Agradecimiento

Quiero hacer público el agradecimiento a todos los amigos que se encuentran en el campo del arte y ahora en la Antropología Visual, gracias a ello es que el mundo conocido se abre a lo desconocido del arte contemporáneo. A Valeria, Andrea, Teresa, por su acollite en mis momentos de flaqueza. Agradezco a Ana Lucia Ferraz, mi tutora, por su paciencia y entereza en la guía de este proyecto etnoartístico, teórico visual. Al artista Wilson Paccha razón fehaciente de mi investigación y a su pareja artística Erika Rumba por soportar mi impertinente presencia en su hogar y su gran colaboración en el desarrollo de esta tesis y a Cerúleo el perro más grotesco y hermoso al mismo tiempo, informante silencioso, testigo mudo y ruidoso de las más aberrantes abyecciones de Paccha.

Introducción

Los 90s, años de dura crisis política, social y cultural en el país ecuatoriano coincidió con mi ingreso a la Facultad de Artes de la Universidad Central, espacio que no contaba con más de doscientos estudiantes en toda la escuela, repartidos entre plástica y teatro con una regular infraestructura, era el único espacio donde hacer profesión de artista plástico. La población estudiantil era variopinta, había desde estudiantes de clase alta, media y baja, los profesores en misma jerarquía y el personal administrativo igual. Al iniciar mi formación en aquella academia fue de mucho interés la sensorialidad de aquel entorno, generaba en mis muchas percepciones emotivas con las inquietantes expresiones pictóricas, las esculturas, dibujos y “objetos extraños” que remitían a signos de un imaginario auto-referencial.

No obstante la situación social fuera de la academia tenía otra realidad, la crisis política y económica del país atravesaba por completo a la cultura, en la cual el campo del arte entraría en riesgo con la desaparición de las galerías, correlato de la circulación y mercado artístico. Recuerdo que en la academia se intentaba dar un giro conceptual a las representaciones, pasar al grado cero de la representación, al conceptualismo del cual el discurso de la idea es lo que primaría. Para mediados de los 90s, la Facultad de Artes de Quito sufría con los nuevos intereses de los discentes que cuestionaban un arte indiferente con la problemática política y social, que no representa nada y a nadie, se reproducía la realidad con genial habilidad en términos de mimesis pero sin el fondo o contenido real del tiempo, no obstante la consigna del arte conceptual era acercarse a la vida, era el *leitmotiv*, un “valor” del tiempo.

Circunstancialmente la crisis de la Facultad de Artes de los 90 se encontraba dividida por dos modelos, el modernismo para una mayoría y los contemporáneos (el posmodernismo, el conceptualismo) una minoría, en la visualidad de los modernos se encontraban rasgos impresionistas y expresionistas, de lo ortodoxo clásico incluso renacentista, reforzado por un academicismo plástico de lo cual valores como la técnica, el canon y la forma eran imprescindibles en su estética de lo bello, demanda visual muchas veces desde galerías, salones que conservaban este paradigma. Para los contemporáneos, interesados ya en la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y autores como Walter Benjamin y su texto del “*Autor como productor*” (1934) era importante cambiar los paradigmas sociales, ideológicos del modernismo occidental.

Los artistas contemporáneos, a partir de concepciones y formas de dar sentido al arte local, reubican contextos, lo social, el proceso del hacer y los contenidos, eran lo imprescindible a más de la técnica, algo que empezó a distinguirse con las nuevas escuelas e institutos de arte fundadas en esos años donde el concepto, el contenido contribuirían a otra escena del conocimiento (FADA 1997, ITAE 1997). Igualmente desde la teoría social, el cruce o “tráfico” interdisciplinario con las Ciencias Sociales -sociología, antropología, historia, psicología, filosofía- empezó a ser clave para la formación de nuevos saberes y subjetividades dentro del arte contemporáneo.

Las influencias artísticas de los 90s en la Facultad de Artes de Quito venían desde lo visual –fotos, exposiciones, catálogos, afiches, archivos- más que de la teoría, de aquellos que tenían la oportunidad de viajar a Europa; de regreso a clases el nuevo material solo circulaba entre una pequeña burguesía de profesores artistas y alumnos que se estimaban del círculo - los panas-, para con dicho material lograr buenas impresiones y hacerse con el ansiado galardón “Coloma Silva”, premio artístico de la facultad al final de la carrera a la “mejor” obra, -capital simbólico de reconocimiento en la carrera de un artista, los premios. Lo paradójico de esto es que la mayoría de docentes no reunían conocimiento suficiente para argüir otras miradas, se requerían nuevas formas de ver y debates conceptuales de contenidos rigurosos actualizados; información que tenía que ver con nuevas categorías de la inestética¹ y los procesos de hacer arte, ya no con materiales convencionales o los típicos temas tradicionales esteticistas.

Las influencias de una generación de artistas contemporáneos estaban regidas por el paradigma del giro etnográfico que ha dado el arte de fines de siglo XX (Foster 2001), concepto del que muy pocos o casi nadie infería en los 90’s en nuestro medio y que no obstante daban la pauta para desmitificar la visualidad del Modernismo artístico. El común denominador de lo artístico contemporáneo es lo social en correlación con el cuerpo. “El arte actual [...] lo entiende como territorio de acción, como un espacio de prácticas con lo sensible, un espacio de indagación del saber y de experimentación con la existencia”.

¹ Badiou dice; “Por “inestética” entiendo una relación de la filosofía con el arte que, al mantener que el arte es en sí mismo un productor de verdades, no trata de convertir el arte en objeto para la filosofía. Frente a la especulación estética, la inestética describe los estrictos efectos intrafilosóficos producidos por la existencia independiente de algunas obras de arte (Badiou 2009, 43).

(Farina 2007, 12). Como declaración político inestética (Badiou 2009, 43), el desbordamiento insostenible de lo tradicional se hizo eco en los corredores de la Facultad de Artes, se volvió cuestionamiento e incertidumbre tanto para profesores como para estudiantes. Una de las frases recalcitrantes que empezó a escucharse en reuniones entre profesores y estudiantes es que “*el arte es apolítico*” y se preguntaba *¿si aquella tontería e insignificancia eran arte?*

No se concebía como artísticos andrajos acumulados, deformaciones, objetos desagradables, acciones corporales, la crisis social, lo efímero, el género, la etnicidad y fluidos corporales, excrementos, pues esas obras eran pérdida y degradación del espíritu. Jean Claire advierte “que muchas de estas obras suscitan grandes problemas éticos, en la medida en que lo que testifican y presentan al público son propuestas dentro de lo que se define como arte abyecto” (Claire en Freitag 2012, 14). Sin embargo, eran los nuevos significantes de interés frente a los paradigmas metafísicos de la presencia, las nuevas posibilidades semióticas del arte, ya sin un marco delimitado y sin un nombre autorizado de permanencia, originalidad y genialidad. A ese tiempo los profesores pensaban en el “buen hacer”, proferían frases como: *¡los que son artistas tienen que forjarse y dejar un nombre, de qué van a vivir; más que sea un buen retrato o un buen paisaje les dará para vivir o comer!* Soslayando las problemáticas sociales y por ende corporales.

Justificación

Las razones de esta mirada son analizar la problemática de precariedad y abyección de los artistas de esta generación de la Facultad de Artes de la Universidad Central; tensionado por la disrupción teórico experimental tecnológico del arte contemporáneo y la coincidencia de la crisis política, social y cultural del país, que dejaron a los artistas en una liminaridad, despojados de su estabilidad, un ritual de paso de un no lugar hacia el vacío.

Luego de que las prácticas del arte contemporáneo acentuaran el giro etnográfico con los cruces interdisciplinarios de los estudios teóricos sociales y culturales se revelaron dentro de la Facultad de Artes problemáticas, como las diferencias sociales marcadas entre ricos y pobres o “plásticos” y el despectivo de “longuito”, problemas de género, frases sexistas como: *¡las mujeres no pueden, vienen a la universidad solo a buscar marido!* “era un contexto súper masculino, o sea la formación, los profesores todos eran hombres, autoridades siempre fueron hombres” Jenny Jaramillo (Artista-Docente PUCE, Quito, entrevista con el autor, 08/2018). Desde esos momentos los estatutos del arte tanto de forma como contenido

intentan cambiar el régimen de visualidad y las prácticas serán más libres de lo que eran, más heterogéneas, que casi ya nada tienen que ver con lo del arte tradicional.

En aquel tiempo con toda la crisis del país, la dirección de la Facultad de Artes, como institución que promociona a los entes culturales nunca tuvo un fin claro; oscilaba entre implementar saberes político-sociales y procesos creativos contemporáneos o mantener modelos artísticos tradicionales técnicos. Otro interés de la investigación es probar si tal inestabilidad académica influyó para que los artistas egresados de esta institución vivieran hoy en situaciones adversas o precarias a pesar de su acreditada profesión. Siendo la Facultad de Artes, única hasta ese momento, relativa al orden cultural y demás instancias públicas pertenecientes a una visualidad inequívoca, de la cual egresaban los futuros “promotores” culturales, ¿es que no se ha generado bien el reparto de lo sensible²?

Junto con la crisis institucional, la reproducción del trato discriminatorio entre una clase y otra persistía en esos espacios, la influencia del régimen de visualidad del modernismo de ciertos profesores que pertenecían a una elite, tenían designados a estudiantes cercanos a su condición social y los contactos fuertes que a la escena cultural refiere, tratando de mantener el estatus. Los profesores que defendían una postura academicista eran los que influían a los encargados de las “instancias culturales” a ganadores o seleccionados de galerías, salones o bienales, ya que en ese tiempo -90s- no existían bien la figura de curadores o críticos especializados en selección y premiación.

Muchas de las veces, los profesores, convertidos en juez y parte, decidían interesadamente lo que se legitimaba como arte y artista, es decir, era filial a sus gustos subjetivos. Casi siempre tanto en salones como bienales, cuando estaban de jurado profesores, los ganadores eran de la Facultad de Artes de Quito, tenía un alto “rating”, amparados en la buena técnica tradicional y formal.

De otro lado se verá que lo posmoderno estuvo dirigido con profesores que venían de otras naciones, Chile, Colombia, Cuba, Estados Unidos, con la experiencia en el arte contemporáneo, con acepciones del giro etnográfico del arte. En este punto, los discentes

² El reparto de lo sensible es un sistema de evidencias sensibles que permiten ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas (Ranciere 2014, 19).

frente a este modelo entraron en acefalía sensorial al tratar de entender el arte desde la teoría; con la poca formación de un saber social o con la mínima información que se tenía desde la propia biblioteca, donde casi todo pertenecía al modelo modernista; no se logró desarrollar y exponer otras prácticas artísticas. Este proceso se vino abajo, la falta de infraestructura, de insumos académicos, recursos, herramientas y la animadversión declarada de parte del otro grupo menoscabaron las posibilidades de tener otras formas de proyectar el arte local; más el arte y los artistas quedaron en el limbo; por un lado la visualidad institucional intentó seguir dominando su institución y por el otro con menos tiempo intentó las posibilidades divergentes.

Esta visualidad permeada por la mirada del otro deja ver como en aquel tiempo el academicismo moderno era ubicuo en galerías, salones, bienales, nada escapaba a este marco visual, llegando a percibirse que la visualidad institucional extendía su presencia en el mundo cotidiano, delimitando la frontera entre unos que están dentro de lo social y los otros que están fuera del escenario social, como el artista abyecto del mundo del arte. De acuerdo a esto, el escenario de los artistas de esta institución no es nada halagüeña. Se podría conjeturar que el paradigma modernista de la Facultad de Artes optó por conservar el decoro, lo tradicional idealizado, dejando de lado la posibilidad de la otra mirada, de la expresión de los que se quedaron en el disenso, puestos en la abyección.

En la distribución de lo sensible quiteño el arte ha sido el menos bien repartido entre la educación social, hay una cultura con un régimen visual institucionalizado, subjetivado bajo un orden social modernista de lo cual lo social y corporal son estetizados, sin embargo, el individuo no socializado en el canon moderno se encuentra en el limbo, que existe oculto pero paralelo a la comunidad del sujeto; lo abyecto asoma renuente al “reparto de lo sensible” (Ranciere 2014) establecido en la academia. Lo abyecto es representado por varios medios visuales, estetizado en el campo del arte, sensacionalista en los medios de comunicación, o con estigmas dentro de la sociedad, es representación que intenta sublimar lo que está oculto en los márgenes o bordes rurales e intersticios de la sociedad misma. Lo abyecto se ubica en lo liminal del sujeto, con lo repugnante en la ciudad y con lo grotesco y feo en el arte, pulula del borde hacia fuera o entre los portales de la ciudad con la otredad en las ciencias sociales. El abyecto se define como la zona invivible de una sociedad, dice Butler, o frontera liminal de entrada y salida del cuerpo comenta Kristeva; transformado en caldo de cultivo por parte del arte contemporáneo y de interés académico en las ciencias sociales. Cuerpos y contextos

de los cuales deriva material de “tráfico” (Andrade 2007) para los análisis antropológicos.

Desde una postura como artista plástico, docente en artes visuales y hoy como investigador en la antropología visual, miro en la apropiación de lo abyecto una posibilidad política de los artistas en el arte contemporáneo, un paradigma inestético como repuesta a la visualidad del artista y la obra de arte convencional con postulados de lo artísticamente correcto, que en lo local había “carecido de un saber social” y crítico conocimiento sobre el otro (Andrade 2007). El interés por otra mirada de los artistas de los últimos tiempos, en una fascinación por recurrir a la metonimia y slogans corporales y sociales, que tienen que ver con lo denigrante o degradante y crear una “ofensa simbólica”. Claire nos dice que: “Dichas propuestas, [...] documentarían el horror y la abyección de lo que nos rodea o de lo que consideramos abyecto en lo que nos rodea” (Claire 2012, 15). Tanto colectivos como individuos han adquirido identidades que reflejan la extrañeza de la otredad, artistas locales como Wilson Paccha han hecho de esta condición abyecta una subjetivación artístico- política, para presentar su posición metafórica visual de lo abyecto frente a la institucionalidad artística y su relación con el contexto cultural de corte ilustrado quiteño.

Tomando en cuenta que el arte es uno de esos oficios que lo puede hacer cualquiera que se lo proponga, la academia de arte, que es la que legitima, se ha especializado en un solo tipo de arte y para un tipo de público, que está localizado más en la élite. En la presente investigación he observado a artistas que egresaron de la Facultad de Artes de la UCE en los años 90s y 2010 que se encuentran en estado de abyección y en especial atención al artista Wilson Paccha, que a pesar de todo llegó a legitimarse como artista quiteño. A través de un acercamiento visual etnográfico a esta institución y al artista abyecto, se infiere un análisis escópico de la situación abyecta del arte y los artistas egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Central en los 90s y 2010 frente al incipiente arte contemporáneo en Quito.

Así es que este trabajo va identificar la abyección y precariedad de algunos artistas que mantienen su formación y mirada académica frente al modelo experimental del arte contemporáneo. Examino los efectos de abyección que ha producido la Academia de Artes y su modelo del artista genio frente a las nuevas generaciones y tecnologías digitales del arte. Reflexiono sobre la visualidad inestética del artista abyecto contemporáneo Wilson Paccha y su “legitimación” en el campo del arte quiteño.

Metodología

Previamente de indicar el camino metodológico que he seguido para la investigación, entiendo lo abyecto como al individuo lanzado, excluido, repugnante o humillado que tiene una posición política de subvertir al orden establecido de lo político. “*Abjicere*, lanzar lejos de sí, es desechar. El arte de la abyección sería el estado de un arte bajo, o incluso de un arte del residuo, o un arte del resto cuando todo ha sido desechado” (Claire 2004, 22). Partir de lo Abjecto me permite abordar el estudio de la representación en la obra de arte y la situación de precariedad en la que se encuentran los artistas de la urbe quiteña con el arte contemporáneo.

En el año 2000, el *Turner Prize*, el gran premio de las Artes en Gran Bretaña fue atribuido a la artista Tracey Armin por su “propia cama, maculada de orina, cubierta de condones usados, de pruebas de embarazo, de ropa interior sucia y de botellas de vodka, cama en la que había pasado una semana en un estado de depresión consecutiva a una ruptura”. La obra fue aplaudida por los responsables del Tate Gallery por su “valor realista” (Claire 2004, 22).

Autores y autoras como Kristeva (1988), Butler (2002), Figari (2009), Nussbaum (2006) nos hablan de aquellos seres que están separados, discriminados, entre estos los artistas de fin de siglo e inicios del siglo XXI. La situación de las políticas culturales de nuestro medio ha afectado las producciones y al mismo tiempo ha puesto en precariedad la vida misma de los artistas. El arte contemporáneo de nuestro medio involucra la situación real de los artistas, en este se ha podido plasmar el aquí y ahora de lo real, por tanto ha sido necesario indagar las características del arte contemporáneo, dialogando con Badiou, Agamben, Guash y Ranciere.

El camino tomado para este conocimiento es la narrativa de la historia de vida que llevan los artistas de este locus quiteño, después de haber egresado de la academia, instituto que acreditaba su profesión, no obstante, a la hora de aplicarlo al campo profesional no ha sido muy eficaz, desde mi observación su vida la llevan haciendo cualquier otra cosa menos lo que la academia suponía, el Arte. Hay procesos de legitimación en el campo de las artes que exigen determinados capitales culturales que muchas de las veces con intencionalidad no llegan a todos, solo a aquellos que están más cerca del epicentro, “los elegidos”.

Aproximarse a las historias de vida que tiene la institución de artes de Quito de aquel tiempo es objeto de análisis por su gestión demasiado anacrónica, que imparte a gran cantidad de

estudiantes canones culturales y prácticas artísticas conservadoras, que no han intentado darle un giro de actualidad, para formar los futuros agentes culturales de la sociedad.

Mi acercamiento a ciertos actores culturales del medio y a sus producciones lo pude percibir con los egresados de tiempos anteriores; cuando vislumbraba en su diario vivir inopias que no eran dignas de su vida, después de haber hecho un recorrido académico, si bien cruzaron por aquellas aulas y les acreditaba un certificado no era para vivir en estado de abyección. Era cuestionable observar como desde hace tiempos (60s) ciertas formas de hacer el arte habían cruzado los límites del arte y mixturado con disciplinas sociales; mientras que las de la academia e instituciones locales mantienen modelos conservadores que casi no permiten otra mirada posible para el arte.

[...] “parecería que las instituciones –municipales en este caso- apenas “cumplen” con especies de demandas de ciertos actores de ese campo del arte –jóvenes artistas contemporáneos que participan en sus tristes salones-, cuyo proceso artístico (el de los artistas obviamente!) Poco le interesa a la institución en mención. Es entonces necesario que este esfuerzo por parte de la institución -que aparece hasta ahora como una dádiva hecha al campo del arte contemporáneo local- sea un esfuerzo serio y competente que dé lugar a procesos investigativos, curatoriales, expositivos y de seguimiento” [...] (Rodríguez 2009, 1).

Ha sido importante abordar en entrevistas y conversaciones profundas con amigas y amigos sobre lo que acontece con las promociones de artistas que egresan de las academias educativas (Facultad de Artes); al mantener un régimen estético ortodoxo en el que cuesta mucho cambiar el marco hacia la contemporaneidad. La experiencia que tuve como discente dentro de la facultad de artes en los 90s, bastaron para irme cuestionando a dónde nos botaba aquella carrera que se encontraba sumida en la modernidad, ya muchos lo sabían pero unos pocos se arriesgaban a tomar la carrera por aristas más subversivas a las del orden establecido.

Antes mismo, la comunidad civil, se encargaba de crear estereotipos alrededor de los artistas y se proferían frases como “los artistas se mueren de hambre”, prejuicio que ha hecho referencia a una población que busca maneras de vivir con el arte o producto cultural. La degradación de la profesión del arte ha colocado a este y a los artistas al borde de la desaparición. Abordar en exposiciones y conversaciones a la población que sufre los

prejuicios de la sociedad ha sido estratégico para demandar desde el campo del arte herramientas de exploración de las ciencias sociales, como el giro etnográfico que ha dado el arte y las tecnologías actualizadas, para entrar en el campo experimental del arte contemporáneo.

Para María Fernanda Cartagena (2008) el trabajo de inserción del arte con las comunidades deviene desde la academia especializada y centros de arte, el efecto del trabajo con la comunidad suele ser el rescate de la memoria que es llevada a cabo a partir del giro etnográfico en la producción artística contemporánea.

Esta investigación sobre la presentación de lo abyecto desde la antropología visual requiere de un estudio que oiga a la voz de los informantes, que son interpelados al tratar asuntos y problemáticas que tienen que ver con la visualidad de representaciones sobre lo abyecto. Para esto es necesario un trabajo *in situ* en el que intervienen artistas, galerías, salones y academias del escenario artístico en Quito.

En un primer momento se realizará un mapeo de los actores de producción simbólica, en este caso artistas plásticos y visuales, entendiéndose por los primeros como aquellos que le dan importancia a la modelación de la realidad, y por los segundos que realizan el trabajo de documentar mediante medios visuales, es decir un manejo mecánico de dispositivos en los que prima una idea, proyecto o concepto, cuyos temas tengan que ver con las significaciones de lo abyecto.

En una segunda instancia haremos entrevistas a profundidad a los artistas y su experiencia como artista contemporáneo con el tema de lo abyecto, un registro fotográfico de la obra en cuestión. Para esto realicé grabaciones *in situ*, de los artistas y su estudio o taller, de igual manera producí entrevistas con profesores de las academias de arte donde se imparte las herramientas teóricas y técnicas para la formación en arte en el campo contemporáneo. También entrevisté a los actores de las galerías, museos y salones que son parte del circuito de arte donde se legitiman los discursos de arte, así como a críticos y curadores.

Para esto, los soportes epistémicos sugeridos o el conocimiento de esta realidad en esta investigación está abordado desde las teorías de Kristeva con el concepto de lo abyecto y de Butler que también tiene su visión sobre el mismo concepto, también desde los estudios del

arte contemporáneo a partir de Hal Foster (2001), en el *Retorno de lo Real*, con el tema del artificio de la abyección y del artista como etnógrafo. Tanto espacial como temporalmente, la abyección es la condición en la cual la identidad se encuentra perturbada, donde se produce un colapso del significado. De ahí la atracción que ejerce sobre artistas de vanguardia, que quieren perturbar tanto el orden del sujeto como el de la sociedad (Eberhardt 2013).

Este conocimiento producido con los actores sociales, desde una antropología compartida, la observación participante, el registro de grabación en el campo, registro fotográfico, fotoelicitación por medio del trabajo de archivo, son los datos que animan el análisis que se sigue. La investigación documental es también central. Hice una investigación en la prensa, así como en revistas y publicaciones que recogen los avatares de exposiciones, muestras, salones y premios de las últimas décadas, así como artículos académicos más especializados en torno al arte contemporáneo. Pongo especial atención a los debates en torno a la censura de obras. Parte de esta metodología de investigación etnoartística es el trabajo pictórico compartido con el artista abyecto y la presentación de un video documental de la legitimación del artista Wilson Paccha entre los 90s y el 2010.

Organización de la tesis

En el primer capítulo se hace un rastreo de la definición de la noción de lo Abjecto, un acercamiento a varias acepciones sobre este concepto desde la definición de la RAE, hasta lo más destacado por autores y autoras de filosofía, psicoanálisis y antropología. Este concepto se define en base a un cruce interdisciplinar; entre las temáticas de la exclusión en el arte contemporáneo y la antropología visual, si bien este concepto puede acarrear ambigüedades por su liminaridad.

En el capítulo segundo se aborda la definición del arte contemporáneo en dirección a lo local, definición que se encuentra en debate debido a su divergencia con la visualidad del arte moderno, con temas que nunca estuvieron contemplados en la realidad de este arte. Con la influencia de varios teóricos y teóricas del arte -Foster (2001), Claire (2004), Hakim (2012), Agamben (2011), Ranciere (2014)-, que definen lo contemporáneo como reflexivo, asunto de visibilidades, abyecto, un retorno de lo real; así como ciertos artistas que ven en lo contemporáneo la oportunidad para poner en tensión otros discursos, maneras de ver y temáticas para experimentar el arte actual, con herramientas que tienen que ver con el mundo audiovisual y un emergente trabajo performático muy pegado a problemas de orden social

antropológico, argumento por la mirada del arte contemporáneo como una subjetivación política.

En el tercer capítulo, como trabajo de campo etnográfico, abordaremos la experiencia y obra del artista quiteño Wilson Paccha, que atravesó la década de los 90s y sigue produciendo. La selección de este artista se ha dado en base a la posición de este artista, junto a su trabajo artístico como productor cultural. A pesar de haber sido un artista que ha logrado una buena trayectoria, miro, que muchos como él se han quedado en el margen liminal y abyecto, que la precariedad social en la que vive visibiliza la indiferencia estatal hacia los agentes culturales, que si no fuera por la subvención de familiares y amigos cercanos que menguan la economía, la fragilidad de la vida emocional, económica, con las que puede salir adelante con pequeños tropiezos, viviría en la necesidad. Es urgente visibilizar el fenómeno de la abyección, cuando devuelto al público como obra de arte, positiva y valoriza la vida en sus pulsiones y márgenes invisibilizadas por el canon en las artes y la vida social.

Capítulo 1

El proceso social de la abyección

1. Acercamiento a la definición de Lo Abjecto

Estamos en un campo teórico que parte de las referencias foucaultianas a la cuestión de la norma. Para el autor (Foucault, 2011) no hay la posibilidad de estar fuera de la norma, en esta concepción el discurso construye la verdad, el saber, el poder y el sujeto. En sus textos vemos como se interioriza el ojo del poder en dispositivos de vigilancia, auto-control, visualidad; en Historia de la Sexualidad, tenemos la historia de los dispositivos de hacer decir y de veridicción, en el proceso de crear el sujeto de deseo como producto de las relaciones de poder. El sujeto, en Foucault es el sujeto normado, producto de los dispositivos de poder. La recepción que Judith Butler (2009) hace de Foucault parte de esta concepción, indicando como es que todo lo que se puede comprender, simbolizar o reconocer tiene el modelo fijado por este sujeto normado.

Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos (Butler, 2009, 19).

Si el sujeto foucaultiano es producto de la norma social, la autora indica que hay un fuera de la norma que es excluido del reconocimiento como sujeto. Butler incorpora la discusión de la abyección de Julia Kristeva, que habla de este lugar del fuera, del botado, el que no es sujeto.

Julia Kristeva (1980), en su ensayo Poderes de la Perversión, hace un análisis de lo abyecto, aborda el término que, por un lado refiere a algo que no es ni sujeto ni objeto. Kristeva dice que es un algo “radicalmente excluido”, que atrae hacia ahí donde el sentido se acaba; por otro lado, conlleva el sentido de arrojar, expulsar. Para la autora lo abyecto connota un lanzado, un “arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable” (Kristeva 1980, 7). El individuo sabe de aquel, pero al entrar en lo cultural, al orden simbólico, necesita expulsar aquello que lo amenaza. Lo abyecto para Kristeva puede ser un estado liminal cargado de ambigüedades que subyace como proceso emocional de la estructuración de una identidad y en el proceso fisiológico de la estabilidad del cuerpo. Es ambiguo porque produce una emoción de rechazo y atracción a la vez. “Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta.

Repugnado, rechaza” (Kristeva 1980, 7).

La etimología de abyecto deriva del latín *abiectus* y significa “*mal-hechor*”, se forma del prefijo ab = separación del exterior de un límite como también privación o alejamiento y *iectus* = tirado, lanzado. Lo abyecto sustantivo es algo tan detestable que lo expulsamos con asco lejos de nosotros; derivado como adjetivo, es el despreciable, vil en extremo, adjetivo en desuso actualmente sin embargo incluye una segunda acepción oculta, según la cual el término abyecto puede describir a una persona que ha sido humillada o cuyo orgullo ha sido herido y este es el que más nos interesa. El artículo neutro (lo) cerca del concepto le da una posición liminal, que identifica o desidentifica al individuo.

Este concepto se extiende a una categoría estético-social, es decir, el término ya no solo aplica a ciertos actos “malos” que se presentan en las circunstancias de los individuos, sino que en lo social constituye la realidad de los individuos abyectados. Desde este sin lugar, los artistas de fines de los 90s e inicios del 2000 pervierten desde una posición político- abyecta las igualdades sospechosas de una división de lo sensible instaurado por la norma. “No es la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva 1980, 11).

Los abyectos son parte de las minorías sociales, entre estos los actuales artistas, proyectan su agencia apelando a las dimensiones actuales de la vida; produciendo imágenes que transgreden la censura de la norma de un orden establecido, artístico, religioso, o político. Kristeva nos dice que: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza” (Kristeva 1980, 7).

Carlos Eduardo Figari (2009), desde la sociología, en el texto *Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación*, nos dice que las emociones son un dispositivo de control y orden social que construyen a lo abyecto en la corporalidad. La repugnancia y la indignación son emociones que controlan, ordenan y motivan la exclusión y violencia, material o simbólica de los individuos. Las emociones ayudan a visibilizar las estructuras culturales en torno a las diferencias que se marcan en los cuerpos. La tesis de Figari refiere que “lo emocional es el dispositivo que en lo cotidiano y desde lo inconsciente se establece las formas instituidas de diferenciación corporal” (Figari 2005, 131).

Esta subversión de lo abyecto que tensiona la norma podría devenir de un constructo sensible de emociones políticas que producen exclusión, proceso de individuación que determinan quedar fuera de la norma. Le Breton (1999) en texto *Antropología de las emociones* comenta que las emociones son una “resonancia de un acontecimiento” de un tiempo real o irreal, un vínculo del ser con el mundo.

Las emociones que nos atraviesan y la manera en que repercuten en nosotros se alimentan de normas colectivas implícitas o, más bien, de orientaciones de comportamiento que cada uno expresa según su estilo y su apropiación personal de la cultura y los valores que la empapan. [...] No son una emanación singular del individuo sino la consecuencia íntima, en primera persona, de un aprendizaje social. [...] que nutren su sociabilidad y le señalan lo que debe sentir [...] (Le Breton 1999, 108 - 109).

Las emociones de “repulsión e indignación” (Figari 2009) hacia el abyecto son efecto de la norma, dirigida y diferenciada por lo general a personas que no comportan los órdenes sociales estructurados, fuera de lo instituido (Nussbaum 2006). La repugnancia es instruida por la cultura, “las emociones deben ser entendidas en psicología social como dispositivos de control social, es decir como un proceso ligado al mantenimiento del orden social vigente” (Gil 2014, 74), el asco y la repugnancia hacia lo diferente es un dispositivo de control social.

Si atendemos al asco y rechazamos todo aquello que lo sea, estamos atendiendo al orden social establecido; pero si aquello asqueroso nos atrae y nos fascina, estamos quebrantando dicho orden, aunque en cualquier caso nos guiamos por el mismo hilo, sólo cambia el punto desde donde comenzamos a estirar la cuerda. En ambos casos estos extremos nos muestran las coordenadas del control social (Gil 2014, 75).

Los abyectos comportan emociones de asco desde los discursos y dispositivos políticos de control sobre sus cuerpos que son deseados por la ley para el dominio y sujeción, ellos pertenecen al mundo de los umbrales, los que están fuera de los límites, que pasan en actividades ajenas a sus deseos por un orden policial que no permite tiempo para pensar en la posibilidad de cambiar el orden, porque desde ya se les ha sido asignado un no lugar, un no mirar, un no decir. (Son los sin escolaridad, pobres, desempleados, madres solteras, afro descendientes, discapacitados, homosexuales, lesbianas, ancianos, niños de la calle, indigentes, inmigrantes, delincuentes, adictos, trabajadoras sexuales, y esta vez artistas).

De ahí que debamos empezar a sospechar que la relación entre la emoción y el control social debe ser más profunda de lo que pensamos, si lo que parece ser el discurso dominante sobre las emociones, nos incita a dejarlas de lado, a no tocar demasiado el tema, y a no encontrar control donde no debe ser visto (Gil 2014, 80).

Si la norma es un modo de control social sobre los sujetos construidos, se debe a que estos mismos sujetos evidencian capacidades para estar dentro de un régimen de verdad, es decir estos sujetos están dispuestos y se preparan para aceptar las condiciones consensuadas y convenidas desde las relaciones con el poder. “Cuando la moral proporciona un conjunto de normas que producen un sujeto en su inteligibilidad, no por ello dejan de ser un conjunto de normas y reglas que el sujeto debe negociar de manera vital y reflexiva” (Butler 2009, 21). Sin embargo los que están radicalmente fuera según Butler (2002) son los abyectados, en un “terreno de acción desde el cual se establece la diferencia”. Aquellos a los cuales la norma no reconoce como sujetos son con los que no se puede negociar porque ellos no poseen el lenguaje, el espacio, el tiempo, necesarios en esencia para sujetarse o de-sujetarse a esas normas.

Los abyectos al estar implícitamente separados, dinamizan sus propias necesidades sustanciales y básicas para perseverar en su ontología, mostrándose como formas posibles sus complicadas corporalidades sin órganos. Con el fin de mantener su control estas normas se convierten en un dispositivo que distribuye, regula e interioriza la emocionalidad del cuerpo. Sobre la norma Foucault advierte que: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault 2002, 140). Lo abyecto obedecería a un constructo cultural de lo emocional del individuo desde la norma, lo abyecto como reificación del ser humano convertido en objeto desechable que se usa, recicla, excluye y abyecta.

La norma no produce al sujeto como su efecto necesario, y el sujeto tampoco tiene plena libertad para ignorar la norma que instauro su reflexividad; uno lucha invariablemente con condiciones de su propia vida que podría no haber elegido (Foucault en Butler 2009, 33).

Pero este sujeto reflexivo de Foucault es el que tiene el conocimiento y los medios necesarios para responder a los cuestionamientos de la norma, analiza con herramientas de lo racional aquello que es convencional para todos. Este ya es un sujeto que no puede desconocer las

normas que más bien contribuye a instaurarla, no obstante, el abyecto no es un sujeto de la norma es un excluido de la norma que causa abyección, sin embargo, este abyecto está dentro de la norma, pero “es” lo que no debería ser el sujeto. En *Sujetos foucaultianos*, Butler (2009) dice que las normas no nos deciden de una manera determinista, pero al mismo tiempo, sí nos da un marco de referencia para cualquier conjunto de decisiones que tomemos, es decir hay que actuar de acuerdo a un marco del que es imposible salir por más que se transite por los límites. ¿Y los que están fuera de este marco de referencias, al otro lado?

Bauman (2005) dice que la actualidad institucional convierte a los seres humanos en “*Vidas Desperdiciadas*”. El proceso social de la abyección, devenido de estas emociones normadas, representa la diferencia de individuos como anormalidad. Este ser abyecto, definido como repulsivo o excluido, que se sustantiva en “ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo” (Butler 2002, 18), es identificado como parte de una categoría social baja, acrisolada por acepciones que se encuentran en los estudios antropológicos, sociológicos, filosóficos y del arte, configurando una diferencia radical que se extiende incluso más allá de la denominación de lo “lumpen”³. Figari (2005) comenta al respecto que:

La diferencia en sí misma encierra el germen de la abyección aunque no necesariamente siempre la contiene. Todo proceso de diferenciación supone una ontologización en términos binarios, lo cual a su vez se expresa en términos de semantización de opuestos. (Figari 2005, 131).

Nussbaum advierte “que la repugnancia ha sido utilizada para atacar a individuos y grupos vulnerables e inocentes” (Nussbaum 2006, 103). Si la repugnancia es una emoción de reacción humana a lo abyecto, es porque se visibilizan rasgos de condición animal en lo humano, un guiño de verdad para el sujeto, no obstante condición latente que constituye al sujeto mismo, el asco hacia lo abyecto está construido subjetivamente desde los manuales higienizantes y de una moral disciplinaria institucional que las sociedades excluyentes construyen en su afán de un “progreso social” escéptico que a la vez subjetivan a los sujetos con formas emocionales de indignación hacia lo abyecto, sentimientos de repulsión a aquel cuerpo que queda atrapado en el tamiz, en el límite, en el mundo de lo humano-animal, lo incivilizado-cultural, un cuerpo liminal que no importa.

3 [...] sector social constituido por los grupos de la marginación o no integrados, que sobreviven por la mendicidad, actividades delictivas, trabajos ocasionales, prostitución, etc. [...].
<http://etimologias.dechile.net/?lumpen>

[...] la repugnancia refiere a lo animal en lo humano, no desconectado por cierto al abandono del estado de naturaleza [...] Aquella naturaleza que debemos olvidar al precio de la civilización. La animalidad repugna y estéticamente asigna belleza. Cuanto más cerca de un animal se esté, más feo se será, peor se olerá y menos sabremos a qué atenernos. Cuanto más se deforme una imagen de acuerdo al canon de belleza masculina o femenina, la identificación se hará en términos animales. Y aún más, entre la animalidad y la deformidad surge lo monstruoso. La monstruosidad impacta desde lo otro no natural, cuasi animal y absolutamente deforme (Figari 2005, 135).

Entonces la emoción de repugnancia construida sobre lo abyecto, ejerce una censura excluyente devenida por la visualidad del urbanitas, del cual el Sujeto mismo es proclive a acceder al mundo de lo animal que necesita sublimar o reprimir el deseo de subvertir el orden, la pulsión a lo real punitivo, que al mínimo movimiento en falso puede fracturar la barrera convencional del estatuto de una sociedad “civilizada”, sin embargo en los momentos actuales las fronteras cada vez se difuminan y lo abyecto como “cultura abominable” supera en declaración y presencia en el orden mundial.

[...] Nuestras relaciones sociales también están estructuradas alrededor de lo repugnante y de nuestros esfuerzos por evitarlo [...] Y la mayoría de las sociedades enseñan a eludir ciertos grupos de personas físicamente repugnantes, portadores de una contaminación que los elementos respetables de la sociedad deben mantener a raya (Nussbaum 2006, 90).

Dentro de la construcción de la repugnancia, si hay algo que caracteriza al artista como abyecto es su connotación de “contaminante” con su manera de mirar el mundo; idea que planteaba Platón (1986) hace miles de años cuando decía que hay que expulsar a los artistas de la ciudad ideal porque pervierten el espíritu de quienes miran el arte, su grado de inmundicia y contagio puede afectar a los sujetos de una sociedad al tener contacto con lo abyecto.

En el nivel de pureza metafísico con que son construidos culturalmente los cuerpos dentro de sus límites, frente a lo que se considera de acto primario o primitivo, no humano, se reproducen sistemas normativos de valorización con su oponente de lo abyecto; al mismo tiempo, cada vez que lo emotivo de lo repugnante configura la abyección la aleja por alterar la ley moral. Como dice Nussbaum (2006), en casos cruciales, la repugnancia es la expresión emocional de una profunda sabiduría, donde se recrea el deseo de fijación sobre el otro con

deseos de humillación, una repulsa necesaria constitutiva en la unidad del Yo.

Lo abyecto, la imposibilidad del sujeto, es su propio exterior constitutivo; el sujeto se define a través de lo que repudia, de lo que expulsa de su inteligibilidad, pero no como un acto previo, sino que este mismo acto de expulsión, es al mismo tiempo, el de su constitución (Chavalos 2014, 2).

Lo abyecto repugnado, como aquello que pertenece a lo primario, discurre hacia distintos órdenes, lo abyecto es lo que “perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva 1998, 11), conforma otra visión, contamina, trafica, y trae la perversión. En el sistema de la configuración del sujeto, el constructo de su unidad y complitud, es el lado de lo vulnerable, representado a través de la performatividad cotidiana, que es puesta en la escena de lo diferencial, subalterna, con lo cual deconstruye la ley hegemónica que determinan, como dice Butler, los “cuerpos que importan”. Al respecto Kristeva (1988) dice que lo abyecto trae:

[...] el surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura (Kristeva 1988, 8).

Para Kristeva (1988) la abyección se constituye como borde, un límite, un no ser, o un no sujeto, para Butler (2002), cuya necesaria negación permite la atracción a la constitución del yo del sujeto; lo abyecto designa un lugar que limita, que, resulta inasible, inhabitable, pero que es a la vez pre-constitutiva, se debe “habitar” en ella antes de que emerja el sujeto Butler (2002). De esta manera la abyección plantea el límite como lugar que, a la vez constituye, posibilita aquel marco de inteligibilidad normativo que renegará de ella.

Según Kristeva (1988), es necesario cruzar la barrera de lo abyecto para pasar al plano de lo simbólico, a la estructura del lenguaje como portador de significado, este proceso lleva a una “pérdida fundante” para el sujeto, ya que esta pérdida se da por la entrada del individuo al orden de lo simbólico, donde termina de constituirse por medio de la univocidad referencial del lenguaje, que regulariza su deseo y lo dota de objeto. “El sujeto se constituye en tanto

deseo, deseo de objeto, sin un objeto de deseo, el sujeto se diluye, cae en el plano de lo abyecto” (Kristeva en Chavalos 2014, 4).

Es en este sentido en que lo abyecto es un no-objeto para Kristeva, éste no se materializa en ningún objeto, posee en sí una diversidad de significados no reducible a la unilateralidad del lenguaje en lo simbólico. Lo abyecto es el Otro previo a lo simbólico, a lo dotado de significado, por lo tanto es una pluralidad sin objeto, puro goce (donde el yo se pierde). El sujeto debe expulsarlo, debe repugnarse ante lo abyecto pero a la vez se siente fascinado ante aquello que no sabe cómo representar ni nombrar. Lo fascina este excluido pero a la vez no puede alcanzarlo ya que si llegara a vincularse con él implicaría la disolución (del sujeto): “[...] lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma (Kristeva 1988)” (Chavalos 2014, 50).

Entonces lo abyecto se define en el constructo de las resonancias tradicionales vinculado a una práctica performativa, “no como un “acto” sino como reiteración del discurso que produce los efectos que nombra” (Butler 2002, 18), donde existe una ley que determina su objetualidad, materialidad y jerarquía; introyecta elementos ajenos, códigos morales y leyes que se distribuyen a todos los que pertenecen al orden de lo simbólico como un “efecto del poder”. Según Nussbaum (2006), la repugnancia se vincula con “tradiciones de jerarquía social”: las sociedades construyen capas de grupos humanos, en los cuales existen los abyectos.

El sujeto se configura en su abyección, en el sentido de que existe una expulsión primaria, algo que es retirado para que emerja el sujeto: “la abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser (Kristeva 1988)” (Chavalos 2014, 5).

Como puede detectarse desde los estudios de Kristeva en psicoanálisis “la abyección es un estado limítrofe y ambivalente que subyace en el proceso psíquico de la construcción de la identidad” (Torres 2016, 38). Hay un notable esfuerzo por ir descubriendo la materialidad del individuo desde el plano semiótico, donde la relación materna es fuerte y traumática cuando se dirige hacia el plano de lo simbólico; una nueva relación con el padre, obedece a una ley, “una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna” (Butler 2002, 18), con la que traspasa la barrera de lo abyecto para entrar al ámbito de la cultura, e ir alejándose de lo abyecto que pertenece al campo semiótico para ingresar al plano de lo simbólico. “Este

último ámbito pre-lingüístico “abyectado”, esta pérdida, reaparecerá ya sea como síntoma, o en su forma sublimada (el arte, la poesía en particular, sería el terreno para exponer –sin nunca conseguirlo del todo- lo abyecto)” (Chavalos 2014, 6).

Los enunciados de estos autores sobre los constructos emocionales, la fijación de la norma, el límite de o frontera de los sujetos y de los individuos abyectos dentro de la Norma, permiten una posición desde la antropología poner en cuestión la repulsión o ver su proceso de producción y reconocer la agencia de los abyectados. Uso abyectados porque son fruto o consecuencia del trabajo de la norma, de unos sujetos frente a los no sujetos como una especie de habitus en permanente dialéctica. Los espacios, los sujetos, los tiempos instituidos por las normas, discriminan y refuerzan las construcciones del habitus de separación y repugnancia hacia los no sujetos, Bourdieu (2007) nos da luces para ver que en el “habitus” se produce al sujeto, como también, a las normas, los límites. Las emociones son incorporadas desde la infancia inconscientemente así como reglas y valores de la sociedad y el grupo social al que pertenece. Así el individuo actúa creyendo que es natural, cierto e instintivo, cuando en realidad lo hace de acuerdo al habitus socialmente construido. El habitus genera prácticas desiguales y distintivas, relaciona un grupo de personas en su estilo de vida y los diferencia de otros.

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones (Bourdieu 2007, 86).

Entonces es necesario observar que, desde la antropología visual, ciertas prácticas y representaciones generan miradas que se intersecan en base a unos habitus de abyección (-jeter- lanzar fuera, botar, desprecio, ignorar transformar en nada), construidos desde una visualidad jerárquica, sostenida por una autoridad, un colonialismo o la violencia. El concepto de visualidad ha marcado el carácter construido social de la visión, es un “término proveniente del cambio del siglo XVIII al XIX, que apuntaba a la visualización de la Historia. Esta es una práctica imaginaria que comprendía información, imágenes, e ideas y que dota de autoridad al sujeto capaz de articularla” (Martínez 2012, 24), representada por las instituciones legalizadas.

Como veremos en los capítulos siguientes, los artistas puestos en abyección exponen su precariedad social por medio de prácticas artísticas abyectas con una mirada política frente al habitus institucionalizado que obedece a ciertos cánones y regímenes ontológicos de visualidad. Según Mirzoeff (2011), esta visualidad tiene una genealogía que remonta a las plantaciones esclavistas y a sus modos de vigilancia y supervisión de los capataces en tanto que representación del poder o del soberano. “Esta vigilancia visual contaba con el refuerzo del castigo violento que se convirtió en la base de un tipo moderno” (Mirzoeff 2016, 6), que dividía unas prácticas laborales de otras. “Divide lo normal y lo aceptable de lo anormal e inaceptable. Entonces excluye o expulsa todo lo que no encaja, que es diferente” (Hall 2013, 443), a tal punto de generar precariedad y abyección.

Necesito de un otro que afirme mi existencia, en la negación de la suya propia. Mi duplo no es un otro per se, sino mi reflejo. Solo puedo verme a mí mismo en el otro diferente. En su/mi represión lo creo. No está fuera de mí, porque constituye mi exterior constitutivo. Más bien el otro me funda. Por eso no puede “igualarse”. Debe seguir siendo la ausencia que marca mi presencia en el mundo; de allí el antagonismo y la violencia de la diferencia (Figari 2009, 132).

Entonces el sujeto pertenece a la construcción emocional de una visualidad autorizada y legitimada por una “hegemonía occidental, naturalizando el poder a través de la clasificación, la separación y estetización” (Martínez 2012, 25). Pero este sujeto se “constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional” (Butler 2002, 20). Esta visualidad al clasificar crea estereotipación para mantener una diferencia del orden social y simbólico, “una estrategia de hendimiento” (Hall 2013, 443). En la actualidad la precariedad repugnante, como mirada política de lo abyecto – estereotipación que fija la diferencia y los límites- se presenta como experiencia inestética de una “parte de los que no tienen parte” (Ranciere 1996, 25). La construcción emocional ambigua de su presencia/ausencia hacia lo abyecto da un estado liminal que no busca una representación tampoco un reconocimiento institucional; su mirada de lo real es la presentación de su estado precario en abyección, síntoma de igualdad de la política humana del artista contemporáneo.

Según Butler (2017), la precariedad es una condición impuesta desde los discursos políticos del poder normativo, muchas veces devenida de regímenes totalitarios sobre a aquellos que no encajan en la sociedad, estos al no tener el apoyo necesario para aparecer en la escena pública buscan alianzas con otras minorías para exigir una vida más vivible y no estar expuestos a la humillación, violencia, muerte y desaparición. La precariedad que existió hace tiempo ha ido escalando hacia espacios y actores en su propio tiempo. Si bien hubo momentos en que los artistas eran engréidos; que bebían y comían de la mesa del poder hoy solos o junto con otras minorías sociales (queer) son los desechables de la sociedad, que radicalmente tiene que salir a buscarse las maneras de luchar junto a otros por las injusticias, pidiendo que se los redima de la precariedad. Butler nos dice que “la precariedad no es más que la distribución diferenciada de la precariedad” (Butler 2017, 40). Las personas o grupos más expuestos a esta categoría caen en la pobreza, el hambre, violencia, enfermedad, desplazamiento, exclusión y abyección.

2. Transgresión o derecho a mirar de lo abyecto

Ya en épocas pasadas el ser humano ha sido protagonista de actos artísticos en los que ha intentado guiar con violencia su política hacia derechos básicos y comunes creando acontecimientos universales, el artista ha sido parte de la historia pero casi siempre como figurantes que ha tenido que, -dadas las condiciones sociales de un sistema de prohibiciones para los que no tienen parte- cuestionar las representaciones de la autoridad discursiva y la visualidad del poder que le impone el gran Otro (institución); limite violento para hacer de la transgresión artística otro camino.

La desconfianza por las “metanarrativas” que antes legitimaba lo que se debe decir, hacer y mirar, era la base de unas reglas construidas de una cultura dominante “un reparto de lo sensible en el que la dominación impone la evidencia sensible de su legitimidad” (Rancière 1998, 17), que han tenido que ser transgredidas para dar cabida al derecho a mirar desde el arte contemporáneo. “La transgresión no es la negación de lo prohibido sino que lo supera y lo completa” (Bataille 2002, 67). La transgresión a los órdenes de una visualidad institucional estatal nos ayudara a constituir lo abyecto en el campo del arte como la otra mirada que trabaja desde y con lo repulsivo.

La visualidad como autoridad sagrada como el ojo de Dios que todo lo mira y nada se le escapa construye los límites de la prohibición, “instituye un orden institucional y discursivo;

es decir funda un orden de lo sensible: una manera de ver, de hacer, de sentir, de signar los espacios y las funciones que van a ocupar los individuos” (Ranciere en Polo 2013, 60). Es decir, crea unas prohibiciones relacionadas con un mundo en el que “divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y de lo inaceptable” (Hall 2013, 443). Es así que la visualidad como institución connota un sentido de violencia para ser transgredida o violada, como lo dice Bataille: “la prohibición está ahí para ser violada” (Bataille 2002, 68).

Entonces el derecho a mirar de lo abyecto es una transgresión que supera y completa, según Mirzoeff es un derecho que se niega a permitir que la autoridad suture su propia interpretación de lo sensible.

Tal es la naturaleza del *tabú*: hace posible un mundo sosegado y razonable, pero, en su principio, es a la vez un estremecimiento que no se impone a la inteligencia, sino a la sensibilidad; tal como lo hace la violencia misma (la violencia humana no es esencialmente efecto de un cálculo, sino de estados sensibles como el cólera, el miedo el deseo...). Debemos tener en cuenta el carácter irracional que tienen las prohibiciones si es que queremos que sigan ligadas a una cierta indiferencia para con la lógica (Bataille 2002, 68).

Estas prohibiciones que se imponen a la sensibilidad están vinculadas con el conocimiento o con las prácticas de lo que Foucault llamó “saber-poder”, las prohibiciones conectan con una jerarquía de visualidad privilegiada y superficial de un “liderazgo heroico: el Héroe es capaz de visualizar la totalidad de la historia con el fin de sostener y dar continuidad a la autoridad autocrática” (Mirzoeff en Martínez 2012, 24), creando un orden de lo visible representado en diferentes prácticas sociales ya sean académicas, literarias o expositivas de pinturas, esculturas, cuadros y medios visuales contemporáneos, limitando lo que se ha de ver a lo público. En estas prohibiciones la transgresión revela una “relación entre emociones de sentido contrario” (Bataille 2002, 68). Así lo abyecto se configura como una transgresión que viola lo prohibido pero no para eliminar a lo prohibido, sino para formar un conjunto que define la vida social y no desbordarla y retornar “a la violencia, a la animalidad de la violencia” (Bataille 2002, 69).

[...] en sí mismo la transgresión de lo prohibido no está menos sujeta a reglas que la prohibición. No se trata de libertad. *En tal momento y hasta ese punto, esto es posible*: éste es el sentido de la transgresión. [...] una primera licencia puede desencadenar el impulso

ilimitado a la violencia (Bataille 2002, 69).

Entonces el abyecto al manifestar su transgresión se convierte en algo relacionado con la nada, un ente que provoca, que entra y sale, que se presenta y ausenta, trata de jugarle a la visión de la autoridad y que al manifestarse crea un vacío irrepresentable con emociones de sentidos opuestos (Oliveras, 2008), que molesta y perturba el “orden sensible” instituido del sistema, se ubica por encima de la moral, incapaz de respetar límites. “Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe” (Kristeva 1988, 25), se posiciona en disenso para crear una actitud inestética que no tiene que ver con la belleza del arte, sino con la que está en la base de la política, como un sistema previo que decreta lo que se ha de experimentar. Ranciere (2014).

“La política es primero una intervención sobre lo visible y lo enunciable” (Ranciere en Polo 2013, 61).

En la transgresión de la visualidad prohibida, desde lo abyecto se develan mundos separados que de una u otra manera guardan una estrecha relación que tiende a lo erótico, es decir la una no puede existir sin la otra, lo profano sin lo sagrado, el mundo profano es el de lo inmundo y el de lo sagrado se abre a las violaciones censuradas (Bataille 2002).

Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos; uno de terror que produce un movimiento de rechazo y otro de atracción, que gobierna un respeto de hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión y la fascinación la introduce, lo prohibido, el tabú, sólo se oponen a lo divino en un sentido; pero lo divino es el aspecto fascinante de lo prohibido; es la prohibición transformada (Bataille 2002, 72).

El derecho a mirar en lo que está prohibido de ver de la transgresión política, se presenta una realidad que esta velada por unos ordenes de lo visual, a la que solo se puede acceder desde una posición abyecta, desde una “subjetividad política” (Ranciere en Polo 2013, 61), sobre el juego de una erotización, aquello que la visualidad muestra y oculta al mismo tiempo. Un orden de lo visible que seduce y castiga al poner en escena una presencia/ausencia de un orden policial en la que unos pocos tienen parte gracias a las prácticas de una subjetividad normativizada. “La crueldad y el erotismo se ordenan en el espíritu poseído por la resolución

de ir más allá de los límites de lo prohibido” (Bataille 2002, 84).

Es justamente la transgresión de lo prohibido lo que hace posible el erotismo (Bataille 1962: 63). Hay una relación erótica entre lo sagrado y lo profano, entre lo racional e irracional, entre el cuerpo y la mente, entre la carne y el espíritu. Lo matérico, como su nombre lo indica pertenece a la materia, al mundo de la tierra, a la carne del cuerpo, a aquello que se corrompe, que se abyecta de a poco, que desfallece, que muere, pero que lleva consigo una vida, un espíritu, un alma, es decir, la materia corrompe la vida, la descompone, y no hay nada que lo detenga, hay en la transgresión una violación y oscura rebelión contra lo prohibido amenazante, que viene desde un exterior o un interior violento con el sentido hasta de eliminarlo, desaparecerlo (Kristeva, 1988).

La relación entre la transgresión y lo prohibido es del orden de lo erótico y al ser erótico si no se censura tiende a lo obscuro. Por esta misma vía a lo abyecto, que “solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir” (Kristeva 1988, 7). Hay en el deseo de transgresión un impulso excitante que nace desde la voluntad interior de sentir el cuerpo, romper con lo que esta trazado para ver en lo prohibido el objeto de la falta que llena el cuerpo, llena la parte que no tiene parte, por un tiempo indeterminado hasta que empieza nuevamente a nacer el deseo, la transgresión a lo prohibido es dialécticamente erótica.

La operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto de desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser. Este término de disolución responde a la expresión corriente de vida *disoluta*, que se vincula con la actividad erótica (Bataille 2002, 22).

Lo abyecto entonces se desliza de lo erótico para poner en escena la obscena política de la prohibición, “es todo lo que se refiere al abatimiento así como al rebajamiento, todo lo que cubre el campo de la degradación” (Clair 2004, 22).

Capítulo 2

La presencia de lo abyecto en el Arte Contemporáneo de Quito

Luego de haber realizado un acercamiento a la definición de lo abyecto a partir de varios autores y desde unas disciplinas diferentes, en este capítulo relacionado a lo que es el arte contemporáneo en el que lo abyecto aparece por un intento de anclarse en el orden cultural de lo local, veo que es necesario abrir el escenario de debate del nuevo régimen artístico con artistas y críticos, que eran parte de aquella generación que quería ir más allá de la norma modernista. Con el tiempo, he ido observando a los actores e informantes que estuvieron de paso por aquel momento en la Facultad de Artes que me aportan datos para evidenciar el devenir de una precariedad del artista que estuvo en medio de un conflicto de subjetivación cultural perenne hasta hoy.

Para conocer este debate propongo enunciar algunos de los argumentos en entrevistas, de actores que se sentían afectados por inferir en expresiones mucho más experimentales y elaboradas que los acercaban a las nuevas formas de hacer el arte contemporáneo que visto desde lo antropológico da cabida a las problemáticas sociales y políticas, que los llevaba más allá del buen logro de la técnica, no obstante al mismo tiempo que los podría poner al borde de una inminente precariedad. Empiezo con algunas entrevistas para conocer como el disenso de estos actores con posición en el arte contemporáneo aun sin ser bien definido en nuestro medio, de a poco, y frente a un arte tradicional modernista hacen presencia en la escena de lo local pero casi siempre con un entredicho de lo que el artista precario y en abyección será su efecto.

1. El régimen visual de los 90s a 2010 en la escena local

El devenir de lo abyecto en la presentación del arte contemporáneo local se debe en gran parte a las tendencias de una contramirada crítica, que se iba acentuando con la influencia del apropiacionismo de los métodos y técnicas de investigación de las ciencias sociales, que disientían con los cánones de un régimen de visualidad hegemónica de la modernidad. Lo abyecto se ha convertido en síntoma de una gestualidad artística predominante y en una forma de vida. La metodología del giro etnográfico del arte hacia la otredad cultural en nuestro medio y las metodologías antropológicas de observación participante han dado al arte un nuevo halo interdisciplinar; un cruce de los límites de lo prohibido entre las herramientas del arte contemporáneo y las herramientas de las disciplinas sociales (antropología,

sociología, filosofía, psicología, historia).

El arte y los artistas de la Facultad de Artes de Quito en la década de los 90s en un intento por darle un giro al arte acostumbrado de las elites, traficaron sin cuidado con los elementos culturales y políticos desde las otredades, sin embargo se anquilosó como una posibilidad de arte “inestética”, lo que Badiou (2009) llamaría como un “procedimiento de verdad” en que arte contemporáneo y filosofía se relacionan para lograr acontecimientos verdaderos, no solo con sus prácticas y objetos artísticos, sino también con ensayos devenidos sobre sus propias políticas. Jaime Sánchez, artista plástico quiteño actor de aquellas generaciones, curador y docente de artes hoy, comenta su paso por esos tiempos.

Franciné: ¿Jaime, como se entendía el sistema del arte contemporáneo en los 90s?

Jaime: Yo en ese momento no pensaba como en el sistema, en el sistema del arte, yo lo tenía más bien como muy desinformado, cómo funcionaban las cosas afuera de la universidad y tampoco es que la universidad me daba muchas luces de cómo iba a ser la situación afuera, más bien esas discusiones sobre el sistema del arte o ver qué posición dentro del sistema se encontraba la academia, no tenía muy claro [...] (Artista-Docente PUCE, Quito, entrevista con el autor, 02/2019).

Esta declaración de Jaime como artista contemporáneo me permite inferir en su disenso hacia la academia al no darle luces para su perfil y producción al momento de egresar. Desde mi perspectiva lo determinante de la Facultad de Artes de la década de los 90s fue su insistencia por mantener una tradición modernista ya que todos los egresados portaban el mismo síntoma. A lo que le denominamos “síndrome pos-éxito” o sea después de habernos graduado ¿qué?

Jenny Jaramillo (2014), artista contemporánea performer y docente, estudiante de la Facultad de Artes de esos años, corrobora en su tesis de maestría que “La resistencia por parte del consejo académico de 1999, a la incorporación del performance o la instalación como materias experimentales, se inscriben en esta perspectiva que podría apreciarse como un epígono del discurso de lo propio y lo ajeno” (Jaramillo 2014, 24). El quehacer manual técnico, marcó profundo el derrotero de los futuros artistas, un quehacer que no tomó en cuenta los cambios políticos y sociales como también los técnicos, visuales y epistemológicos que se venían forjando en la región y la Facultad no miró con buenos ojos el nuevo contexto.

“Estas iniciativas responden a influencias del exterior: son importaciones que no responden a una realidad o a una expresión propia, o que se genere en el Ecuador” (CEAC⁴ en Jaramillo 2014, 23).

Uno de los actores, ya mencionado anteriormente, con grandes logros en el arte contemporáneo de aquel tiempo nos corrobora diciendo: “O sea la facultad cuando aparecieron las otras carreras como que no logró mantenerse en la discusión, en el debate del arte y como que apelaron muchísimo a su historia” [...] (Artista-Docente PUCE, Quito, entrevista con el autor, 02/2019). Cuando habla de las otras carreras se refiere a la FADA y el ITAE que son las que más apelan al arte contemporáneo mientras que la FAUCE⁵ prefiere mantenerse en el epígono tradicional, incluso a la incuestionable objeción a la formación de ciertos artistas junto al rol de maestros y más luego autoridad de la Facultad de Artes como reconocimiento a sus logros artísticos, no obstante los docentes no miraban más allá de sus logros técnicos del buen hacer, docentes, incluso muchos de ellos venidos la mayoría desde la arquitectura (Oña, Moreno, Viteri, Rojas, Bueno). Para ese tiempo Jenny Jaramillo nos comenta:

[...] yo no podía racionalizarle demasiado porque es que yo no... Debe ser por los mismos procesos académicos, que nosotros teníamos que eran completamente ligados a una cuestión del impresionismo, de lo expresivo, que emerge del artista, esos procesos creo que si marcaron bastante, esos procesos te distanciaban, bueno no sé si te distanciaban, pero te hacían producir desde otras formas de mucho menos intelectualizadas tal vez (Artista-Docente PUCE, Quito, en entrevista con el autor, 08/2018).

La visualidad modernista de la Facultad de Artes estuvo fortalecida siempre por los pilares de los tres tomos de Historia del Arte de Arnold Hauser, (asignatura impartida por el Arquitecto Lenin Oña, luego se hizo crítico y jurado de selección de arte y artistas) texto que era como “La norma”, dispositivo de subjetivación modernista, que era adquirido en el primer día de clase, una vez que se hayan matriculado los estudiantes, este texto, determinado por una

⁴ CEAC. Siglas de un colectivo conformado por varios estudiantes de aquel tiempo, Centro de Arte Contemporáneo. Su presencia en la escena de los 90s debatía en base a investigaciones de archivo, las nuevas formas de hacer el arte. (Según Jaramillo esta investigación sigue en proceso).

⁵ Estas siglas FADA, Facultad de Arquitectura Diseño y Artes visuales en 1997, ITAE, Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador 1999, FAUCE, Facultad de Artes de la Universidad Central 1968 y poco después asoma las Artes Liberales en la USFQ, Universidad San Francisco, se supone lo más vanguardista en arte contemporáneo, son las academias en las que en la actualidad se enseña Artes.

mirada sociológica, cruzaba desde lo social, lo político, el arte, la filosofía y claro la ‘historia de la arquitectura’, que atravesaba diametralmente toda la carrera y siempre fue el martirio para muchas promociones, lo evidenciaba con mi presencia en aquel tiempo con la gran cantidad de personas que arrastraban o perdían el año solo en esa materia desde hace décadas y que no se podían graduar.

“Varios han sido los intentos de intimidación y amenaza de muerte por los estudiantes al Arquitecto Lenin Oña por la prepotencia de su persona y la falta de didáctica en sus clases” (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 09/2018)⁶. Esto ponía en evidencia, las arrogantes discriminaciones sociales en las relaciones de poder; entre el docente – eurocéntrico- como autoridad que tiene la verdad sobre el dominio de los textos mencionados junto al reiterado discurso de todos los años y con el mismo dispositivo de disciplinamiento y de exclusión sobre la ignorancia absoluta del estudiante –marginal- que en su vida, jamás oyó de la historia del arte.

Al tratarse de una asignatura histórico-visual la clase consistía en un aprendizaje conductista y memorístico tanto visual como mental. “Había que tener una cabeza de elefante para memorizar unas cien diapositivas fotográficas por cada periodo estudiado: la imagen, el autor, la época, el material, nombre de la obra, el año, la técnica, el man estaba loco, era antipedagógico” (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 09/2018). La limitada formación pedagógica en la enseñanza de aquella materia, dejaba ver la falta de reflexión, juicio crítico y participación interactiva entre los estudiantes y el docente. Sobre aquellas acepciones y manifestaciones culturales se necesitaba de un aprendizaje más minucioso y sesudo, para poder contrastar el aprendizaje con el contexto del momento referente al arte contemporáneo.

[...] le puedes chantar al Lenin de que era un hijo de su madre, le puedes hacer lo que sea, pero el man tenía una formación sólida con lo que estaba en ese momento, en los textos del man súper modernos, tienen que ver con una nota súper moderna, con conceptos y esos fueron los que nos guiaron (Artista – Docente PUCE, Quito, en entrevista con el autor, 08/2018).

⁶ German Portero se graduó en la Facultad de Artes en Pintura y Grabado, se aventuró a España por la crisis del país en vista de que con el arte no pasaba nada y regreso luego de diez años en la misma situación, Actualmente él y otros compañeros de promoción pintan “obra comercial” para venderlos en el parque del Ejido en Quito.

El dominio de cierta autoridad del docente determinaba sin cuestionamientos quién era artista y lo que se definía como arte desde una mirada historicista, un modo de ver simplificado y superficial. Para tal docente, “el arte tenía que ser estético, tener un mensaje, y ser muy lúdico”. Mientras que “para considerarse artista hay que ganar tres premios: el Coloma Silva, El Mariano Aguilera, y el Premio Paris”. (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 08/2018). En ciertas clases el monologo del docente y el silencio era el imperativo de la clase, una sola voz, una sola mirada un solo régimen de visualidad que determinaba una política de la estética del orden tradicional y modernista, acreditada por un discurso oculo-centrista que excluye y esconde lo que no está dentro del orden visual de la norma.

Un modo de ver -al configurar una forma de mirar- regula, marca límites hacia dentro, habilita qué se ve, y, a su vez, esconde, niega, tranquea, tabuiza. [...] Aquello que cada época considera verosímil respecto a lo visible conforma un modo de ver determinado. Lo verosímil [...] entra en una relación recíproca con el régimen escópico, ya que este habilitaría qué imágenes pueden reconocerse como verdaderas en una sociedad dada.

Hablamos entonces de la normalización de un modo de mirar y de objetos a mirar en una cultura (Chao 2015, 2).

Desde la práctica en los talleres de la Facultad de Artes tanto en Escultura, Pintura, Artes Gráficas, la visualidad modernista era el modelo imperante para esa época. “La particular mirada que cada época histórica construye, consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual” (Martín Jay 2015, 1). Para la época de los 90s, si había algo que se distinguía en la Facultad, era la competencia entre estudiantes, cuyos principios empezaban por el buen manejo de la técnica, la habilidad manual, el buen ojo clínico, para captar la superficie de la primera información e impresión sensorial, de temáticas que son aceptables dentro de la academia. El docente impondrá desde su subjetividad una mirada que satisfaga unos deseos estéticos que vayan a su juicio de gusto y de ahí al gusto de los demás, los fundamentos de aquella mirada basaban su estética a una belleza de sentido tradicional especializada en la composición de la división aurea, el número de oro y los canones corpóreos.

Esta mirada estará sesgada por un orden de visualidad esteticista “apolítica”⁷, sostenida por

⁷ Para ese entonces y según los profesores de la Facultad de Artes, el arte es apolítico, en las manifestaciones por los reclamos sociales la Facultad mostraba antipatía desde los profesores.

un sistema triádico de ordenes (el ethos, el pathos y el logos), acordada con una realidad contada desde una autoridad establecida por “los mejores” y el estatus de sus órdenes. Con esto se creaba un régimen de verdad para el dominio de una época, es decir se crea o se mantiene prolongadamente una visualidad que rija y guste a nivel social o institucional aquello que está acordado entre “los mejores, los genios”, entre los que son parte de un conocimiento convenido. “Una estética del respeto al status quo [...], una estética “apropiada”, del deber, de lo que se siente como correcto y, por lo tanto, resulta gratificante y en último término incluso hermoso” (Fanon en Mirzoeff 2016, 4).

Bajo esta visualidad se mantienen, verdades, roles, artistas, artes, mercados, el ethos, el pathos, y el logos, estas verdades, bajo estos órdenes serán los que crean la producción, circulación y recepción para las clases sociales pudientes, era un arte sensual, expresivo, de impresión y decorativista que se quedará en la retina del ojo para los deseos y placeres contruidos de una institución que por medio de docentes, galerías, textos, exposiciones, concursos, dará a conocer aquellos que más se acerque a los intereses de su visualidad.

[...] era escoger quien te dirigía, pero ellos nunca dirigían nada, esos maricones solo iban a pasearse, bueno el Svistonof sí creo, que se sentaba ahí a hueviar, entonces cuando tú te dejas, cuando eres joven no tienes mucha información... Ahora todo está abierto, ahí no teníamos internet, ni vergas, entonces tú te dejas llevar de lo que la gente te comunica [...] (Artista FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 08/2018).

En los diferentes talleres la práctica estaba determinada por una habilidad de la observación, una mirada fina y precisa para tratar los juegos de la luz y sombra en el dibujo, en la pintura, mientras más matices, las impresiones del color y la expresión del gesto, el éxito era prometedor, en la escultura mientras más mimético al modelo de maestría del docente, a su coincidencia en las formas y acabados de la materia esculpida, modelada o tallada era futura promesa de artista. “La Romi era políticamente correcta, era una excelente pintora, pero claro era una discusión muy tenaz cuando dieron el premio porque, Romi era una pintora muy buena, calzaba muy bien en toda la posmodernidad, para mi conservadora [...] (Artista-Docente PUCE, Quito, en entrevista con el autor, 08/2018).

2. Una contramirada del abyecto contemporáneo en Quito

El contexto artístico para ese entonces -mediados de los 90s- comenzó a activarse con otras

miradas venidas del exterior, (Guadalupe Álvarez, Juan Ormaza, Kevin Power)⁸ que se vieron en la necesidad de poner su atención más que en lo que está en la superficie visual de las representaciones discursivas y estetizadas de la realidad canónica, en lo que está prohibido por la norma modernista, en los intersticios de las problemáticas sociales y culturales, de lo que no se quiere re-pensar, ni re-ver pero que sin embargo la cultura dominante la abstrae por medio de alienaciones supra-culturalistas. En su ensayo curatorial para la muestra "Poéticas del borde", Álvarez (1997) crítica e historiadora de arte cubana, indica que para aquella década algunas manifestaciones artísticas comienzan a demarcarse de formas tradicionales legitimadas en la modernidad (Álvarez en Jaramillo 2014, 24).

El desarrollo del arte contemporáneo en Quito presenta a lo abyecto como una declaración de producción de verdad político social frente a una estética ficcional desgastada de ornamental contemplación, lo abyecto, lanzado y separado será la declaración política de una inestética contemporánea contra el discurso aséptico local moderno. Entonces, para empezar revisaré autores que legitiman el arte contemporáneo como la escena de lo repulsivo corporal y social de los últimos tiempos, algunas acepciones y definiciones alrededor del arte contemporáneo manejan una perspectiva etnoartística en el que aparece el lado oscuro y degradante del ser humano, que transgrede la norma del modernismo reacción que también se da en Quito no obstante su efecto es dramático. Así, de manera general Giorgio Agamben (2011), define como contemporáneo a,

[...] “aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente” (Agamben 2011, 21).

En esta mirada sobre la sombra de lo abyecto humano, lo contemporáneo es “una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este, y a la vez, toma su distancia, o es esa relación con el tiempo que se adhiere este a través de un desfase y un anacronismo” (Agamben 2011, 21). El arte de inicios de los 90s, tenía sus herramientas y su mirada solo

⁸ Lupe Álvarez, Historiadora del Arte, crítica y curadora de arte contemporánea, dictó talleres teóricos en Quito PUCE en 1993. Juan Ormaza, Docente de Arte en EE.UU, dictó talleres de arte contemporáneo, en Ilades en 2006. Kevin Power, crítico de Arte y curador de Arte contemporáneo, dictó conferencia en FLACSO en 1995. (Entrevista a Jenny Jaramillo, estudiante de Artes plásticas de la Universidad Central en los 90s).

hundidas en el pasado, no miraba el presente. “Yo añoro la vuelta del comisario de arte, [...] para verificar la legitimidad, para excluir lo que no tenía valor plástico, para diferenciar lo mejor de lo peor, para escoger con probado criterio lo que es pertinente para una muestra” (Viteri 2017, 27).

Varios han sido los críticos y teóricos que intentan formular una definición del arte contemporáneo con la apropiación de lo denominado “abyecto”⁹. Según Ana María Guash, en un compilado dirigido por Claudia Hakim (Guash 2012), enuncia que: “El arte contemporáneo esconde, bajo apariencias simples, complejas ideas que no solo afectan a lo artístico, sino a fenómenos socioculturales, sin eludir los políticos, o mejor, los geopolíticos” (Guash en Hakim 2012, 17).

En efecto, frente a la diversidad de civilizaciones, de sus concepciones y usos del arte, el arte contemporáneo, se acerca a rituales efímeros, ornamentaciones corporales, ornatos y procedimientos pirotécnicos teatrales o religiosos y hasta el arte de los arreglos florales. Es muy probable que por esta vía se llegue a un relativismo sereno y a una antropología estética más preocupada por conductas estéticas que obras aunque permitan reconstruir tales conductas” (Michaud 2007, 20).

Dentro del arte contemporáneo, las imágenes de los artistas de Quito permiten inferir la tesis de que lo abyecto en su mayoría atiende a lo repulsivo en la corporalidad, al contexto marginal, a la clase social precarizada. “Perversidad. Está claro, vivimos en un mundo de brechas cada vez más insalvables, [...] Todo exceso produce perversidad y frente a la miseria humana que es su desecho, aparece ahora el arte llamado contemporáneo” (Viteri en Revista COCISOH-USFQ 2017, 26). Para Viteri el arte contemporáneo debe manejarse con cautela para no irse a los extremos, es decir debe conservar algo de lo moderno algo de estética, mientras que Guash va más allá y dice que no es raro que el arte contemporáneo sea dificultoso de entenderlo, para esto hay que mirar y reflexionar sesudamente, para entenderlo y evitar que se caiga en ideas superficiales (Guash en Hakim 2012).

Lo abyecto ha incidido en el arte contemporáneo teórica e iconográficamente como recurso

⁹ En una exposición de 1999 en Nueva York, el Departamento de salud pública advirtió que: “El contenido de esta exposición puede provocar choque, náuseas, confusión, pánico, euforia, angustia, si sufre de hipertensión, de desórdenes nerviosos o problemas cardiacos, debería consultar a su médico antes de entrar. (Clair 2004, 22).

social de síntesis histórica, con este, lo repulsivo y obsceno, se manifiestan políticamente a la exclusión social. La relación de este arte con la política, la filosofía, lo antropológico visual simbólico, aporta un significado epistemológico social de la precariedad de la vida, he ahí lo dificultoso de entenderlo para reflexionar sesudamente. “El arte contemporáneo, [...] por la preeminencia de lo conceptual y discursivo [...] se percibe como tan irreverente” (Viteri 2017, 25). Viteri al ser una Galerista de larga data e hija de un artista de sesgo modernista se conflictúa con el arte contemporáneo diciendo que las imágenes del “hombre posmoderno” son muy vertiginosas, que retocan, inducen, recrean, que solo lo abyecto tensiona y cesa los momentos y detiene la vista veloz, para salvar al individuo de las presiones de un “circuito integrado”.

Lo abyecto en el arte contemporáneo de Quito sorprende por presentar la precariedad cruda del ser humano, de lo que cuesta mucho sabernos aceptados y pensar que es de lo que más estamos ensamblados; reflexionarnos como repulsivos es lo dificultoso frente a una cultura visual hegemónica de estetización. Esto ha permitido reflexionar al ser humano desde un mecanicismo como maquina en obsolescencia, con un tiempo de vencimiento o el sentir real en defortificación, no solo como “cuerpo-carne” repulsivo y obsceno, sino también como “cuerpo-máquina” que va de un ON a un OFF, un desuso y cuerpo acumulado en los vertederos (Salabert, 2003). Lo abyecto presenta en el arte la cultura obscena indómita del cuerpo “otro” y el cuerpo social precario juntos, de aquel que es significativo pero que no se significa en la escena de la realidad tamizada.

El arte visual actúa como una forma expresiva con poder de crítica, de reflexión y de acción/movilización social, y constituye por ello un ámbito simbólico que puede incidir activamente en la construcción social” (Sacchetti 2012, 364). Lo abyecto en el arte contemporáneo no solo es visto como algo que representa lo “otro” como signo de contemplación estetizada en primera instancia, sino una “interpretación iconográfica en el sentido más profundo” (Panofsky, 1972). Así, podría ser presentación provocativa de una acción política hacia las normas, lo abyecto como espacio de aparición política contra los preceptos místicos impuestos sobre el cuerpo como pecaminoso desde los tabúes de las grandes narrativas, metafísicas históricas o con los estigmas de los imaginarios místicos dominantes y los discursos heterosexistas instituidos que hoy aparecen en crisis.

Las diversas modalidades de purificación de lo abyecto -las diversas catarsis- constituyen la

historia de las religiones, terminando en esa catarsis por excelencia que es el arte, más acá o más allá de la religión. Desde esta perspectiva, la experiencia artística, arraigada en lo abyecto que dice y al decirlo purifica, aparece como el componente esencial de la religiosidad. Quizá por ello está destinada a sobrevivir al derrumbamiento de las formas históricas de las religiones (Kristeva 1988, 27).

El arte contemporáneo que se apropia de la fotografía y del audiovisual incita ir hacia un encuentro más cercano y crítico con lo real del cuerpo, sin embargo para que el sujeto se cree como tal necesita ser normativizado, “de tal manera que queden expuestos esos límites... embarcarse en una estética del yo que mantiene una relación crítica con las normas existentes” (Foucault en Butler 2005, 35). Entonces, lo real hace lo abyecto, es la parte sin parte, eso que no se ha nombrado, visto, tocado dentro de un orden establecido, pero que se declara en el campo del arte contemporáneo, que en nuestro medio no es aceptado; es un analógico con el trauma humano de los individuos que quedan fuera de la escena en los propios pueblos, los sin parte. En el campo de la crítica del arte contemporáneo, Foster nos dice que: “la abyección es un estado en el que la subjetualidad es problemática, en el que el significado se derrumba; de ahí su atractivo para los artistas de vanguardia que quieren perturbar estos ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad” (Foster 2001, 157).

Hablar de un arte pre-humano, es decir de la posibilidad de un arte que ya no se dirigiría a lo que, en el hombre constituye su *bios* –su vida inteligente y reflexiva que le distingue entre todos los primates-, sino más bien... a la vida como *zoe*, la vida desnuda, el aquí abajo biológico, que le conduce en efecto a la zoología de las criaturas organizadas, pero también de los seres alógicos, *aloga*, animales privados de logos (Clair 2004, 21).

Lo abyecto es el arte de lo real en la sociedad contemporánea, es el encuentro inestético del cuerpo en sí, es un arte que ya no maquilla una realidad y escapa de ser leído, simbolizado, porque es inasible al orden simbólico del logos. Es en el espacio del arte contemporáneo donde se lo encuentra en su desnudez, como una presentación inmediata de otras sintaxis de lo social, de lo popular, de las diferencias étnicas, de las de género, que al menos en nuestro medio, se muestra de manera opaca o casi nada.

Arte contemporáneo es un nuevo territorio donde conviven diversas disciplinas ya fuera de sus casilleros y donde los límites se hacen cada vez más permeables, donde el espectador no

solo es un espectador, sino muchas veces quien activa la obra. Hasta hace pocos años el artista se inspiraba en la belleza o en escenas cotidianas (impresionistas) y en estados de ánimo (expresionismo abstracto), ante los cuales se destacaban las habilidades técnicas del artista [...] pero no reflejando las problemáticas de ese lugar ni dando pistas de las problemáticas de su contexto (Tala en Hakim 2012, 12).

Tanto en debates como en el arte actual, la dimensión social de la problemática de lo otro repulsivo se la ha aceptado de manera recelosa y con fuerte irritación por las condiciones políticas y culturales de los circuitos del arte y del establishment, que no aceptan mirar a lo social desde lo visceral. “Benditas sean todas esas viejas locas conservadoras y menopáusicas; esos curadores, jurados, críticos discontinuados y timoratos que son como el perro del hortelano: “ni comen ni dejan comer” (Trabajo previo de licenciatura de Paccha en la Universidad Central 2010, 25). Los parámetros de estos condicionamientos ven en estas prácticas presenciales de lo abyecto algo no digno de exponerse a la mirada con sospecha de transgresión, los cuales se vuelven objeto y sujeto de censura bajo el poder de moralismos dominantes y de valores impuestos desde los juicios de la mirada conservadora del arte.

Butler comenta que:

[...] para formar la identidad subjetiva es necesario expulsar del campo de lo posible a aquellos seres que nunca llegarán a ser sujetos. Por lo cual la producción de sujetos humanos requiere el repudio simultáneo de aquellos que conformarán su exterior constitutivo. Este exterior expulsado conforma lo abyecto (Butler 1993: 19-20).

El eje humano de lo abyecto tiende por gravedad social del lado de lo obsceno, el lugar de las sombras de los disminuidos, que aparece en lo contemporáneo profusamente con los discursos clausurados, Guattari (1973) lo enunciaba como una “época en que las minorías del mundo comienzan a organizarse contra los poderes que les dominan y contra todas las ortodoxias”. Pero lo abyecto no solo se lo verá en el arte contemporáneo con las técnicas tradicionales, sino como lo habíamos indicado antes con los medios audiovisuales como en el cine-verité actual, como una propuesta epistemológica de lo absurdo y ambiguo de los aspectos de la sociedad humana, cuyo actor principal será el cuerpo humano y el cuerpo social en su contexto. Desde la psicología contemporánea lo abyecto se consideraría como el “trauma”, o herida, que necesita ser expulsada desde un “Yo falso” construido por la cultura hegemónica, para ser un “Yo otro” humano social. Según López (2014),

[...] el sujeto contemporáneo es aquel que logra visualizar la realidad de su entorno, no sólo lo que salta a la vista en plena luz, [...], sino que es capaz de visualizar esos elementos que se mantienen ocultos, esos aspectos de la realidad que preferimos no ver, o que nos son negados o falsificados, en fin, todo aquello que permanece en las tinieblas (López 2014, 83).

Lo abyecto en el arte contemporáneo entrevé, aparte de un soporte significativo representativo, y un enfático sentido político en torno del estado de lo abyecto como una posibilidad de “retorno a lo real” (Foster), rescatar aquellos deseos reprimido en el propio cuerpo para darle otra perspectiva, un sentido acorde con la realidad. En el caso latinoamericano es repensar su propia historia del trauma colonial, como crítica a una institucionalidad sin efecto, de valores y moralismos, como el de un cuerpo impoluto sin mancha alguna, cuerpos clasificados como apolíneos. El arte contemporáneo ubica al artista con otra perspectiva, mira desde lo bajo, no crea solo con materia sino con ideas políticas y sociales inestéticas.

[...] esta liberación, tanto estética como ética del arte ha sido de gran importancia en el contexto latinoamericano, que hasta ahora había estado limitado a temáticas y estéticas occidentales —o a visiones occidentalizadas—, permitiéndole explorar ideas mucho más propias, pero siempre, claro está, dentro de la etiqueta de “arte latinoamericano” (López 2014, 84).

La posibilidad de lo abyecto en el arte quiteño como una expresión inestética de lo repulsivo se ha visto autocensurada y expuesta al escamoteo, tanto el autor como su obra muchas de las veces han sido clausurados por un público diletante, al no representar los estatutos del código establecido, constituyendo un campo convencionalizado difícil de permearlo pero no imposible.

Gracias a la resistencia y a veces desprecio con el que han tratado a mi trabajo, yo he construido mi reino: esa turba iracunda que se reunió en Cuenca para quemar El Salón del Pueblo donde se exhibían mis cuadros, y que querían meter presos a Diego Jaramillo —el presidente de la Casa de la Cultura de Cuenca- y a mi gran amigo Cristóbal Zapata, quien fue el curador del evento, y obviamente, a mí (Paccha, Trabajo previo a la Licenciatura en la Universidad Central 2010, 25).

El arte abyecto contemporáneo, en la mayoría de los casos, difiere de estos consensos,

pervierte y turba la identidad del legado de un régimen artístico heredado de la modernidad, de lo institucional museable occidental. Vásquez explica que:

[...] el desacato tampoco persigue sólo un resultado estético, para recrearse en lo deforme y monstruoso, sino aspira a ser leído como un emplazamiento social y político. Piénsese por ejemplo en los numerosos artistas contemporáneos que trabajan desde referentes etnográficos o sexuales que expresan la opresión de las minorías. Minorías étnicas, sexuales y políticas, que en los últimos tiempos han logrado instalar férreamente sus exigencias en cuanto a la defensa y reivindicación de sus diferencias, cuestión de vital importancia dado que es, precisamente, en las variables clase, raza y género, donde descansa la visión sesgada y discriminatoria de la institucionalidad artística (Vásquez 2013, 3).

3. El arte contemporáneo y el giro etnográfico

El arte representacional, como las ciencias sociales, configura realidades ajenas, exóticas y extrañas a su mundo a las cuales daba el sentido de maravilloso, pero tomando al habitante de ese otro mundo como su subalterno, para luego ponerlo como el otro, y en el arte contemporáneo como abyecto. Foster comenta que:

En el arte del siglo XX hay muchas alusiones al otro, la mayoría de las cuales son primitivistas, vinculadas a la política de la alteridad: en el surrealismo donde el otro es figurado expresamente en términos del inconsciente; en el *art brut* [...] donde el otro representa un redentor recurso anti civilización [...] (Foster 2001, 187).

“El artista como etnógrafo” (Foster 2001) es evidencia del giro del arte contemporáneo, que hace de este artista un observador. El artista contemporáneo mira y convive con la gente en su contexto, su problemática cultural o comunal, deja ver un necesario interés del cruce escópico entre una sensibilidad antropológica y el arte para revelar precarizaciones, perversiones y exclusiones humano-sociales, sean estas de género, étnico o sociales, para restituir la ontología emancipadora del cuerpo-humano-otro. El actual interés de este arte, por las acciones y presentaciones de lo abyecto, visual y textual, es la re-construcción político-social de un cuerpo precario, es una demanda crítica contra lo establecido cultural de los estereotipos dominantes de las representaciones convencionales.

La antropología y el arte son dos campos disciplinares distintos. O aparentemente distintos. Mientras la antropología se dedica a investigar los procesos de cambios y continuidades de

tradiciones y costumbres en distintas culturas a lo largo del tiempo, siendo por lo tanto, una disciplina que constituye las ciencias sociales, el arte es el campo del saber humano dedicado a la producción y creación de obras artísticas, de objetos y acciones estéticas, pero no necesariamente bellos (Freitag 2012, 126).

El arte abyecto toma una realidad escondida que escapa a las estructuras de un orden social; esto que escapa es algo que se presenta en las imágenes de una cultura visual expandida por una contra mirada del arte abyecto.

Yo pienso que el arte contemporáneo es un lugar que intenta abolir y al mismo tiempo aprovechar la separación de la estética para anular finalmente las fronteras entre lo que es la contemplación estética y la circulación de la información y la discusión política (Ranciere en Hakim 2012, 35).

Este arte contemporáneo presenta un tiempo y una vida en latencia, en la cual se han capturado las vivencias culturales de aquella realidad oculta de los otros, que por haber sido desaparecidos han afectado a la constitución misma de la historia y sus diversos contextos, a los órdenes humanos, sociales y políticos, que sirven para volverlos críticos y demandantes políticos de ausencias corporales diferentes.

La norma de lo representacional al ser exclusiva de lo otro es a la vez angustiada por la presencia de lo ausente, son esas mismas normas las que configuran y dan forma al abyecto respecto de su mirada, corporalidad y espacialidad. Es ahí, que esa afrenta excluyente al otro, da la posibilidad de subvertir, con lo extremo de lo abyecto del arte contemporáneo y el giro etnográfico, el orden de la política de una estética establecida y dispuesta con un reparto de lo sensible diferenciado. Lo abyecto aparece para desvirtuar una apariencia que soslaya lo real humano, posibilita la escena de lo obsceno de alguien o de los nadie, una articulación con lo otro, unos flashes de luz que dislocan la homogeneidad coactiva de la cultura estética del androcentrismo, para Beatriz Preciado, filósofo transgénero feminista y comisario de arte en Documenta de Kassel (2012) lo abyecto es:

Lo [...] “queer” que servía también para nombrar a aquellos cuerpos que escapaban a la institución heterosexual y a sus normas. La amenaza venía en este caso de aquellos cuerpos que por sus formas de relación y producción de placer ponían en cuestión las diferencias entre lo masculino y lo femenino, pero también entre lo orgánico y lo inorgánico, lo animal y lo

humano. Eran “queer” los invertidos, el maricón y la lesbiana, el travesti, el fetichista, el sadomasoquista y el zoófilo. El insulto “queer” no tenía un contenido específico: pretendía reunir todas las señas de lo abyecto así desplazado por la injuria fuera del espacio social, el “queer” estaba condenado al secreto y a la vergüenza (Preciado 2013, S/P).

Entonces lo “queer” como ambiguo pertenece a lo abyecto y aparece en el arte contemporáneo, una deconstrucción de un binarismo estructurado de lo puro y lo contaminado, de lo normado en la heterosexualidad, es un otro no pensado pero marginado. Este abyecto es parte del comportamiento y temperamento emocional psicofisiológico de hombres y mujeres humano-culturales, condición humana que sería tratado como constituyente al ser y parte de los escopicos estudios antropológicos visuales y la descripción densa e interpretación político-social, convertido en el arte actual en otra figura de la expresión inestética contemporánea. La antropóloga Elena Sacchetti comenta que:

El arte aparece como un factor poliédrico en el seno de la sociedad: por una parte es el vehículo de las ideas, los valores, los conflictos o las aspiraciones que se plasman en un colectivo, por otra parte se define como un ámbito potencialmente poderoso en el cual se elaboran discursos políticos de legitimación o de resistencia hacia los criterios dominantes y, como tercer aspecto, puede actuar como el vector de estos discursos y constituirse como una forma de acción social (Sacchetti 2012, 366).

Con el tiempo tanto lo repulsivo del cuerpo, como el cuerpo rechazado o expulsado social son estas caras de nuestra sociedad poliédrica (Sacchetti 2012) que se ha vuelto un índice material contemporáneo de relaciones entre los individuos de un contexto. Así, todo aquello que procede de los fondos viscerales del cuerpo, de a poco se ha extendido hoy sin vergüenza y sin asco ni cobardía a lo visual artístico. El deseo de visibilizar la fragilidad humana en la magnitud de un cuerpo cultural, es similar a mostrar la fragilidad del propio cuerpo al verse de revés en la exteriorización de los deyeetos corporales –como los humores que el cuerpo humano contiene, segrega, procesa y circula; en el imaginario actual, la sociedad hace lo mismo con los humanos; excluye, segrega, procesa, hace circular, abyecta. Para Salabert (2003, 269) “dos de estas son particularmente repulsivas: las heces y la sangre menstrual, de las que significativamente hace más uso el arte actual, sea por vía directa o por desviación simbólica”.

Lo que turba al cuerpo del sujeto consciente es aquello incontrolable, es aquello que en

ausencia siempre se presenta como un flashazo creando una ruptura en el sensorio común. Lo que interesa en el arte abyecto contemporáneo quiteño es la agencia de los objetos de arte visual relativo a lo real, es decir ya no hay una representación sino una presentación, un apareamiento de lo extraño como verdad. Frente a lo crítico habitual del canónico registro simbólico jerarquizado, permeado desde el sentido de lo abyecto como posibilidad política-inestética, hay un gesto de paradoja que no se logra identificar en el constructo de una racionalidad, una articulación que va y viene en su constante ausencia-presencia sin dejar anquilosarse.

Con esta lógica, aquello que causa incertidumbre y estremecimiento siempre será rechazado por determinarse desde otra lógica, como en el mundo de lo otro, como lo popular y desde un no lugar, en un borde de constante fluir, que intenta ser capturado en el arte y establecido en la razón, en la dimensión inquisitiva para inaugurar otro orden de alternativa o posibilidad social. Camnitzer explica sobre el arte contemporáneo.

Visto desde el mainstream (a menos que se trate de obras conscientemente derivativas), el arte tiende a ser impuro (hibridación) y, al no cumplir con las reglas, es heterodoxo. Visto desde dentro del conceptualismo latinoamericano, el arte es lo que es, sin buscar comparaciones con las obras del mainstream. Tiene sus propias raíces, y para entenderlo se necesitan definiciones propias, un marco de referencia histórico apropiado [...] (Camnitzer 2008, 17).

En nuestro medio, un poco antes, desde la década de los 90s el arte contemporáneo es de lo abyecto con sus propias bases en el valor de lo real-verite¹⁰; casi no hay la influencia de un arte que obedecía a un modelo occidental de contemplación visual, de un goce estético espiritual, donde la legitimación pesaba con el estereotipo del “genio creador”, el roce con la elite social y su sentido mercantilista. “Eran cuadros muy fuertes en cuanto al virtuosismo del artista; hoy se espera mucho más de un artista y el virtuosismo por sí mismo ha sido prácticamente relegado a la decoración” (Tala en Hakim 2014, 12). El acceso al mundo del arte moderno de corte ilustrado académico se lo procesaba entre murmullos y corrillos de salones y galerías e información confidencial y elitizada que se cruzaba a hurtadillas en medio de cafecitos y copas de vino.

¹⁰ Lo real-verite es una inestética provocadora que procesa su experiencia en base a lo real radical, se trabaja sin desvirtuar la materia, los elementos que se ocupan son de la realidad más inmediata en el que confluyen conceptos antropológicos, filosóficos, científicos, políticos hasta los conceptos del amor.

El objetivo de llevarlo en secreto era para estar entre unos pocos a la conquista de los favorecidos premios, un camino a la legitimación como artistas del *mainstream* nacional y capital simbólico para una hoja de vida. Los juegos de poderes discriminatorios y exclusivistas, daban poca importancia al acontecer humano, cultural, político y social de la “otredad”, en la esfera artística de lo local. Desde los 60s como lo dice Susan Rocha “no se representó al otro, sino a un ser universal que a través de lo particular e individual encarnaba a la humanidad” (Rocha 2011, 31).

El arte de los 90s y 2000 vivía un ensayo con lo real en el que la mirada etnográfica estaba puesta en un cambio hacia otras formas de hacer el arte, la parte manual tradicional se oponía con la parte teórico-conceptual, el arte de la contemplación y desinteresado, había sido remplazado por el de la reflexión filosófica interesada, tanto del espectador como del artista.

Arte contemporáneo es una especie de forma particular de la lógica general del régimen estético de las artes. Esta lógica general es una lógica que intenta atravesar, anular, las fronteras entre las diferentes artes, entre el arte de las palabras, de las formas, del movimiento, e intenta también abolir las fronteras entre la práctica artística simple y una práctica que busca crear relaciones sociales y situaciones políticas (Ranciere en Hakim 2014, 35).

El cariz del arte contemporáneo es de lo abyecto, de lo precario, que expresa el diario vivir de forma radical con lo que ocurre en lo social, político y cultural, el trabajo de romper los esquemas del arte de masas lo lleva a la transgresión y posiblemente a la abyección; al igual que los grupos sociales abyectados, el tránsito a la deriva de este arte es una bitácora de campo que da la pauta para considerar que es una declaración de verdad del aquí y ahora, trafica el hacer artístico en alianza con otros haceres sociales. Éste arte se muestra político con un constante ejercicio filosófico, es un arte de actitud inestética, por tanto sus acciones políticas se deben considerar arte ya que la inestética dota de un poder al “lenguaje artístico que es capaz de nombrar lo imposible, lo indeterminado, lo invisible”. (Badiou en García 2010, 7). Danilo Zamora es un artista conceptual y performer, ganador del premio Coloma Silva en la Facultad de Artes en la Universidad Central que cuestionaba la norma artística del arte de la academia, su aporte ha sido sustancial para las formas de hacer el arte.

En los 90s inician mis aventuras en el mundo artístico ecuatoriano. Con cuatro o cinco tipos de mentes limpias deambulamos por la manida academia cuestionándola con ardor de niños;

pintamos nuestros cuerpos con los colores de los elementos para exhibirnos impúdicos y sangrientos por toda la ciudad diseminando el axioma del concepto en la plástica (Zamora 2002, 10).

4. Arte contemporáneo, ritual y limen del abyecto

La abyección en el arte contemporáneo se ha convertido en una forma de *communitas* (Turner 1988) que transgrede a la estructura para alojar en la memoria de un público aquello que se puede mostrar, pero es indecible. Visto desde la interpretación antropológica, el arte contemporáneo es un acto humano performativo que ha develado el proceso social de la abyección. Esto oculto que es inherente al ser, que deviene trascendente a significarse simbólicamente frente a lo normado del poder coercitivo tradicional, expresa en la realidad la dicotomía de la exclusión o integración de lo abyecto.

Esto expresa en el arte contemporáneo un recurso inestético político de resistencia y denuncia de aquello que está ausente en proceso de presencia. En el abyecto está el gesto repulsivo que desublima lo cultural dominante para dar valor a los impulsos ocultos, “negativos”, que se dedica a develar los instintos primarios de la cotidianidad. Entonces es en el arte contemporáneo donde la presentación de lo abyecto, recoge el abismo profundo, lo indigno del acontecimiento humano, para encontrarse con lo “real” en un nuevo estatus. Carlos Espartaco dice:

La búsqueda de una nueva imagen del hombre sin el disfraz de la hipocresía y en su cruda realidad representa al mundo tal como es, grotesco y absurdo es por eso que distorsiona las imágenes, reduciéndolas a una situación caustica, agresiva e irónica (Espartaco en Rocha 2011, 31).

La abyección se encuentra en la liminaridad entre el ser y el no ser, expulsa o atrae, este limen configura una frontera, el umbral de lo humano e inhumano, un estado de letargo para la supervivencia. Por el lado del ser sujeto, rechaza y expulsa, aquello que le hace sombra, que incomoda a los sentidos racionales del cuerpo-sujeto, lo desencaja, afecta con sentido repugnante y shock la estabilidad emocional de lo normal. Por otro lado, al no ser, afecta la ley regulatoria, el disciplinamiento forzado del cuerpo bajo el sistema de la institucionalidad, dejando al no ser en la nuda vida, cuerpos que no importan, que no cuentan, Rancière ha denominado “la parte de los que no tienen parte” -emigrantes ilegales, buscadores de

albergue, trabajadores precarios, mendigos, abyectos, etc. (Rancière 1996, 25). Que son “Los Nadie”, dice Eduardo Galeano, periodista y escritor:

Que no son, aunque sean. Que no hablan idiomas, sino dialectos. Que no profesan religiones, sino supersticiones. Que no hacen arte, sino artesanía. Que no practican cultura, sino folklore. Que no son seres humanos, sino recursos humanos. Que no tienen cara, sino brazos. Que no tienen nombre, sino número. Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local. Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata (Galeano 1989, 52).

Galeano habla de una posición social política de lo abyecto, una marginalidad hecha de prohibiciones, no obstante, que resiste y lucha por conseguir una alianza con los otros grupos marginados y a la vez por un espacio de aparición en el que pueda no ser solo visto corporalmente sino que pueda ser escuchado, oído, para hacer sentir el efecto de la declaración de unos derechos que no se atienden al ser manifiestos en los intersticios de las ciudades, como en el aparecer de las plazas y calles. Este mostrarse en las calles y plazas son los umbrales o brechas que separan entre un abyecto y un sujeto.

El umbral de los abyectos como el campo del arte contemporáneo, desnuda el discurso disciplinario del cuerpo visto como máquina bajo el sistema de control de los actos y su sistema sensorial, que encausa las conductas del cuerpo-carne llenos de habitus y subjetividades construidas para el funcionamiento del sistema con seudo “derechos políticos y culturales” con el fin de reproducir el sistema de cohesión. “Las gentes del umbral son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o escapan del sistema de clasificación” (Turner 1988, 102).

Las estrategias de dominio sutiles del poder, a la entrada a un estado de reagrupación de un mundo normado se da aprovechando las aspiraciones personales y la autorrealización de los que no tienen parte; que pasan por unos procesos de aceptación, modelación y abyección, venida desde un ritual de tamización de una cultura normada de lo que la resistencia del otro, cuerpo indómito y liminal da la pauta para presentarlo fiel a su política en el arte contemporáneo, libre de esteticismos diletantes.

El cuerpo es el campo de acción en donde se asientan las diferentes identidades [...] y es por tanto, el lugar donde se potencian los estados liminales en los que el límite, la frontera, el no lugar pueden ser constantes que conforman el mundo de las otredades. Son el universo de los

“sujetos excéntricos” que conviven con todos aquellos que transitan a través de los márgenes de la construida normalidad (Oliveras, 2013 161).

En el arte contemporáneo convergen situaciones de las ciencias, políticas y hasta amorosas del aquí y ahora. En base a reflexiones filosóficas intentan develar y conectar declaraciones y relaciones entre unas y otras las situaciones antes mencionadas. El arte contemporáneo corporiza lo real de los seres humanos en base a esta liminalidad ya que es un fenómeno simbólico que separa por un tiempo al individuo de los sistemas de regulación en la vida social, que muchas de las veces desde el arte son transgredidos con tal de no ver que su conducta sea sometida a la norma y valores ordinarios.

La filosofía es la intermediaria de los encuentros con las verdades, es la madama de lo verdadero [...], las verdades son artísticas, científicas, amorosas o políticas, pero no filosóficas” (Badiou, 2009a, p. 54). Dado que hay verdades artísticas y verdades políticas, éstas entran necesariamente en contacto sobre un punto que debemos determinar para repensar las determinaciones cruzadas de la política y del arte (Vinolo 2017, 101).

Este limen o umbral es el del arte contemporáneo, que tiene la voluntad intransigente a una mimesis representacional normada; es un dispositivo en tanto idea para las formas de hacer y conocer científicamente lo que puede ser el arte desde un no lugar, transformando lo social sensible abyecto, grotesco, en acontecer filosófico político amoroso desde el margen.

5. Lo grotesco, lo abyecto del arte contemporáneo

La búsqueda de otros lugares afectó al sensorio común construido y la maximizada visualidad contemporánea de la representación estetizada devino en lo abyecto para constituir el discurso del ser humano de forma general. Lo que estuvo oculto y sancionado durante mucho tiempo era la falta de los seres humanos, pero hoy asoma desde las sombras de lo impoluto para mostrarse en carne propia acompañada de lo más frutivo y procaz.

Lo abyecto, que ha sido connotado en lo cultural latinoamericano hace tiempo, en las culturas ágrafas, como lo “grotesco” adjetivo y sustantivo acuñado como malsano que envuelven a la propia naturaleza del ser vivo, término que fue admitido según Bajtín (1999), en aquellas pinturas ornamentales encontradas en el siglo XV dentro de “grutas” (grotta en italiano) del que se deriva el concepto de *grottesca*, convertida hoy en una inestética política subversiva contemporánea para referirse a aquello que sale del cauce de aceptación formal, sea cultural, político, social. Según Bajtín:

El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos «reinos naturales» en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas. Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia (Bajtín 1999, 35).

Si bien el arte latinoamericano ha sido exotizado por sus prácticas artísticas locales desde la cultura hegemónica del *mainstream*, es posible afirmar que el arte contemporáneo de nuestra región pertenece al mundo de lo abyecto. Hablar de un arte latinoamericano desde el centro es hablar de un arte de fealdad, de deforme, de indígena, de grotesco. Si bien se ha heredado una cultura Occidental ha sido a breves pasos para intentar reproducir el sometimiento y expansión alienante de la hegemonía cultural, representada en lenguajes normalizados al que muy pocos tuvieron acceso, acceso de exclusividad para diferenciarse de los que estaban en las grutas, en los márgenes, periferia, u ocultos, todos estos síntomas sociales en la actualidad del arte son recursos político-visuales de expresión inestética.

Anthony López (2014) refiere que:

Algunos de estos artistas van más allá en su búsqueda de un lenguaje artístico que represente realidades en el contexto latinoamericano y han recurrido a la estética grotesca como instrumento para mostrarnos el lado oscuro de esas realidades, los elementos que subvierten los patrones estéticos del *mainstream*, la visión romántica del mundo hermoso, perfecto, acabado, al utilizar imágenes de lo monstruoso, lo prohibido, lo feo, lo chocante, lo imperfecto, lo abyecto; elementos que forman parte de nuestra vida diaria (López 2014, 85).

Los indicios de lo grotesco son considerados como des-ordenes dentro de una sociedad racional en control, que vista desde occidente pertenecen al mundo de abajo, al de lo otro, hasta lo feo entra en el campo de lo grotesco; como un cuerpo anómalo en el sistema de procreación que en analogía mecánica es aquello que descalifica a la serialidad y la producción del mundo estandarizado. Lo grotesco en el arte desdibuja el marco trazado del canon cultural de la homogeneidad occidentalizada. López dice que:

Según la estética tradicional, lo feo es ese elemento que se opone a la ley dominante de forma de la obra; es integrada por dicha ley formal y, así, la confirma, junto con el poder de libertad subjetiva de la obra de arte vis a vis el tema en cuestión (Adorno en López 2014, 86).

Lo abyecto pertenece al campo de lo “grotesco”, porque es feo y bajo, inasimilable, dice Bajtín (1987), lo social está sujeto al lenguaje de la mofa popular como al *logos* de lo oficial. Al tratarse de aquello que es rechazado por su fealdad y mal visto por sus actos, se convierte en parte del escarnio público, al punto de convertir a estos cuerpos en objeto de deseo violento, llevándolo al sentido del apocamiento y humillación o juzgado desde los católicos como castigo divino.

Por tanto los actos de abyección, grotescos, solo pueden ser admitidos en momentos en los que se da un tiempo para poner a los cuerpos en “libertad” en el plano de lo carnavalesco, del liminal. Es decir, lo abyecto, siendo grotesco, es admitido y solo se puede permitir una vez que sea incorporado o pase a la dimensión inestética de lo hiperbólico de lo carnavalesco, un orden imaginario de fiesta en el que está permitido visibilizar el retorno a lo insignificante, el regreso a lo bajo, lo extraño, al desborde de las excreciones de orificios, el sometimiento y desdoblamiento del cuerpo a los designios de lo “bajo”, de la locura, de las “tinieblas”, a la mescolanza de lo cutre con la risa en la tierra misma, con el sentido de destronar las represiones de la normalidad de la cultura sana. Bajtín (1999) aclara que:

Es la risa que ha vencido al temor y toda seriedad desagradable. De allí la necesidad de lo «bajo» material y corporal que a la vez materializa y alivia, liberando las cosas de la seriedad falaz, de las sublimaciones e ilusiones inspiradas por el temor (Bajtín 1999, 312).

Es así que, en las presentaciones plástico-visuales contemporáneas que se demanda detener el espacio-tiempo para hacerle un índice a lo abyecto, una vez que el cuerpo ha sido yectado al mundo para un devenirse haciendo, que la memoria exige un retorno topográfico tanto al cuerpo como a los deseos primarios como parte insoslayable al individuo, para esta trashumancia se vale de un rebajamiento de lo alto oficial a lo más bajo, al interior de la tierra, a la gruta, a lo inmundo y repugnante, hacerlo presente, sublimarlo a otro sentido cultural.

El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las

cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal. Hemos hablado del columpio grotesco que funde el cielo y la tierra en su vertiginoso movimiento; sin embargo, el acento es puesto allí no tanto en la ascensión como en la caída: es el cielo que desciende a la tierra y no al revés (Bajtín, 1987, 305).

Hasta aquí, la puesta en escena de lo abyecto como una actitud política e inestética de las formas de hacer el arte contemporáneo en dialogo franco con una posición filosófica; transgrede y complementa un arte cuya mirada estaba puesta primero en lo alto del olimpo, en el cielo y luego en un horizonte de ilusiones y utopías hoy se vincula con lo netamente corporal humano y social, con la tierra, ese mundo de lo bajo en lo humano como en lo bajo de la sociedad de clases.

Como salido de una gruta lo humano muestra lo propio que desconoce de sí, lo grotesco, no conforme con eso, se incorpora asombrado a la mirada que yace fuera de sí, que lo desarma y lo vuelve armar, lo mantiene en el linde, en el margen, si bien se cobija sin resistencia política bajo las normas de lo constituido será integrado, de lo contrario se quedará en el linde, igual, siempre bajo las normas, pero esta vez en acto abyecto-político en resistencia. En virtud de estas condiciones su aparecer es intermitente ya sea en las plazas, calles, edificios, haciendo presencia su ausencia haciendo parte del discurso pero sin conocimiento de aquello y aparece por antonomasia en el arte contemporáneo, espacio de sublimación de aquello que no se quiere aceptar.

Lo abyectado se presenta en la obra de Wilson Paccha, artista contemporáneo que desafía al buen decoro de la sociedad normada, es un artista que aparece en actitud abyecta, espacio político desde el cual atormenta el estatus del orden con lo abyecto. En el siguiente capítulo hacemos una descripción densa de un artista que en estado abyecto, del borde del Comité del Pueblo, logra transgredir la norma de la estética retiniana para complementar lo que el sujeto desconoce u oculta de su corporalidad y deseo. En un tráfico de acciones sospechosas y abyectas; Wilson Paccha burla las normas de un campo de poder del arte, para filtrarse de manera sagaz y posicionarse sin decoro en el pedestal de consagración al capital simbólico del mundo del arte.

Su actitud abyecta en el campo del arte lo ha legitimado, a pesar de las normas Paccha parece estar integrado por haber horadado la ley desde y con el Comité del Pueblo, sin embargo a la

norma constituida le interesa la obra como tal, el trabajo, el discurso, el conocimiento pero separado del individuo marginal, es decir la obra puede entrar pero el artista no, será abyectado, puesto en abyección. Wilson Paccha es un artista contemporáneo que produce desde el borde, deyecta su obra sin recelo; es aceptado, integrado pero a la vez su vida la hace en medio de la precariedad, sin salud, seguridad laboral, derechos humanos, trabajo fijo. Sin embargo, su actitud inestética y abyecta es reconocida mientras su humanidad devela precariedad.

6. Lo abyecto, objeto de deseo del arte contemporáneo

Lo abyecto tiene la particularidad de provocar un deseo de atracción por lo otro, lo débil y degradado, incluso por su propia extrañeza. Lo oculto, lo no visible, el prohibido, son producciones del orden social que opera normando a lo corporal. La cultura, dice Artaud, ha banido el cuerpo, y con él la potencia, las pulsiones, el deseo. El cuerpo normado sigue las prescripciones de la cultura, es razonable, logocéntrica, pero se apartó de las pulsiones del cuerpo. Las presentaciones gestadas desde el arte actual recuperan esta parte de la animalidad que ha sido excluida del ámbito lo humano, el cuerpo, los humores, los fluidos, las pulsiones, la carne.

Las expresiones del arte contemporáneo abyecto ven en los fluidos corporales una figura político-inestética de signos que subvierten los ideales estéticos del arte moderno, son un potente dispositivo de apropiación-acción que se ha construido con pasión violenta desde el arte del performance. Hall Foster argumentaba que los trabajos de arte abyecto o los “movimientos de la mierda” se sitúan en la década de los 90.

Los fluidos repugnantes y repulsivos del cuerpo humano constituyen una posibilidad crítico-político en contra de la exclusión de los humanos en estado de precariedad, que se hacen visibles con la inestética del arte contemporáneo, para este caso, es la obra de Wilson Paccha entre otros artistas en nuestro medio, el que se inscribe en el debate contemporáneo de lo abyecto en Quito, que junto al gesto de lo obsceno de la cultura popular es parte constituyente en la esfera de lo abyectado, que desestabiliza lo que está oficialmente legitimado en el orden social de la estética conservadora del establishment tradicional. Según Salabert (2003),

[...] la abyección se define como una categoría estética vinculada a la predilección por lo informe, así como por aquello exacerbado y por la cruda presencia matérica (que incluiría

opciones tales como la inmundicia, la suciedad o la basura). Asimismo, puede referirse al estado en el que la integridad física o moral se ve alterada mediante sentimientos o reacciones tales como el desasosiego, el rechazo, el miedo, la angustia, el horror o la contrariedad frente al deterioro de lo fresco. Por último, puede ser aquella situación, acto o proceso, siempre en tránsito, en el que predomina la instancia obscena del objeto. Es por eso que lo abyecto, asegura Salabert, deberá comprenderse como el reverso del objeto, respecto al cual el sujeto se siente atraído a la vez que rechazado (Salabert en Moreno 2014, 26).

Si la abyección es expulsar, separar, algo o alguien, será como querer separar la sombra que está junto a los sujetos, ese algo o alguien que acompaña siempre, como extrañeza, es latente y se presenta en la cotidianidad de los sujetos. Casi siempre la práctica de abyección está incorporada al sujeto de manera consciente e inconsciente contenida, reprimida y es el cuerpo real el que demanda una memoria escópica de las diferencias.

A partir de esta cuestión de lo abyecto, entre el sujeto y su extrañeza, es en el acto de la perversión donde se delata la realidad del sujeto, al que cuya acción es castigada por la norma y ética social constitutiva de la política social, pero es en el arte contemporáneo donde plenamente se expone esta realidad furtiva, si bien lo abyecto como lo repulsivo al expulsar se somatiza en varios ritos espirituales para el “equilibrio, armonía y angustia” de la cultura, es también a manera de catarsis que en el arte contemporáneo lo abyecto sublima la represión primaria como un proceso político que intenta dar a conocer la desidentidad de lo abyecto del ser humano. Es ahí en el margen, lo limen donde se puede gozar de la atracción de estos “des-ordenes”, conocidos por la intimidad del sujeto, pero desconocidos por las representaciones propias del sujeto desde el sistema simbólico. Hall Foster comenta que:

Este arte hace intencionadamente [...] llevar el ilusionismo al borde de lo real. Aquí el ilusionismo se emplea no para cubrir lo real con superficies simulacrales, sino para descubrirlo en cosas extrañas, que a menudo se incluyen también en las *performances*. A tal fin algunos artistas enajenan objetos cotidianos relacionados con el cuerpo [...] Otros artistas enajenan objetos infantiles que retornan del pasado, a menudo distorsionados en escala y proporción, con un toque misterioso, patético, melancólico o monstruoso [...] (Foster 2001, 155-156).

Si bien lo Abjecto es una posición política en estado de pulsión y repulsión de aquello que contamina, infecta, pero que constituye al ser humano, y es deseado por él, de la que se vale

la inestética contemporánea para discrepar sobre lo establecido por la cultura cerrada dominante. Entonces es necesario tomar en cuenta que si bien el mundo estuvo gobernado por un estado de obsesión perfeccionista logocéntrica en el que lo extraño no tenía lugar, el ser “anormal” estuvo estigmatizado con la religión católica, discriminado por la sociedad moralista, rechazada por la política totalitaria, desplazado por la fealdad en la estética de lo bello, entre otros aspectos. La Torre (2013) comenta que: “En Treblinka, cuando los nazis querían hacer desaparecer los cadáveres quemándolos, les decían a los prisioneros que no eran cuerpos humanos, sino que eran excrementos, restos, desperdicios, mierda”.

Esta investigación parte del contemporáneo producido en Quito desde la década de los 90 en la que se inscribe la agencia de Wilson Paccha. Este artista, que será el objeto de este análisis, presenta a su propio cuerpo como andrógino, creando una ambigüedad para el reconocimiento de las categorías de género fijadas por la norma. Este cuerpo genera ruidos que potencian la incapacidad de las categorías de la norma para reconocer a los cuerpos otros. Pero, a la vez, hay el deseo del abyectado de ser reconocido por el campo del arte, de participar en salones, de ganar premios, de componer las redes de sociabilidad.



Fotografías 1 y 2. Autorretratos/ 2006 Fuente: <http://artistas.arte.ec>



Fotografías 3 y 4. Autorretratos/ 2006 Fuente: <http://artistas.arte.ec>

Capítulo 3

Etnografía de un abyecto

Para llegar a este objetivo ha sido necesario ubicar los escenarios por donde el artista hace sus performances, sus modus operandi, sus modus vivendi, o qué es de su vida. Si bien es cierto el dicho de que el arte es la última rueda del coche en los oficios, del cual poco se garantiza una forma de vida digna, es un oficio que ha estado condenado desde tiempos remotos. Platón en la República explicaba que los artistas tenían que ser separados de la polis porque engañaban la realidad, dicho que fue resonando durante la historia en algunas épocas, al aplicar estas ideas a los artistas, poco a poco se los ha ido separando, retirando de la realidad –de ahí que sean muy pocos en el oficio del arte- por tal razón en la actualidad se escucha que “los artistas se mueren de hambre”, frase que resuena cuando pregunto a Patricio Ponce, me cuenta que se “está comiendo la camisa” (Artista egresado FAUCE, Quito, en conversación con el autor, 21/06/2019), esta inscripción deja ver la verdad de la situación de precariedad en la que se encuentran los artistas del medio quiteño.

Es bastante conocida la frase de que “los artistas se mueren de hambre” a no ser que terminen con suerte trabajando bajo los encargos de algún pudiente o alguna institución para satisfacer necesidades y placeres que solo el poder de los que tienen lo pueden pagar, sin embargo los encargos son pasajeros de lo que no existe estabilidad para la creación, la frase “el artista se come la camisa” es un indicador de que el mundo que le depara es la de ser abyecto, aquel que deja de ser sujeto para entrar en abyección, es un arrojado, lanzado, del sistema hacia la violencia de la muerte.

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invisibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invisible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos (Butler 2002 19-20).

Pocos son los artistas de la Facultad de Artes que intentan salir con el oficio del arte en la actualidad dadas las condiciones de existencia en nuestro medio, andan por todas partes a pie porque no tienen el dinero para el pasaje de bus, asoman en las exposiciones de artistas que se lanzan a la palestra del arte contemporáneo para ver si sucede algo importante –una venta de alguna obra, alguna entrevista para el artículo del diario- o para socializar con amigos o el

nuevo público del mundo del arte, no obstante los hijos de este oficio insisten en continuarlo a pesar de vivir en la abyección. Los artistas en su mayoría han pasado de ser de condición semi-divina a la condición de abyectos, en la actualidad ya no cabe la visión romántica del artista orientado a la miseria y obstinado a la creación de la obra de arte. En nuestro medio y en la Facultad de Artes el modelo del artista aún es mirado bajo esa figura trágica y sobrehumana, no se la entiende como un ser humano que es y que necesita comer, pagar las facturas de los servicios básicos, tener un seguro.

El Telégrafo
Viernes 25.06.2019

Artecultura

23

Redacción Cultural
cultura@telegrafo.com.ec
QUINCE y QUINCE

El 59% de artistas no tiene seguridad social

→ El Registro Único de Actores definiría las características de los trabajadores culturales del país, pero aún no ha servido para atender todas sus demandas.

La mayoría de artistas que marcharon el martes pasado en Quito están inscritos en el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAG) que se instauró en 2017, y que debería ser la herramienta para recabar los datos del Sistema Nacional de Cultura.

Los actores culturales cuestionan su utilidad, por la forma en que se viene aplicando la Ley Orgánica de Cultura desde hace 31 meses en Ecuador.

Desde su creación reúne a 7.850 usuarios verificados y más de 14 mil registros en todo el país. Del total de usuarios verificados, según datos del Ministerio de Cultura y Patrimonio (MCP), colgados en su portal y levantados por este diario, el 59% no posee seguridad social y quienes la tienen, en la mayoría de los casos, mantienen una relación de dependencia y no una afiliación voluntaria.

La tendencia se mantiene aún en el caso de provincias como Pichincha, en la que se concentra la mayor parte de usuarios verificados en este sistema, así como el mayor número de casos que poseen un título universitario: 1.101 vs. 810 que no lo tienen.

La balanza cambia en cuanto a la pertenencia a gremios, donde la gran mayoría

“La función de los creadores y artistas, por distintos motivos, no es igual a quienes trabajan de manera autónoma en otras profesiones”.

Sostiene que la ausencia de afiliaciones voluntarias también está vinculada con la confianza en el sistema, que en el caso de los artistas se acentúa porque “están más envueltos en la precariedad”.

El músico Francisco Valdivieso, de 31 años, pintó en una pancarta las frases “No más precarización, paguen puntual a los artistas”.

Le explicó a este diario que “todas las instituciones que administran presupuestos estatales para la cultura y el patrimonio tienen funcionarios que ganan un sueldo fijo, pero los que hacen las artes mantienen vivo al patrimonio y tienen que aguantar meses hasta que les paguen”.

Valdivieso, quien planea hacer un viaje a Loja con otros músicos, en julio, admite que no conoce bien los beneficios que pueda dar el RUAG.

“Entiendo lo que es el RUC (Registro Único de Contribuyentes)”, dice, “pero no me explican en qué se distingue el RUAG, ni siquiera los compañeros que me recomiendan inscribirse y concursar por fondos para el viaje”.

La actriz de teatro Sofía Domínguez (32) sí consta en el RUAG, para el que se debe pasar una aprobación que está a cargo del MCP, e integra el grupo Zulu, un trío de intérpretes que suele trabajar



Fotografía 5. Portada de diario a propósito de la marcha de artistas y gestores culturales.
Fuente: Diario El Telégrafo, junio del 2019.

Varios son los artistas de la Facultad de Artes de lo 90s que viven en Quito en precarias condiciones, enumero algunos de los que he tenido la oportunidad de conversar y conocer su situación, de ellos pocos son los que siguen convencidos de sus creaciones y que no son sujetos a ninguna dependencia, sin embargo la mayoría tienen que realizar otros oficios para en algo cubrir sus necesidades, estos son: Edwin Lluco, Iván Sante, Danilo Vallejo, Wilson Paccha, German Portero, Marcia Acosta, Jenny Jaramillo. Esta es la generación, formada en los 90's, que recibió el conjunto de técnicas y el separatismo de clase y étnico.

Estos artistas debido a sus economías frágiles han tenido que depender de la vivienda de sus padres o buscar espacios de arriendo en barrios periféricos o rurales con el fin de acceder a vivienda barata. Viven en Chillogallo, Comité del Pueblo, Ferroviaria, Santa Bárbara, la mayoría barrios del Sur de la ciudad de Quito.

Para esta investigación, si bien la mayoría de estos artistas viven en estado de abyección hay uno que interesa por su prolífica e interesante producción artística, nos va interesar de manera particular. Wilson Paccha ha hecho de su estado de abyección una potencia política como una forma de entender lo contrario a lo artísticamente correcto. El artista que pongo en consideración para esta investigación es la del “Artista Lumpen”, como lo denomina la portada en la revista Diners, de octubre 2008. Paccha, junto a sus presentaciones, da la pauta para poner en debate y posiblemente a futuro la hipótesis de que la vida del artista del arte contemporáneo quiteño es la del artista abyecto, el que continuamente es puesto al margen.

En nuestro medio, en la década de los 90s e inicios de los dos mil, no se tenía la información necesaria para catalogar las diferentes derivaciones que el arte contemporáneo había tomado, pero si era interesante el “derecho a mirar” (Mirzoeff 2016) cosas y objetos que se exponían a la vista y que emancipaban cierto disgusto al sensorio común y que atentaban a la estética de lo correcto, desde la pintura el gesto de mancillar la técnica llamaba la atención de los buenos pintores y la temática con la que se infería la obras apelaba a signos de lo abyecto, es decir, pasaba a la obra de arte aquella realidad que no se podía nombrar ni representar por las prohibiciones del buen hacer y el bien pensar, escuchar, tocar y ver.

1. El Comité del Pueblo, barrio de Wilson Paccha

El origen del Comité del Pueblo, según Raúl Borja (2011), nació primero como una organización política de izquierda ligado al PCML¹¹, que aglutinaba a sólidas estructuras populares y estudiantes universitarios; la lucha de la dirigencia y la organización popular se convirtió en ejemplo para otras organizaciones sociales. El Comité del Pueblo se ubica en la reivindicación de la lucha popular de migrantes, trabajadores, vendedores ambulantes, que se reunían por un motivo sustancial, el derecho a la tierra, vivienda popular y servicios básicos; obligaban al Gobierno políticas de vivienda para los sectores pobres de Quito, pues aún en los 70s la tierra pertenecía a los quiteños ricos y a la iglesia católica.

¹¹ El PCML, fue un movimiento de izquierda, las siglas significan, Partido Comunista Marxista Leninista.

Para algunos sectores privilegiados de la ciudad este tipo de organizaciones populares imponían miedo, porque los discursos políticos en el Comité del Pueblo eran extremos, que presentaban a la sociedad quiteña escindida en dos bandos: ricos y pobres, malos y buenos. “Miles de personas de condición pobre se reunían todos los sábados, o cuando sus líderes les convocaran, para organizarse y movilizarse por la tierra urbana, la vivienda popular y los servicios básicos” (Borja 2011, 13).

El Comité del Pueblo, barrio que según Cristóbal Zapata¹² (2007) nos cuenta, es una ciudad satélite al norte de Quito, bastión popular con un historial violento y delictivo, caracterizado por su densidad poblacional, su caótica configuración urbanística, su estridencia visual y auditiva. Es coincidencia que llegados a este barrio periférico, nos encontramos con similares construcciones o viviendas muy parecidos a los de otros márgenes, a veces con arquitecturas muy caprichosas a pesar de su mediana economía, pero casi todas con unas divisiones espaciales iguales, no falta por ejemplo el agujero cuadrado o semicírculo en la pared de la cocina para pasar por ahí los alimentos hacia el comedor, o el baño improvisado debajo de la grada, o la típica solución arquitectónica de dejar una vivienda con puerta grande para poner un negocio, igual la separación de los cuartos generalmente es uno para cada hijo o hija.

Para Zapata (2007) el locus del Comité del Pueblo ha sido el espíritu de la creación artística de Paccha del cual ha tomado sus espacios y modelos, “o las desangeladas tomas del barrio con sus rústicas e inacabadas edificaciones” (Zapata 2007, 12). Las paredes de las casas por lo general han quedado a la vista con el material del bloque o el ladrillo desnudo sin revestimiento, segundos niveles incompletos o las columnas con las varillas salidas para futuros departamentos. A esto se suma también los espacios baldíos convertidos en un “*no lugar*”. Para Auge “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Auge 2000, 83).

Este no lugar¹³ es el origen de un espacio de tránsito, el que estaciona al ser excluido y que

¹² Cristóbal Zapata, Profesional de la literatura cuencano y crítico de Arte.

¹³ En este caso el no lugar es un espacio improvisado de estrategia económica para una micropolítica, que se lo utiliza como una plataforma de lucha cotidiana, un espacio del que los hijos de los migrantes intentarían cruzar las fronteras hacia el centro, mientras los padres esperan su realización o de lo contrario serán el soporte en caso de que no logren pasar de la abyección del no lugar.

comporta el orden de la abyección, recreando valores de sustento con el uso del espacio necesarios a su realidad. Estos cuerpos del no lugar buscan entre los intersticios de la transitoriedad; servirse de posibilidades de producción con el fin de realizarse sujetos. “Paccha caza y recolecta en los bajos fondos y en la cultura chatarra para con ese heterogéneo conjunto de motivos icónicos confeccionar una suerte de enciclopedia suburbana” (Zapata 2007, 12).

Para la categoría de abyecto como una forma social de vida expresada en sus presentaciones ha sido necesario llegar hasta el lugar de su residencia, El Comité del Pueblo. En el barrio de Paccha, la definición de marginal, aparte de su ubicación, obedece a unos principios de “*okupas*”¹⁴, invasores de tierras por hombres y mujeres que necesita un espacio donde vivir en pro de bienestar. El “Comité del Pueblo se pobló por familias afroecuatorianas (5,8%), mestizas (86%) e indígenas (2%)” (Diario El Telégrafo 2015).

Las básicas construcciones de vivienda se dan en base a economías de lo necesario, que no interesa un estilo ni una estética, sino un “modus vivendi” básico, dejando ver la despreocupación por el orden y la norma de sus arquitecturas transgrediendo las ordenanzas municipales, en ese mismo sentido los afectos y perceptos se encarnan y estructuran habitus y conductas corporales diferentes a las prácticas de la convivencia de una estructura social homologada; las cuales son víctimas de una anomia¹⁵, característica principal de un conglomerado social periférico, otorgadas a un orden de lo inestético, signo de un emocional impulso real de abyección en la entropía de lo rural, presentada con gran afección en los soportes pictóricos de Paccha.

Wilson Paccha es uno de esos artistas que transgreden la norma no para destruirla sino para superarla y completarla (Bataille 1979). Paccha vivía en un “departamento” modesto inacabado en la casa de sus padres, tuvo que acoplarse a ese lugar aún en construcción para

¹⁴ El okupa, termina siendo un símil de lo abyecto que se apodera temporalmente o por largo tiempo de un terreno o vivienda deshabitada ilegalmente, de a poco ha mutando en un movimiento antisistema.

¹⁵ Para Merton, la conducta “desviada” es una reacción normal (esperada) a las contradicciones de las estructuras sociales, las cuales ejercen una presión definida sobre sus miembros para que adopten comportamientos “disconformes”. No obstante, las tasas más elevadas de estos se concentran en determinados grupos, lo que demuestra que no dependen de las tendencias biológicas individuales, sino del impacto preferencial de dicha “presión”, que se experimenta en función de las respectivas situaciones sociales. La conducta desviada, por tanto, es la reacción normal: un modo de adaptación individual a las contradicciones de la estructura social (Huertas-Díaz. Anomia, normalidad y función 2010, 370).

trabajar alterando el orden tradicional de los ambientes. Este espacio a primera vista está lleno de cosas, provenientes de cambalaches¹⁶, reciclaje, donaciones o encuentros de la calle, la entropía es parte de su organización, en los cuartos se acumulan al azar objetos de toda índole incluidos sus cuadros, existen salpicaduras de pinturas y colores estridentes por todos lados, extraños muebles clásicos hasta esculturas de varios estilos, es un espacio abigarrado o, como lo dice, “son espacios barrocos donde todo vale”.

Al orden del cuerpo abyecto, ha de ser necesario el no lugar del cual se ha de identificar lo *sui generis* de los momentos transitorios de la vida, una acción performática, así, en las obras y la vida de Paccha se revela un análogo al síndrome de Diógenes¹⁷, recrea en sus espacios bidimensionales, cubículos que escenifican y configuran los reciclados elementos del orden cotidiano, devenidos del variado consumo y del contingente tránsito escópico de la ciudad: en la obra de Paccha se recrea la dimensión del “no lugar”, configurando una prolífica inestética como “hábitat” utópico. Así, un cartón para tapar una improvisada lumbreira, retazos de baldosa para colocarlo en el piso, unas tablas para entablar la “cocina”, un mueble sin soporte de apoyo para la “sala”, una tabla rústica para una mesa de “comedor”, una lata para tapar el “techo”, un tubo usado para conectar y tener “agua” de lluvia, una llanta para la mecedora de juego, una olla agujereada para parchar y reutilizar, muebles y cajas descodadas, un florero de vidrio trizado para adornar el centro de la “mesa”, hierros corroídos como base para descomposiciones de nuevos objetos informes. Estos elementos son del mundo que no cabe en un lugar, son los que dan origen a un no lugar abyecto de Paccha. Ramos (1994) describe, como este, otro no lugar de la periferia.

Parece evidente que el suburbio nos revela una estética en formación, juzgada desde el campo “culto” como hortera o “kitsch”¹⁸, donde cabe considerar: el desprejuicio en el uso del color – no siempre engamado-, tecnologías de desecho o incompatibles y texturas pintoresquistas; [...] las infaltables grutas con vírgenes; [...] los tanques de agua o tinacos, elevados estandartes de audaces diseños; el televisor altar, ventana electrónica que sirve de pedestal a la imaginería más ecléctica, reuniendo cabezas de ajo, espigas de trigo, efigies de próceres y

¹⁶Cambalache, término coloquial que se refiere a un sistema económico denominado trueque entre uno o más productos.

¹⁷ Personaje griego perteneciente a los cínicos al que se le atribuía un modo de vida filosófico, parte de su vida la pasaba recogiendo desechos y acumulando cosas que algún momento los utilizaría, es decir vivía de los restos de los que tenían mejor situación.

¹⁸ Dentro del mundo del arte contemporáneo, lo Kitsch equivale a una estética del mal gusto, fue un término acuñado por la aristocracia alemana para distinguir lo bueno y lo malo del arte.

santos populares con retratos de cantores y líderes sociales (Ramos 1994,37).

La marginalidad geográfica como contexto de Paccha se la puede considerar como un estatus de lo abyecto, la posición satelital de estar fuera respecto del centro de la ciudad no solo sitúa una marginalidad como espacio delimitado, sino que puede definir el mismo carácter de la abyección por su desplazamiento espacial y social, un mundo aparte que se conecta con lo surreal, con la posibilidad política de ser un otro sujeto. Paccha le otorga al barrio marginal una agencia y nos dice que:

“Esa vitalidad es resultado directo de la influencia cada vez mayor que empezó a ejercer mi entorno social sobre mi obra. Las calles, los personajes de mi barrio El Comité del Pueblo, los colores y conflictos propios de un barrio obrero, fueron impregnándose en mi pincel, con lo cual mi obra adquirió un sentido nuevo, mucho más profundo” (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 09/2019).

2. El cuerpo abyecto en Wilson Paccha

Lo abyecto en el arte contemporáneo deviene en parte del campo expandido del arte procesual¹⁹ y del arte corporal²⁰ comulgando directamente con el cuerpo del individuo y cuerpo social como otra mirada de experiencia inestética. Lo abyecto en la obra de Wilson Paccha se registra preeminente en las experiencias corporales de su contexto; datan para contarnos en sus cuadros a manera de diario de campo narrativas sobre la presencia- ausencia de lo social repulsivo, abyecto, de su hábitat como síntoma crítico hacia una dominante cultura hegemónica violenta; visualizada en lo contemporáneo artístico y apoyada con la proliferación de imágenes mediáticas de lo social, del cual, el abyecto asoma políticamente estigmatizado²¹ o religiosamente satanizado. “Su pintura procaz [...] logra actualizar lo feo,

¹⁹ Mateu Cabot “parece significar que el arte contemporáneo, a diferencia del moderno, ya no produce necesariamente una obra puesto que el arte puede ser procesual [...] y sensibilizarse no en objetos, sino en acciones, interacciones o causalidades” (Cabot 2008, 30). “El carácter procesual [...] no solo afectó a la relación entre el creador y la obra, sino a las relaciones obra/espectador/espacio circundante. La obra [...] había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba a expensas de la acción/reacción del espectador”. (Guash 2000, 29).

²⁰ “El arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse en una historia del arte fracasada, el arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No mantiene relaciones con ninguna forma supuestamente artística si de entrada no es declarada sociológica o crítica. El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de los pasados valores y morales inherentes a la práctica artística, ya que la fuerza del discurso debe reemplazar a cualquier otro supuesto del arte. Primer Manifiesto de arte corporal en 1974. Recogido por F. Pluchart” (Guash 200, 93).

²¹ “Los griegos, que aparentemente saben de medios visuales, crearon el término *estigma* para referirse a signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el status moral de quien los presentaba. Los signos consistían en cortes o quemaduras en el cuerpo, y advertían que el portador era un

convirtiendo su visión antropomórfica en el centro desde donde el artista lanza embates a nuestros pudores” (Ampuero, 2008, 43).

Paccha hace de lo abyecto un ente de ausencia-presencia, un limen, portal virtual de ironía política, configurando la abyección de aquel cuerpo social excluido, una entidad de menos que es tomada en cuenta para construir el entramado cultural. La presencia de lo abyecto, su visibilidad social, política, económica, cultural, está clasificada, separada con una carga estética, que existe o que es solo para tramar acuerdos condicionados políticos, en lo que su presencia suscita simples sensiblerías que elogian un discurso de benevolencia como estrategia política del orden simbólico, pero lo que no se puede sustraer a lo que impera en primera instancia, es la diferencia social. “Los márgenes espaciales y sociales, que tan a menudo constituyen el terreno del trabajo de campo etnográfico, son contemplados como lugares de desorden en los que el estado ha sido incapaz de imponer su orden” (Das y Poole 2008, 7).

La apropiación de lo abyecto, emoción construida dentro de la cultura, permite desde una mirada antropológica constatar el proceso por el cual hay grupos sociales que están entendidos como fuera de lo social; esta mirada se escenifica con fuerza en la gráfica simbólica de las obras de arte de Wilson Paccha, que imprime una pulsión de deseo, atracción y fascinación hacia lo abyecto como campo de expansión hacia lo repulsivo terrenal, distinto al de una subjetividad pasiva y aletargada de hace mucho tiempo que se expandía hacia lo sublime.

Las exposiciones de Wilson Paccha se constituyen en una muy particular fábula de sí mismo lo que incluye imágenes de una supuesta marginalidad. Los síntomas de una cultura que decae se esconden dentro de lo feo, lo cholo, lo vulgar y lo amoral, rebelándose en una creatividad que a pesar de todo, sobrevive a la degeneración de nuestra herencia indígena (Ampuero. 2008, 43).

El impulso artístico hacia esta corporalidad repulsiva desborda el sentido del orden tradicional conocido, del ilustrado moderno y su estética convencional formalista. Walzer (2009) comenta que “el interés por lo feo, incluso la búsqueda de lo feo, constituyen los

esclavo, un criminal, o un traidor –una persona corrupta, ritualmente deshonrada, a quien debía evitarse, especialmente en lugares públicos” (Goffman 2006, 11).

signos de un tiempo caracterizado por la desacralización del arte y la experimentación de nuevas formas de expresividad”. Es así que en las obras de Wilson Paccha se logra ver atisbos de lo que la cultura de lo abyecto deviene y significa: presentaciones culturales obscenas de lo deforme y anormal, que ha interrumpido la escena tradicional de lo local. Para esto, Wilson Paccha comenta: [...] Todos esos rasgos que salen en debate dentro de la eferescencia mediática, me refiero a lo feo o lo indio o lo longo, ha sido parte de la estética de mi alrededor” (Entrevista, diario La Hora 2017).

La memoria oral de Quito puede constatar muchas otras circunstancias en las que el ser humano ha sido atormentado por las emociones de lo repugnante y su impulso de abyección cuando los otros transgreden el límite y transitan por la ciudad, tratan de disponer todo bajo un régimen y en una sola dirección con un sentido de diferenciación; algo interpretado a lo que comentó Muratorio (2014) sobre las cajoneras que: para “la elite, las muñecas de trapo simbolizan el Otro, no el Otro exótico lejano, sino el Otro pobre [...]. Significan el supuesto y a veces temido ‘poco refinamiento’, el ‘mal gusto’, en fin como lo dicen, la ‘cachivachería’ de las clases populares”. Así mismo la obra de Paccha al representar al ser abyecto pasaría por la incómoda aceptación que tiene el representar al otro deformado, repulsivo del que causa hilaridad.

Paccha, abrazado a la libertad del arte contemporáneo con base muchas de las veces en el giro etnográfico del arte, se ha arrojado al mundo de la abyección, el artista ya no se deleita con la estética del buen gusto, sino que imprime el discurso repulsivo y constituye una cultura de la poética sucia del asco en detrimento de lo bello pasivo. Walzer (2009) dice que los artistas “buscan provocar otro tipo de emociones entre las que lo feo comparte escenario con lo horrible, lo inquietante, el dolor, lo sorprendente”.

Paccha nos lleva con sus obras a ver la abyección en su mundo con una mirada artística, sus obras se extienden desde una lírica prosaica con énfasis en el cuerpo-carne y al mundo del revés, como principal síntoma de demanda a las excluyentes políticas públicas del gran Otro²², el sentido de este ser, producto de una zona roja de Quito es el revés de la sociedad de la buena urbanidad. Paccha comenta que “para muchos de los curadores de nuestro país, mi

²² [...] el gran Otro puede personificarse o reificarse en un simple agente: el “Dios” que vigila desde el más allá, a mí y a cualquier persona existente, o la causa que me compromete (Libertad, Comunismo, Nación), por la que estoy dispuesto a dar la vida. Mientras hablo, nunca soy un “pequeño otro”: el gran Otro siempre está ahí. (Zizek 2008, 19).

trabajo pictórico es inmoral” (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 09/2019).

3. La imagen en la obra de Wilson Paccha: crónica de una abyección

Para hacer una descripción densa de las imágenes de Wilson Paccha, nos remitimos a uno de los textos que recopilan buena cantidad de obra que recogen desde los 90s hasta los primeros años del 2000. En este tiempo se catalogan los primeros autorretratos y el proceso de posicionamiento de Paccha como abyecto. Él mismo lo ha reconocido así:

No me importa que se me acuse de neo barroco, kitsch, lumpen, pop, porno, entre otros apelativos que no son malos de por sí, sino porque muchas veces se los ha utilizado para tratar de menospreciar mi trabajo. Según mi concepción del arte, el color es el alma de cada obra y el nombre es totalmente secundario, así que los críticos pueden “irse por la sombrita”, que a Wilson Richard Paccha Chamba nadie le quita su amor y dolor por los colores del Comité del Pueblo (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 09/2019).

En el transcurso de esta revisión vemos en primer lugar al dibujo como estructura determinante en la mayoría de sus cuadros, por ejemplo, en el dibujo del primer autorretrato de 1994 en la Facultad de Artes se nota una expresividad en el trazo, a manera de bosquejo y en un tiempo fugaz, nos ha implantado con la ayuda de tres bloques, una figura central que presenta la escena de lo obscuro. La dinámica del gesto y las pinceladas de color acentúan el movimiento de la figura en la práctica del onanismo, la posición de sus piernas dan la gravedad necesaria para no desplomarse de la composición, el personaje, es un extraño retrato de pelo largo y labios gruesos pintados de rojo sangre; que se ha quedado solo después de algún acto o función en el que aprovecha la soledad, el atuendo como fetiche y la luz del ambiente para entrar en un momento de éxtasis pasional, su rostro con ojos semiabiertos o cerrados y la nariz aguileña, con tez de colores ocres y el pelo lacio de color negro nos aclaran su etnia indígena-mestiza; el acercamiento de un primerísimo plano delata la obscenidad de ocultar sus genitales, de por sí el autorretrato nos revela un erotismo explícito que su cuerpo demanda, más que lo que presenta solo el tradicional rostro de frente.

Con un traje de botones grandes brillantes combina ropajes de diferentes épocas y con significantes de diferentes géneros, nos lleva a la confusión de si es hombre o mujer, o alguna otra preferencia sexual ya sea desde su boca, su sexo, sus zapatos, o una licra con mangas de

encajes floreados de color estridente, o desde su cuerpo delgado, lo que percibimos es una ambigüedad en la imagen, unos cuerpos dentro de otros cuerpos posibles que pervierten el mínimo común de lo tradicional establecido y prohibido. Los colores cálidos de la cromática primaria devienen una escena erótica a partir del rojo como patrón de la escena, color que tiene que ver con la pasión, pero no del romanticismo sino con el de la muerte.

Wilson Paccha nos propone el derecho a mirar aquello que se oculta detrás de una visualidad tradicionalista, a pasar con este retrato suyo el umbral de lo innombrable, a mirar el derecho de aquellos que son figurantes en las escenas de los lenguajes artísticos y sociales. Las imágenes de Paccha arman la senda para encontrarnos con el acto de la transgresión de lo abyecto en lo contemporáneo quiteño, con la figura del autorretrato como entrada nos interpela el pensamiento, su acto en primer plano de onanismo es un acto de libertad política inestética, una libertad que nos involucra a decidir en nosotros la soberanía sobre lo que queremos mostrar, decir, sentir o tocar, venga de donde venga y vaya hacia donde vaya, una política con base inestética.



Fotografía 6. Primer Autorretrato/ 1994 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

Este cuadro de los 90s es importante porque es la puerta de entrada al mundo inestético de Paccha²³ en el cual deja ver una condición social que no es definida al manejarse con diferentes atuendos, muestra una identidad de género indefinida como también una condición

²³ Como se ve en el Primer autorretrato de 1994.

económica sin definición, pero sí se vislumbra un placer erótico por el fetichismo de los atuendos bastante ceñidos, muy llamativos, muy coloridos y que no pertenecen a cualquier individuo, sino solo aquellos que se quieren diferenciar de otras clases sociales.

Los zapatos de mujer con un sólido color negro con tacos altos (agujas) muy finos y delicados, ajustan perfecto en lo alto de la canilla en la pierna de la figura de Wilson Paccha. Como vemos, hay un ente ambiguo arrojado que nos deja volteados de revés para sentir nuestra condición de seres, pero desde el otro lado del sujeto. “Es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar” (Kristeva 1988, 16).



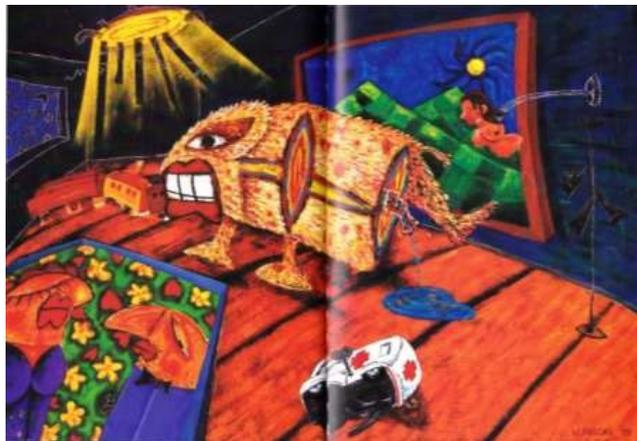
Fotografías 7 y 8. Los 15 años de Caperucita Roja/ 1997 y Violación y embarazo de Caperucita Roja/ 1999.

Fuente: Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

En las obras de los 90s de Paccha existe una necesidad por ocupar todo el espacio del formato en forma concéntrica, es decir hay un deseo insistente por detentar el centro²⁴, alrededor del cual giran los otros elementos que constituyen la imagen para poner en el centro el acto transgresor. Esto da cuenta de que toma el centro, una posibilidad con posición política de autonomía con el derecho a ser mirado, a ser tomado en cuenta. “Yo era pata caliente de otra forma, era pata caliente de bar, ellos eran pata caliente cultural” (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 10/2017). Esta es la posición en demanda de un abyecto con el derecho a contra mirar la visualidad del orden. Sergio Martínez, teórico y crítico cultural

²⁴ Me refiero, por ejemplo, a las obras: Los quince años de Caperucita Roja, 1997; Violación y embarazo de Caperucita Roja, 1999; El chacal, 1998, entre otras.

expone que: “Los complejos de visualidad trabajan para la legitimación de la hegemonía occidental, naturalizando al poder a través de la clasificación, separación, y la estetización” (Martínez 2012, 25).



Fotografía 9. El Chacal/ 1998.
Fuente: Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

Las obras de este tiempo y de acuerdo con la edad juvenil de Paccha giran en torno a la pulsión sentimental del amor, este arte de los 90s deja ver un enamoramiento por parte de alguien que no es correspondido, en las obras se ve representada la frustración de una relación que no se llevó a cabo. Un acontecimiento que termino corporizándose en una verdad artística, una verdad que devela el sufrimiento de alguien que es arrojado al abismo, separado del sujeto que no es correspondido y que necesita una transformación urgente para ser aceptado, “un goce en el que el sujeto se sumerge pero donde el Otro, en cambio, le impide zozobrar haciéndolo repugnante” (Kristeva 1988, 18). Es un extraño que grita y evoca a la fealdad, a lo abyecto: “para aceptar una especie de mi fealdad me caricaturizaba y me autorretrataba siempre [...] Poniendo mi nariz como lo más simbólico de mi rostro o, en ese entonces, de la delgadez, pero creo que si era como barajarse también” (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 10/2017).

Los signos que constituyen su centro polémico están rodeados de cuerpos deformes y rostros llevados al esperpento remitiéndose principalmente desde la nariz junto a la excesiva dentadura blanca cuadriculada que muestra el cinismo sardónico detrás de los cuerpos erotizados. “Más allá de la parte gestual que pensé en una forma de barajarme y también por llamar la atención, también puede ser por el lado emocional que yo soy bien cruel, o sea, yo

tengo en mi cabeza..., se me cruzan ideas bastante crueles” (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 10/2017). Los cuerpos sexuados connotan diferentes preferencias sexuales, la mayoría posan desnudos o casi siempre mostrando alguno de sus órganos, marcados con algún tatuaje tribal o en forma de corazón atravesado por una flecha, o en algunos casos solo de color.

4. Pathos y catarsis amorosa en la obra joven de Paccha

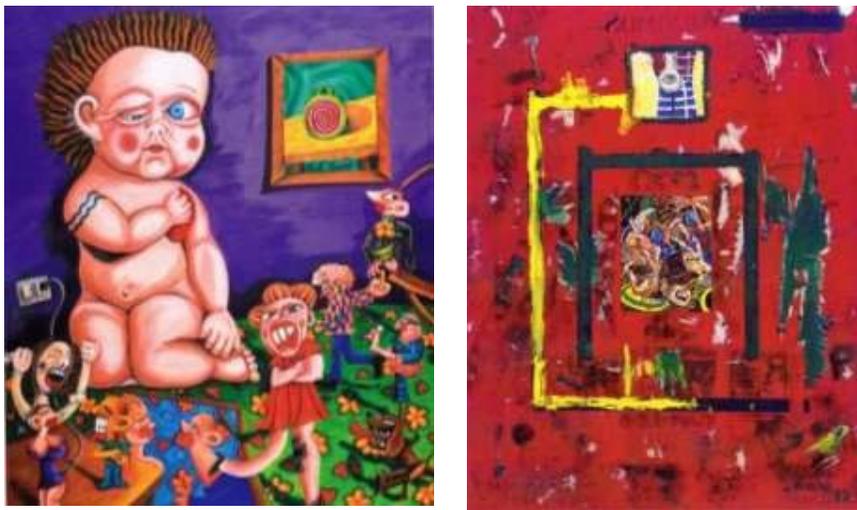
A mediados de los años noventa intenté reconciliarme con una niña y para ello, realicé un retrato de ella bailando, casi una caricatura, pues la niña en cuestión, era bailarina. Luego vinieron un par de retratos llenos de odio y frustración no por el cuadro, sino por mi estado emotivo en el momento de pintarlos, cuando la susodicha me botó. El uno se titula “Tú y sin perro que te ladre”, y el otro, “Tú y sin nadie” (Paccha 2010, 32).

Lo que se podría visualizar en las imágenes de Paccha es un despecho emocional, una herida mortal sobre el deseo inalcanzable de esa “niña”, como él lo dice. “Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo” (Kristeva 1988, 12). Hay un sufrimiento, una herida por el rechazo, alguien, que no aceptó estar con él provocó una exclusión que devino en enfermedad, en acontecimiento, un rompimiento con su continuidad que duró lo suficiente como para declarar la escena desde la abyección. Las flores Ñachag de colores rojos y amarillos, los espacios verdes, los corazones rojos y negros en los cuadros de Paccha²⁵ serán la memoria viva sobre su vecina amada, mientras contemplaba los terrenos baldíos del Comité del Pueblo, con la llenura de aquellas flores silvestres.

²⁵ Como en las pinturas: Travis (1998); La Puchina (1994); Pelea en rojo fiesta (1995).



Fotografías 10 y 11. Travis/ 1998 y La panocha 1998 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

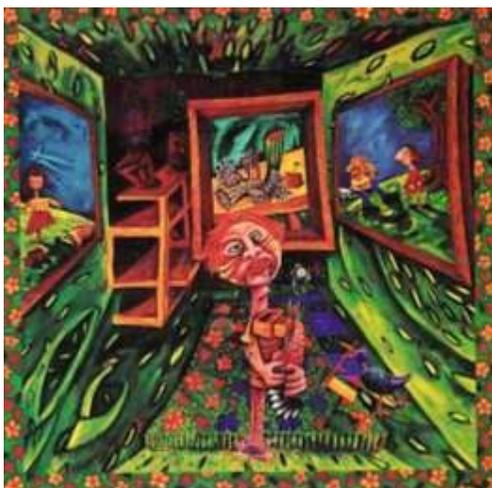


Fotografías 12 y 13. La Puchina/ 1994 y Pelea en Rojo Fiesta/ 1995.
Fuente: Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

Los cuadros dentro de los cuadros²⁶ son su deseo de continuidad de algo discontinuo, registro de la memoria de unas pasiones no consumadas en el amor. “Esta continuidad se hace sentir sobre todo en la angustia; esto es así en la medida en que esa continuidad es inaccesible, es una búsqueda impotente y temblorosa” (Bataille 2002, 24). El derecho a mirar en el

²⁶ Como por ejemplo, en: Cara o sello (1998); Los Papilovers (1998); El chacal (1998).

subconsciente, de bajar al bestiario de lo primario es una manera política de demandar a lo racional una salida de escape a la angustia de sus deseos frustrados desde la posición de lo abyecto, pulsión que se da cuando el cuerpo ha sido sometido a la violencia del yo en el sujeto. “Yo me limitaba a eso, como sacar los diablos, ahí yo ponía bastante énfasis las situaciones amorosas y también me autorretrataba bastante, así, partido el guachito, eran súper narrativas y locales” (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 10/2019).



Fotografías 14 y 15. Cara o sello/ 1998 y Los Papilovers/ 1998 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

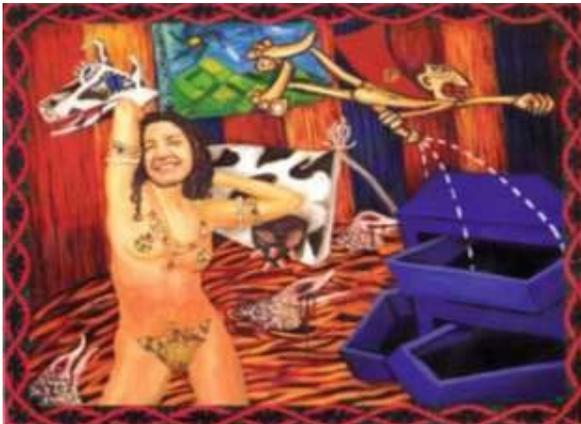
Los cuadros expuestos nos muestran una representación de lo paradójico, una exhibición extraña con dimensiones más íntimas, en donde él deprava su cuerpo para no ser reconocido y exponer una perspectiva que ejerce una paradoja de obras que incitan otra visualidad. “La paradoja atesta lo visible, oponiéndosele, o más bien invirtiéndolo [...], constituye un contravisible que propone ver un espectáculo contrario de lo que a primera vista se esperaba ver” (Luc Marion 2006, 19). Su perspectiva de pequeños cubículos en los cuadros se extiende hacia un otro lado de la sala, paradoja que señala y permite mirar “lo que no debería poderse ver y lo que no puede verse sin estupor” (Luc Marion 2006, 19), en donde solo a partir de su libertinaje carnal ha podido tener licencia para desnudar con deseo a la protagonista de su obra.

Es sólo en la violación –a la altura de la muerte- del aislamiento individual donde aparece esa

imagen del ser amado que tiene para el amante el sentido de todo lo que es. El ser amado es para el amante la transparencia del mundo (Bataille 2002, 26).

Hay en lo visual de Paccha una declaración de un acontecimiento que lo despliega en exhibición a todo el mundo desde el Comité del Pueblo, su declaración está dada, hay un rompimiento y eso lo corrompe, aturde su equilibrio emocional y lo proyecta a lo absurdo, a la paradoja de la demostración de lo que él siente, un desocultamiento del ser. Todo lo que en ese momento hará Paccha desde su calabozo en el barrio será expresarle a su vecina su estado de abyecto. Paccha se propone hacerse notar a pulso de trabajo y esfuerzo para demostrarle que su afeamiento como él lo asume no era obstáculo para ser rechazado, él se empodera de esa abyección y consigue expresar su mirada desde lo obscuro.

Empecé así como a lanzar cosas eróticas, [...] también porque era como pintar lo que nadie hacía, porque a la gente a lo mejor se le cruzaba por la mente pintar huevadas, pornografía, pero era como evidenciar eso y decir ¿por qué la gente no hace eso? [...] (Artista egresado FAUCE, Quito, en entrevista con el autor, 10/2017).



Fotografías: 16 y 17. Garota Nacional/ 2001 y Si se puede/ 2002 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*



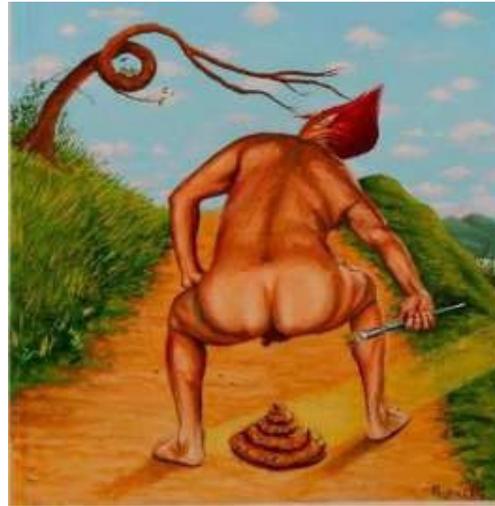
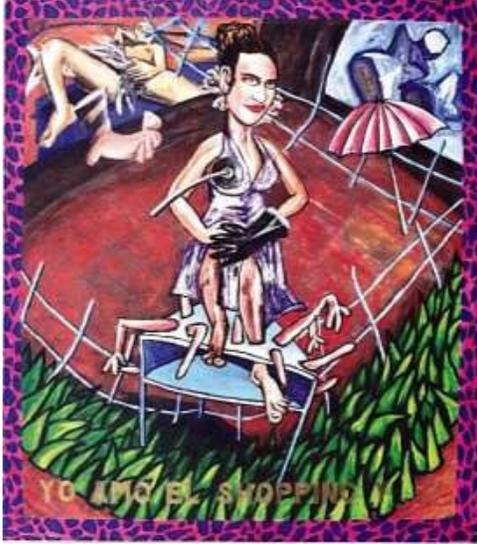
Fotografía 18 y 19. Cirugía política/ 2000 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

Sus cuadros son diarios de pasajes en los que registra en primera persona una gráfica autorreferencial, hay un solipsismo de angustia rodeado de seres deformes que cometen el desparpajo incontinente de sus actos humorales y excrementicios²⁷, seres a los que corta, mutila con violencia; un flagelamiento corporal en continuidad, una punición gráfica hacia sí mismo por su fealdad. Al ser rechazado, él copula con sus cuadros con extremo delirio, dialoga con sus imágenes e iracundo profiere e inscribe una tipografía con el lenguaje soez de lo lumpen; su deseo de ser el primer hombre en la vida de su amada lo pervierte, lo libera. “Liberar la vida, hacerla crecer gozosamente significa desorganizar el cuerpo, [...] obtener un cuerpo sin órganos” (Larrauri 2000, 84).

En entrevista a diario la Hora se escribe que:

Wilson recuerda que mientras estudiaba Arte en la Universidad Central tenía “una pelada guapa”. “Era bailarina, linda, de buen cuerpo por la danza. Claro, mis panas me decían: ‘Cómo estás con la ‘man’, ve tu pinta, si hasta eres fulero’. Todo es tema de apariencias” (Entrevista a Paccha en Diario la Hora, septiembre 2017).

²⁷ Como se refiere en Yo amo el Shopping 2000. O arcoiris de pasión.



Fotografías 20 y 21. Yo amo el shopping/ 2000 y Arcoíris de pasión/ 2016 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

Las maculas de sangre y los humores del soma son recurrentes en la inestética de la libertad de Paccha, los trazos inciertos de los genitales en las voluptuosas formas corporales infectan la escena de lo obscuro, un libertinaje del orden de lo abyecto que componen una entropía. Para Paccha, en adelante los órganos sexuales junto a los senos serán los sellos eróticos que identificarán la corporalidad desorganizada del amor. Los cuerpos de aquellos seres andróginos connotan expresiones masculinas o femeninas que remiten a la transexualidad de lo cual el rostro de Paccha es el gesto más fuerte al remarcar su nariz²⁸.

²⁸ Como vemos, por ejemplo en Autorretrato y Hombre-maniquí del 2006.



Fotografías 22 y 23. Autorretrato 2006 y Hombre maniquí/ 2006 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

En su obra de juventud hay un develamiento de la mujer amada a la cual pese a todo la incorpora, la interioriza, la siente, la toma, la coge, la mira, es su objeto del deseo, está adherido al animus de ella, es el cuerpo de Paccha y de la niña al mismo tiempo un conjunto. “Deleuze dice que el inconsciente es una fábrica y que el deseo es producción. Esta idea podría expresarse diciendo que no es cierto que se desee un objeto, sino que siempre que se desea, se desea en conjunto” (Larrauri 2000, 75). Sus paisajes internos muestran conjuntos en los que se plasma su vida con la de su amada en un mundo de exclusión lasciva y lleno de alimañas, conjuntos que muestran la fealdad de su mundo edulcorado con colores que suavizan la vista de aquello abyecto. “Hay existencias que no se sostienen con un deseo, siendo el deseo, deseo de objetos. Esas existencias se fundan en la exclusión” (Kristeva 1988, 14).

Existe una declaración amorosa en este registro de vida, los corazones asoman escondidos o visibles por todas partes a modo de juego busca y encuentra, si no es uno que está por algún lugar del cuadro hay muchos corazones que son el marco sentimental de su obra, los gestos de afecto que se notan en sus conjuntos pictóricos son su deseo entrañado, Paccha se ve promiscuo en este mundo y necesita crear acciones religiosas, orgiásticas homofílicas, su deseo es una pulsión que hace transgredir lo visible de lo pictórico para mostrar lo invisible como posible acontecimiento, no de algo de lo que sucede en el mundo sino un cambio de mundo. “La experiencia artística, arraigada en lo abyecto que dice y al decir lo purifica,

aparece como el componente esencial de la religiosidad” (Kristeva 1988, 27).

En las obras, Paccha casi siempre asoma sobre un pedestal o algún artefacto sólido o frágil: un mueble, mesa, alfombra, animal o con un gran pie como soporte para levantarse, erigirse, después de la ruptura amorosa que lo llevo al abismo, que [...] “en cierto sentido es la muerte y la muerte es vertiginosa, es fascinante” (Bataille 2002, 17). Es como si necesitara un lugar para ponerse de relieve, visibilizarse, mostrarse con su profunda herida al mundo. Paccha nos dice que:

[...] en ese estado anímico es donde me siento más completo como artista, un territorio fértil y salvaje donde explotar como un verdadero terrorista del color y sacar toda mi furia contra la mojigatería y las poses que denigran nuestra condición humana (Paccha 2010, 22).

5. Paccha, emancipación de un abyecto retratado

Las figuras autorreferenciales en las pinturas de Paccha se construyen casi siempre sobre mesas bizarras y descodadas, con misteriosas cavidades o cajoneras llenas de vacío en la mayoría de los casos; estas mesas presentes en las obras evocan una memoria referente al trabajo cotidiano de su padre panadero, del cual formaba parte a temprana edad. “Todo empezó con un sueldo semanal por parte de mi padre, con unos 12 años aproximadamente” (Paccha 2010, 38). Las figuras de las pinturas obedecen a unas deformaciones corpóreas que remiten aquellos grandes amasados de harina cruda, que depositada sobre las numerosas mesas y a espera de leudado, ha desbordado sus dimensiones. Este engendro de amasijo deforme que crece e hincha voluptuosa por efecto de alguna levadura arcana; será eliminada a punta de cuchillo, arañosos, pinchazos y golpes, para terminar tostado con distintas formas abstractas en las latas del candente hornillo a gas.

Las figuras de los cuadros de hombres y mujeres se posan sobre mesas desvencijadas y manchadas de suciedades, están como en mesa de disección de una cirugía, alrededor de las mismas, están las formas voluptuosas y enjutas de cuerpos ya montados u operados en base a cortes y suturas, montajes o ensambles de fragmentos con diferentes incisiones. Estos cuerpos deformes recuerdan a la técnica segmentada e injertada de un Frankenstein actualizado, ser construido por órganos de diferentes cuerpos, en este caso destacados con violencia pictórica, bajo el trazo contundente del emancipado abyecto. Para Paccha la influencia de la técnica de su pintura viene de sus inicios en la panadería.

La técnica que cuando empezó con los primeros trazos pictóricos se vio facilitada por mi experiencia en pintar cachos, moldes y otras cosas más de esa tecnología –pan-, pues desde que yo era niño, más o menos desde los once años, trabajé en la panadería de mi padre [...] Eran largas jornadas pintando el pan. Había que hacerlo con mucho tino y cálculo, ya que al pan se lo pinta cuando está leudado y hay que hacerlo bien, caso contrario, el pan se desinfla y, ergo, fuerte descuento al sueldito del aprendiz. A este proceso se le llama “pintar el pan”, y aunque suene poco creíble, me sirvió de mucho este conocimiento, ya que cuando pasé a los pinceles pictóricos, ya poseía tal destreza desarrollada con años de trabajo como panadero y manejaba los pinceles con una sutileza y un conocimiento casi total (Paccha 2010, 30-31).

Para este tiempo los colores de sus cuadros pasan por la combinación de contrastes primarios y secundarios fuertes con mucho dinamismo, puros, brillantes, luminosos y llenos de vida, el uso de los colores blanco y negro marcaron la tónica influencia del Pop Art. Las influencias de este movimiento en Paccha dio pie para el uso de distintos recursos en sus pinturas, que iban desde el óleo, la publicidad y sus técnicas de producción masiva, también el uso del collage, fotos, todo ello cargado de sarcasmo, sorna e insolencia.

Plásticamente empecé con trabajos enmarcados dentro de la estética POP, como imitación fácil y rápida, pues dentro de dicha tendencia me sentí plenamente identificado y me dio la posibilidad de desarrollar un discurso coherente con mi entorno, mi barrio, mis amigos, *mi pata*. [...] La mimesis del Pop Art no ha dejado de estar presente a lo largo de la evolución de mi obra, sino más bien, le dio un sustento a lo que es sincrético o no dentro de mi trabajo actual (Paccha 2010, 30-31).

Los ambientes de las obras de Paccha son cerrados, privados, bastante íntimos, necesarios para crear un diario de la vida de su cuerpo en el Comité del Pueblo para llevar a cabo un exorcismo pictórico del cual los colores más destacados son el rojo.

[...] este peculiar *Mundo de Rojo*, a veces contradictorio, siempre envuelto en la polémica, pues son aspectos que también ha marcado mi obra. Utilizo *Rojo* para nombrar a este trabajo porque ese es mi “grito de guerra”, un estilo bucanero y colorido con el que me identifico y apodo que adquiriré tras múltiples noches de excesos y ternura en Guayaquil. El rojo como mi opción vital y como decimos en el Comité: “Lo que ves es lo que hay” (Paccha 2010, 30-31).

Las excreciones, náuseas, y humores que la corporalidad de Paccha abreacciona sobre el abismo del vacío immaculado y prístino soporte, son registros visuales que testifican la presencia de aquel sujeto y lo abyecto. “Para ello, emite agresivos juicios de valor travestidos en juicios aberrantes y en entidades deformes, verdaderas quimeras que se ríen de la incongruente belleza construida por el mundo contemporáneo” (Ampuero 2008, 43). Los crudos colores de la paleta de Paccha desnudan lo visible de la realidad para encaminarnos a la desnudez de sus presentaciones. Sus retratos declaran lo feo, el asco y la exclusión del cuerpo abyecto devenido en precario, que más que representaciones de la realidad, organiza complejos intercambios de ideas, emociones provocadoras, que por lo común y desde hace tiempo quedaron fuera de un régimen estético de visualidad cuyos imaginarios revestían los discursos simbólicos venidos del lenguaje cultural dominante.

6. Erotismo y pornografía en la inestética²⁹ de Paccha

En una primera parte desde los 90 hasta los 2000, Paccha muestra una obra en la que no se hace visible un erotismo fuerte, no obstante esto da paso para acentuarlo de manera explícita luego, en una obra pornográfica que empezará aproximadamente en los 2000. Sus obras confirman una mirada andro, posiblemente heredado desde una heteronormatividad de una familia nuclear, la academia, el barrio. Esta mirada casi siempre es de sumisión al otro como es también la de las relaciones semi-estructuradas de los sectores marginados, donde la violencia punible es la ley del más sagaz la que determina un rango de jerarquía dentro de la tribu de relaciones.

Personajes emblemáticos y singulares, la vecindad, el chisme –que para bien o para mal, es parte de nuestra cultura-, el “qué dirán”, los partidos de fútbol callejero, en síntesis, El Ritual de lo Habitual, los clásicos fines de semana con los panas de personal, los bailes barriobajeros, embriagarse “hasta las patas” para luego bronquearse por cualquier cosa y terminar abrazados después de haber sacado cuchillo, y luego retomar la semana laboral con tremenda resaca de todo lo vivido. (Paccha 2010, 21).

²⁹ La inestética va por esa capacidad de nombrar los imposibles, es esta la actitud y postura del Arte contemporáneo. (García 2010, 11).

Llegados hasta este punto las creaciones de Paccha desde la marginalidad provocan en algunas personas un asedio visual desde las imágenes obscenas, estas interpelan, penetran, dejan lascivia en el aire; en el espacio entre la obra y la mirada del observador el erotismo perturba a la conciencia más formal. En otras personas sus imágenes provocan hilaridad, su imaginario pictórico está compuesto de cuerpos, seres extraños y conocidos que insinúan un erotismo caricaturizado, desde mamíferos, aves, reptiles, roedores y animales híbridos que no sabemos a qué mundo, clase o género pertenecen. Para Paccha plasmar el erotismo y luego llevarlo al porno es una lucha interna por visibilizar lo otro prohibido y difícil de nombrar, entre querer mostrar las maneras de inscribir los vicios carnales a partir de un estilo caricaturesco que hace visible e invisible lo prohibido, o a la vez realizar bosquejos e insinuaciones de órganos fálicos y vulvas de manera realistas, hay unos muy bien realizados iconográficamente, pero hay otros dibujados sutilmente, con trazos sueltos pero muy sugeridos para lo erótico.

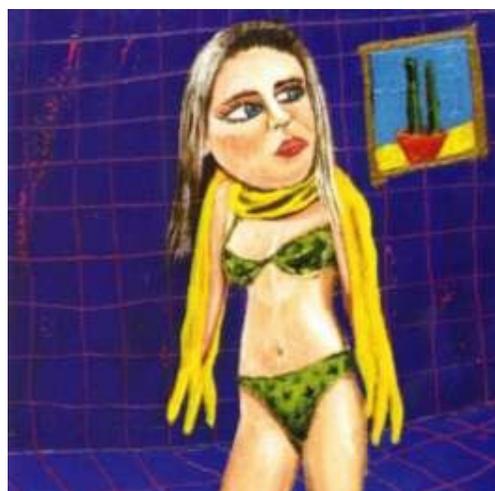
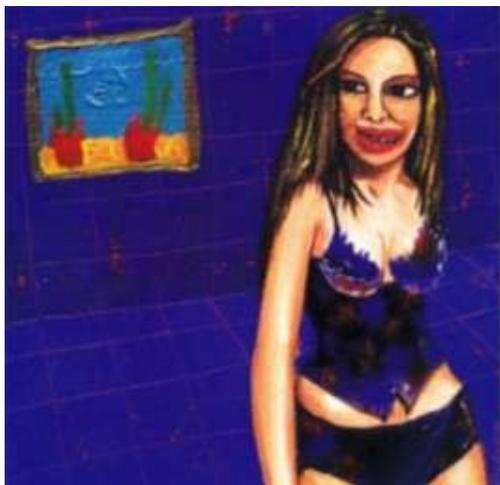
Esta marginalidad de lo real, marginalidad oculta por diversos simulacros es lo obsceno. No se puede limitar lo obsceno al plano meramente sexual o a lo escatológico, puesto que abarca diversos campos, como el teatro postmoderno, la economía, la pornografía, etc., campos donde lo que reina es una ausencia total de la sensualidad y del placer (Paccha. 2010, 4).

Según Bataille (2002) el erotismo lleva a los hombres a actuar de manera contraria a las conductas y juicios tradicionales, permite entrever el revés de un frente cuyo aspecto nunca es disimulado. La actitud inestética de Paccha para transgredir la estética de la vergüenza hasta ese momento complaciente con lo decoroso, decide nombrar lo imposible para que sea posible. Llevado por la desventura afectiva y su deseo de conquistar renombre para aplacar su odio y mostrarse importante, se empodera de su condición de fealdad para impulsarse al placer de lo abyecto y revestir al erotismo iniciado de sus retratos y figuras corpóreas a lo pornográfico.

Lo que existe y no se muestra [...] se hallan marginados, son los órganos genitales y las funciones secretoras que estos realizan. Estas funciones no son expuestas a la luz pública, son un tema tabú, y cuando se comenta algo de ellas en los medios es en comedias baratas, donde utilizan lo escatológico como una muletilla (Paccha 2010, 5).

La mirada erótica de Paccha hacia lo invisible, lo obsceno, es un deseo posible de revelar una

intermitencia de lo innombrable al observador participante desde su instinto sexual en la pintura, pone al cuerpo fémico o viril en su desnudez junto a elementos falocráticos, signos representativos de él, para que el observador de manera metafórica relacione y combine el devenir porno o copula de los diferentes elementos en los cuadros, así en el cuadro de Cindy y Claudia³⁰.



Fotografías 24 y 25. Cindy Crawford Checaiza /2001 y Claudia Shiffer Quishpe/ 2001 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

En estas obras hay representaciones de objetos sadomasoquistas, desde puntas muy aguzadas, cuchillos o navajas, látigos o fustes, el cuerno de rinoceronte listo para investir, las espigas de una planta rastrera y trepadora que bordea la imagen, el cactus arraigado a las macetas totalmente erguido y rugoso. El gran verde pepinillo ascéptico listo para ser digerido y las innumerables cabezas tías con dientes afilados de cuerpos enjutos, muertos y decapitados, muestran la metonimia, o metáfora del cuerpo lacerado, mutilado y torturado³¹.

Eso es lo obscuro, lo más verdadero que lo verdadero, la plenitud del sexo, el éxtasis del sexo, la forma pura y vacía. Es el acoplamiento de lo verdadero con lo verdadero. Es el sexo tomado en su propia exhibición, fijado en su excrecencia orgánica, orgásmica, como el cuerpo de la obesidad, como las células de la metástasis cancerosa (Paccha 2010, 6).

³⁰ Como vemos en Cindy Crawford Checaiza y Claudia Shiffer Quishpe 2001.

³¹ Como se nota en Caperucita y Barbie en el mall, 2001.

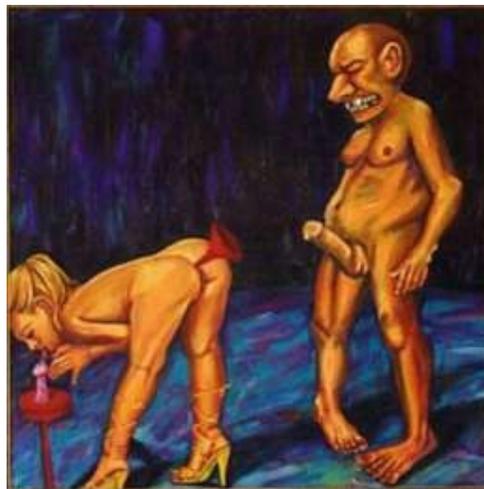
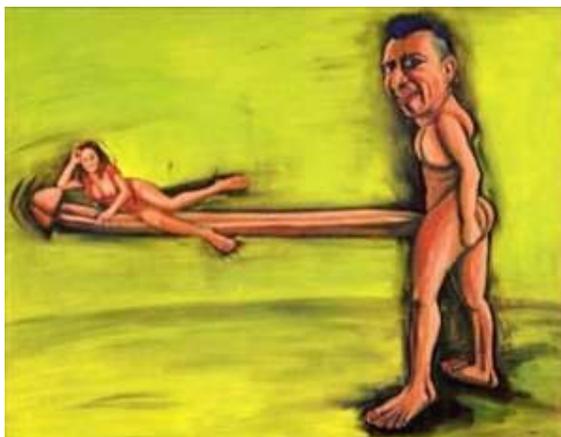


Fotografías 26 y 27. Caperucita y Barbie en el mall/ 2001 e Ina la de la teta grande/ 2002 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

Con el fin de provocar e infligir en el observador participante la atención a lo abyecto, en la escena de lo obscuro, Paccha compone una forma propia de sadismo como germen de goce a punta de auto-punición y auto-caricaturización. “La muerte o el daño espectacularizados ante un observador constituyen la muerte o el daño del Otro, que pueden suscitar su curiosidad morbosa, su compasión, su repulsión, su excitación placentera, o una mezcla de estos u otros sentimientos” (Gubern 2005, 286).

Existe una provocación simultánea de sensaciones y a la vez un sutil difumino de relaciones entre lo erótico y lo pornográfico, que miden los hábitos y comportamientos de sus observadores, que intenta una estimulación sexual, un hiperbólico sentido del humor, la aceptación procaz de lo obscuro o el rechazo a los humores expelidos por los órganos y sentidos del cuerpo. Pornografía que en realidad no suscita ninguna estimulación sexual, sino una caricaturización de gestos porno, que más que una excitación, provoca ruido escandaloso por expresar lo soez como posibilidad artística de un abyecto³².

³² Como se ve en *La mujer más pequeña del mundo* 2007 y en *Eyacuación precoz* 2006.



Fotografías 28 y 29. La mujer más pequeña del mundo/ 2007 y Eyacuación precoz/ 2006 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

Para constituir esta investigación ha sido necesario ampliar algunas entrevistas, en este caso es Eliana Viteri, una de las galeristas, coleccionista y profesora de arte muy reconocida en el ámbito cultural de la década de los 2000 en Quito. Su galería fue plataforma para una de las subversivas exposiciones de Paccha, aclarando que dicha exposición tuvo algo de censura. Para este tiempo en palabras de Eliana Viteri la obra de Paccha es sádica.

Entonces:

Franciné: Un poco también apelando al trabajo que hace Wilson que no se va solo por lo pornográfico sino por el medio de mostrar este lado monstruoso.

E. Viteri: Bueno a veces hay también una especie de sadismo, en un cierto sentido una cosa un poco sádica, cruda, a veces burda, mórbida y yo creo que todos tenemos umbrales, yo creo que hay obras que pueden ser muy, muy buenas y como coleccionista, si yo lo fuera no dudaría, es más, yo tengo dos obras de Wilson que yo las he escogido básicamente y yo compré una de ellas (Docente-Galerista, Quito, en entrevista con el autor, 10/2018).

Estos pasajes inscritos de color son recortes de íntimos calabozos en los que proceden aplicaciones tortuosas sadomasoquistas de las que el dolor de la tortura es condición *sine qua non* del placer sádico de Paccha. Al poner en la tela la carcajada, la humillación, la indignación, lo repulsivo, lo abyecto, aquello que casi no se ve, pero que se tiene el derecho a mirar, mezcla varias emociones de las que el sufrimiento, el sarcasmo procaz del hombre es la vena principal en su obra.

Para provocación del tema sobre lo abyecto en Paccha, la conversación con Eliana Viteri, nos deja elementos para comprender el proceso social de la abyección.

Franciné: Pero esto no será también un problema de acercar un poco más el arte a lo social en estos sentidos, por ejemplo de la abyección, yo le he traído el término de la abyección porque yo he visto que en la obra de Wilson es potente este gesto de lo abyecto y por tanto tiempo un elemento contemporáneo.

E. Viteri: Si, pero en el caso de Wilson hay algo que es importante en la obra y que es el hecho de que es increíblemente genuina, yo creo que si hay algo que si se traduce en la obra de Wilson más allá de que guste o no guste y en este caso significa, me refiero específicamente al hecho de poder tenerla cerca o no, hay cosas de Wilson que yo las encuentro y son muy buenas pero tenerlas cerca mío no las tendría.

Franciné: ¿En qué sentido no las tendría cerca (risas), es decir, colgada en su casa?

E. Viteri: ¡No! Y tampoco las tendría en mi galería, y no es porque no me parezcan lo suficientemente buenas, es porque de alguna manera me ofenden, de alguna manera me siento agredida y no me gusta vivir agredida, a nadie le gusta, a quien le va a gustar vivir agredido o sentirse abofeteado, o sentirse de alguna manera violada, a nadie.

Franciné: Súper tenaz, pero...

E. Viteri: A nadie, entonces a mí. Yo tengo que poder tomar decisiones y decir bueno esto es muy bueno, es muy crudo pero yo no puedo vivir con ello, no quiero vivir con ello, no me interesa vivir con ello, para eso hay otros espacios, hay otros lugares, hay otras colecciones, hay otros públicos y es mi decisión porque yo me siento agredida, ofendida, violada de alguna manera, yo tengo un pudor, yo tengo un sentido, un cierto sentido incluso de lo estético, que donde probablemente me sienta muy atropellada, no quiero vivir con ello, pero eso no significa que la obra sea mala (Docente-Galerista, Quito, en entrevista con el autor, 10/2018).

Las emociones de lo repulsivo, el asco, son construidas desde entes heterónomos culturales, estos nos ponen frente a subjetividades que obedecen a unas sensibilidades depuradas con regímenes de visualidad que generan exabruptos sobre lo que es real, el aceptar que algo es muy bueno pero que no lo acepto por ser abyecto porque me ofende y por eso lo destierro “no son otra cosa que grietas en el consenso social sobre el sentido de situaciones vividas” (Gil 2008, 75). Con el arte de Paccha la pulsión de Viteri sobre el arte se viene abajo, como lo

diría Figari su subjetividad emocional manifiesta las regulaciones culturales. Es ahí que la emocionalidad funciona como un dispositivo de la norma, se encuentran imbricados las emociones al orden social.

E. Viteri: Pero de ninguna manera quiere decir que deslegitimo la obra de Wilson, ni tampoco que la considero *per se* mala, y que lo abyecto en general tiene que ser, o ser lo máximo como para muchas personas, muchos chicos se plantean que si no hacen algo abyecto no son contemporáneos lo cual también es una trivialización absoluta, una lectura de la superficialidad absoluta, si hay algo que tiene valor precisamente en la obra de Wilson creo yo, es que es una obra muy genuina, yo creo que de alguna manera revela, lo revela a Wilson como artista como personaje como provocador, él es un provocador (Docente-Galerista, Quito, en entrevista con el autor, 10/2018).

Al parecer E. Viteri tiene una conciencia que está ligada a un campo de poder caracterizada por una estética de la representación, síntoma del ideal del modernismo. Su padre de profesión arquitecto interesado por el arte, Oswaldo Viteri, consagrado artista, perteneció al paradigma de lo moderno en el que el arte obedecía a ciertos valores de una academia dominada por la burguesía, de ahí su preferencia sensible, por lo estéticamente bien reglado o normado. Entonces lo abyecto, lo que le pertenece al régimen de lo corporal, que es genuino y muy bueno con la obra de Paccha, ella no las quiere, no las tendría porque tiene “pudor” y “sentido estético”, y peor aún en su galería. No deslegitima la obra de Paccha, pero mientras más lejos mejor. Lo que está lejos es lo imposible, lo que Viteri no puede ver ni nombrar, porque no está en su lenguaje y tampoco en su mirada de lo que es posible, aquello debe estar oculto.

Pone como agresivo a algo que es una presentación pictórica, un dispositivo del arte, presupone de que en su galería no lo pondría porque atenta a la mirada del público, pero debe ser de su público de consumo; al proferir “a quien le gustaría vivir agredido con la obra de Paccha” está asumiendo un poder de discriminación, es decir ella misma censura y se autocensura, tiene vergüenza por ella y por los demás, de exponer lo que es prohibido de nombrarse, verse, oírse, lo que es privado. Podría pensarse que más bien hay un interés por la buena reputación de la galería o los negocios, al pensar de esta manera se sigue reproduciendo al sensible normado por el código moderno, tiene una mirada formada por la visualidad de un tipo de pintura de un tiempo, cuya norma sería “arte contemporáneo no”, sin

embargo, en el 2012, ella realizó una exposición de Paccha en su galería, pero claro con ciertas consideraciones que hoy son declaradas.

Con esto se puede pensar que se crea un deseo por lo raro por visibilizar aquello que es extraño, lo abyecto, contrario a los órdenes normales y algo que si es predominante en la obra de Wilson es lo grotesco; de lo erótico lo porno, de lo corporal sus contorciones y excreciones, del lenguaje culto la jerga lumpen, etc. Como lo decíamos antes con Kristeva la obra de Pacha pervierte al “orden, sistema e identidad”, la norma que expone al artista que cumple con el deseo de ir por lo abyecto, a la vez lo rechaza y lo tolera porque le resulta imprescindible. Esta obra abyecta le garantiza a ella como galerista un lugar en el orden simbólico a partir de la actitud inestética de Paccha.

Para la visualidad de Viteri, la contramirada de Paccha es lo que debe permanecer alejado de lo social, al menos de su público que ya es parte de una clase social específica, la contramirada afecta su identidad y el sentido colapsa, cuyo sujeto ya no es (Kristeva 1988). Esta burguesía en tanto que cuerpo sexuado con raíces indígenas, que con el tiempo deviene “objeto-cadáver”, intenta crear diferencias con el otro por sentirse amenazado en su propia vida, lo excluye de su mirada para que permanezca el sujeto, no obstante, bien sabe que este abyecto le hace el trabajo, lo mantiene vivo, le ayuda a definirse, así como lo repulsa lo desea, es un juego erótico en el que el un guiño de ojo puede permear la norma para pasarla y complementarla, para legitimar (Bataille 2002). La galería Eliana Viteri cierra su visualidad en el 2019 y lo abyecto se resiste.

7. Legitimación de un abyecto

Dice Bourdieu que existe un “campo del poder como un espacio de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos” (Bourdieu 1992, 319-320). En nuestro medio llegar a ser un artista legitimado significa, cumplir con ciertos requisitos que están dentro de unas normas canónicas constituidas por un campo de consenso. Ciertos requisitos reglados configuran unos capitales que rigen la buena competencia y desempeño profesional moral y ético de las personas, cuya base se encuentra en la lid del capital simbólico, lo que interesa a la legitimación es que se cumpla con este y ciertos capitales que son los que le dan un peldaño temporal para llegar a ser dominante y por tanto legitimado por la anuencia del campo del poder y los otros campos. Bourdieu dice que un campo del poder:

Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o especies de capital) diferentes, como las luchas simbólicas entre los artistas y los “burgueses” [...] por la transformación o la conservación del valor relativo de las diferentes especies de capital que determina en cada momento, las fuerzas susceptibles de ser comprometidas en esas luchas (Bourdieu 1992, 320).

La formación en la Facultad de Artes tiene fijados modelos para seguir manteniendo una visualidad de sentido modernista, el cual no permite descubrir otras formas de hacer el arte. Es interesante notar hoy en el medio quiteño que, lo cultural se encuentra muy a menudo en constante lucha por su existencia política, y el campo del arte por más que luce, sigue invisible. Es importante pensar que el arte del modernismo por un lado caía más en la dimensión ornamental, lirico, al gusto de las clases dominantes, y por otro lado, que el arte contemporáneo en su giro antropológico, se acerca a las ciencias sociales, de lo que ha sido necesario que la legitimación de un artista junto a su obra pase no sólo por la mirada de la crítica estética, sino por una mirada que considere la producción del gusto y de las divisiones sociales, es decir que pase no solo por una aisthesis, sino por actitud inestética, una “forma sensible en tanto idea”, o sea “pensamiento que produce” (García 2009). “Con la desestetización del arte [...] y las nuevas identidades antiartísticas, el arte como discurso ha ido desplazando su ámbito de acción propiamente estética por un ámbito de acción ideológica, política, social, psicoanalítica” (Giovine 2015, 160).

Pero la legitimación no solo pasa por producir la obra y exponerla a la mirada del intelectual total, también pasa por las condiciones institucionales, la academia, fundaciones públicas o privadas y con la prensa en revistas, catálogos y los medios de comunicación que son los entes que se encargan de promocionar y ostentar públicamente a los nuevos ganadores y consagrados, y si tiene amplia cobertura la premiación de un artista es un éxito dentro del campo, que se legitiman incluso los que están en el campo del poder. Pero las imposiciones para la legitimación consideran también algunos de los capitales básicos y acervos que se encuentran en disputa con otros actores dentro del mismo campo, así, por ejemplo, con el capital social, cultural, capital económico, simbólico, mientras más capitales se obtenga la legitimidad obtenida se prolonga con vida por más tiempo.

Tengo que mencionar un premio en especial por su importancia histórica dentro de mí deambular por el mundo del arte. Acababa de egresar de la facultad sin ningún horizonte de futuro, prácticamente sumido en la más absoluta pobreza. En ese momento, recibí la noticia

de que había acabado de ganar una mención en un salón de grabado y dibujo que se realizaba en Guayaquil, pero que no había ningún estipendio económico de por medio (Paccha 2010, 23).

En el campo del arte quiteño, la lucha por la legitimación viene dada también por ciertos vínculos de amistad. En la Facultad de Artes de Quito para ser posicionado como artista había que ganar –según las autoridades competentes- tres premios principales –Coloma Silva, Alianza Francesa y Mariano Aguilera. Acceder a esos premios significaba enfrentarse con un nivel de competencia académica bastante arduo y dejaba ver en claro el nivel de capital técnico que se tenía al momento de realizar la obra, para esto, los denodados trabajos eran a veces en vano, ya que no se lograba nada en absoluto con respecto de algún reconocimiento pero si con fuerte sospecha a otros.

Aparte del capital técnico, legitimarse como artista tenía otros factores que eran condiciones insoslayables de no tomar en cuenta, parte de la buena técnica si se lo lograba era llevarse bien con los compas para no crear envidias negativas o sea un buen capital social, la cordialidad con los docentes era importante porque muchas de las veces los profesores en aquel tiempo eran jurados de premiación y apostaban por sus buenos alumnos que eran sus discípulos del taller y casi siempre llevaban alguna influencia de aquellos.

Una tarde de noviembre en medio del desenfreno de patear calle con mis panas y sin saber dónde se busca empleo para un egresado de artes, totalmente harto de andar “comiéndome la camisa” llegué a la casa y mi madre me dice: “no sabes nada de un concurso de Guayaquil”, a lo que respondí que “no”, de hecho, yo ya me había olvidado por completo del tema-, y mi santa madre me contestó “llamaron de Guayaquil a decir que acabas de ganarlo” (Paccha 2010, 23-24)

Otro aspecto importante era tener buen aspecto o carisma, muchas de las veces en la Facultad de Artes legitimar a alguien era investirle de un aura de poder, una jerarquía pero casi siempre venía con otros suplementos: la buena presencia, facilidad de palabra, buenos modales, postura correcta, algo de cultura general, buenos hábitos, méritos escolares, un aceptable apellido, de buena familia –conocida- en lo posible blanco, mejor mestizo a que indígena pero afro dudoso, o sea el capital social y cultural van de la mano, eran los elementos clave para otorgar un incipiente capital simbólico a los postulantes en ciernes a legitimar, pues se dependía del agrado de la autoridad.

Por ahí también existen un par de premios negados, por cierta resistencia ante mi obra, pues para muchos de los curadores de nuestro país, mi trabajo pictórico es inmoral. Esto sumado a la falta de empatía que suelo tener con gente del Alto Mando Pictórico Nacional, me ha perjudicado, pero no me importa (Paccha 2010, 24).

Aparte del esfuerzo y el tiempo, los materiales de arte eran lo que más se empleaba en aquel momento en la Facultad de Artes, que al bolsillo popular eran fuertes gastos, parte de los materiales eran de origen del reciclaje o dudoso. Poner a los materiales como una economía del arte era importante pero pronto era relativizado por otros medios. En ese espacio social, donde el capital económico determinaba la factura y calidad de las obras, era remplazado por una técnica excepcional pero de material corto, pero lamentablemente, su legitimación era lo que se dilataba debido al escaso capital económico.

Llevo más de veinte distinciones y premios, todos se agradecen, aunque el haberlos ganado no hace que me dejen pasar gratis al cine ni me pongan más pescado y menos yuca cuando compro un encebollado para matar el chuchaqui (Paccha 2010, 23).

Un artista, aparte de su cuota cultural depende tanto de políticas culturales como públicas desde la institucionalidad, su posición, su producción, se podría legitimar más pronto, aun corriendo riesgos, con una buena administración de recursos para el flujo y movilidad de sus autores. El capital económico, que no sirve solo para los materiales en el caso extremo, sino para promocionar salidas de residencia, los talleres de especialización, hacer una gran exposición en una buena galería, críticos, curadores, museógrafos, buen enmarcado, un catálogo con buena fotografía, invitaciones elegantes, cáterin, licores, bebidas, contratar la prensa, la TV, etc. Entonces se podría decir que es determinante el capital económico en el menor o largo plazo a la hora de legitimar un artista. “Yo tengo una estética bien definida que se defiende por sí sola y no necesito andar mendigando premios e invitaciones” (Paccha 2010. 24).

Wilson Paccha es un artista contemporáneo que se ha ido consolidando a su manera, a pesar de su frágil economía, ha sabido sostenerse en base a su producción cultural. La posición del artista abyecto es aquel que inventa el “arte de vivir”³³, haciendo de la necesidad virtud,

³³ Esta acepción es tomada del libro de las Reglas del Arte de Bourdieu en donde explica como los artistas tratan de autonomizarse de los dependientes intereses de la alta burguesía, sin importar muchas de las veces hacer de su vida una analogía con el de la prostituta “trabajador libre” del mercado de los intercambios sexuales

aprovecha los premios salones o galerías o las circunstancias de reuniones sociales de críticos, curadores, políticos, marchantes, empresarios, galeristas, millonarios, para mostrarse con su producción y lograr a partir de las ventas, cambios y chauchas, cambalaches, promociones, una posición de artista, que hace del arte una manera de vivir.

El estilo de vida bohemia, que ha aportado [...] la invención del estilo de vida del artista, con la fantasía, el retruécano, la broma, las canciones, la bebida y el amor en todas sus formas, se ha ido elaborando tanto en contra de la existencia formal de los pintores y escultores oficiales como en contra de la rutina de la vida burguesa (Bourdieu 1992, 91).

La legitimación de un abyecto está dada por ese juego que se le hace a la vida cotidiana frente al campo del arte, pero si hubo un momento en el que ha sido oportuno poner todo en el soporte o en el espacio del arte, ha sido el momento contemporáneo, que en virtud a las rupturas históricas que ha tenido el arte, ha logrado abrirse campo por antonomasia a lo experimental de las sensaciones en el orden social, en el que se permite todo tipo de manifestación, con los materiales más nobles o los más repulsivos, de las formas más cínicas y abyectas con las que se juega de manera promiscua y total licencia en el campo del arte actual.

Se experimenta y la experimentación se vuelve ley, manual del artista: “Experimento, luego existo”. Hasta la fecha, se sigue hablando de *arte experimental* casi equiparablemente a *arte contemporáneo* o a todo aquello que no se asemeja a la tradición. Sin embargo, es indudable que ahora la ruptura es norma y la búsqueda de originalidad ha llevado a los artistas a exploraciones en ocasiones absurdas o totalmente extralimitadas (Giovine 2015, 162).

Wilson Paccha se legitima a paso firme pero con cierta sospecha de heteronomía³⁴, de ser un payasito de los burgueses³⁵, su codeo con ciertos clientes de clase alta y millonarios, como críticos, curadores y galeristas, delataban para conjeturar su presunción artística y su manera

(Bourdieu 1992, 90-91).

³⁴ La heteronomía refiere a un agente externo que influye desde el poder a otro, es un concepto manejado por Bourdieu para designar una “demanda, que puede adquirir la forma del encargo, personalizado formulado por un patrón, mecenas o cliente” (Bourdieu 1992, 323). De lo que se puede pensar una amistad con intereses para cada lado.

³⁵ Este despectivo fue lanzado por uno de sus amigos (Roberto Jaramillo alumno de la Facultad de Artes en los 90s era dos promociones anterior a Paccha) en Cuenca, a propósito de la Bienal de 1995, después de haberse puesto en discusión los premios conseguidos por parte de Wilson Paccha y sus contemporáneos.

lisonjera para llegar a su legitimación desde lo abyecto. Pero esto ha sido desmentido por el propio Paccha a punta de respuestas artísticas e improprios a aquellos que le han faltado el respeto a su fidelidad con el arte, y que no se debe a agentes heterónomos y si tiene sus clientes es porque lo buscó y creyó con entelequia e *illusio*, con artimañas y ardidés que después de todo es parte del juego en el campo del arte y más desde la abyección.

El “desmontaje impío de la ficción” [...] lleva a descubrir que el fundamento de la creencia (y el deleite, que en el caso de la ficción literaria, proporciona) reside en la *illusio*, en la adhesión al juego como tal, en la aceptación del presupuesto fundamental de que, literario o científico, vale la pena jugar el juego tomarlo en serio (Bourdieu 1992, 483).

La *illusio* de Paccha es tomada en serio al juego en el campo del arte, una legitimación puede darse de muchas maneras y desde la abyección a pesar de las reglas de juego dentro del campo, lo importante es ser parte del juego e imponer ciertas maneras particulares de complementar ciertas reglas. Paccha es parte del juego y sabe muy bien como jugar, a pesar de la falta de capitales a él no le ha interesado casi nada que este por fuera de pintar, su mundo es el color, el arte, y significativamente le interesa hacer ruido con los clientes que tengan mucho dinero y consuman su obra. Paccha sabe dónde los encuentra y ese es su juego, pues ellos serán los que sustenten su obra, los que se encargarán de hacer el ruido y de crear más la *illusio*. Bourdieu tematiza la *illusio* más en la literatura pero también le va para el arte.

La *Illusio* literaria, esa adhesión originaria al juego literario que fundamenta la creencia en la importancia y el interés de las ficciones literarias, es la condición casi desapercibida, del placer estético que siempre es, en parte, placer de jugar el juego, de participar en la ficción, de estar en acuerdo total con los presupuestos del juego; la condición también de la *illusio* literaria y del efecto de creencia (más que ‘efecto de realidad’) que el texto puede producir (Bourdieu 1992, 483).

La legitimación de Paccha no tiene nada que ver con heterónomos, su obra ha gestado y ha madurado desde la abyección, sus estrategias para legitimarse desde lo abyecto de sí mismo han sido como el alma de sus obras, Paccha como abyecto ha tenido que enfrentarse con la problemática económica y social de todos los días, pero su *illusio* es no claudicar hacia el otro lado de las economías falaces que impiden la libertad de la *illusio*. Así, nos cuenta Paccha, en

entrevista del 30 de julio de 2019, el sistema de como se ha ido legitimando, cuáles han sido los caminos y recovecos por los que le ha tocado transitar para llegar a tocar una luciérnaga en la negra obscuridad.

Para lograr la illusio y ser legitimado, Paccha ha tenido que travestirse de persona, su sujeto normado por un régimen de sensibilidad es volteada para lograr un acontecer, su cuerpo deyecta un sujeto para luego declararse abyectado sea desde el campo del arte o del orden social, vive una posesión, una encarnación de lo otro, este otro queer, raro, extraño, que se interpone entre el sujeto y la realidad. Paccha busca transgredir el orden de su cuerpo, su cuerpo sin órdenes, sin órganos. Para esto se vestirá de la manera más bizarra y ambigua, poniéndole colores fuertes y un tocado erizo a su propio cabello en cada reunión social que tenga, él no dice nada solo lo luce, llevará camisas con diseños de puntos y círculos, incluso floreadas con colores llamativos, igualmente sus pantalones o vestidos ceñidos serán de colores impactantes sin importar la combinación, no faltaran detalles como relojes fosforescentes, gafas reflectoras, cinturones de cuero con hebilla grande metálica, pañuelos o badanas de colores y los zapatos que aparte de la su buena marca realmente destacan.

Este es el juego y la illusio de Paccha crea su propio personaje, el interés que tiene por participar y continuar en el juego del campo del arte, ha hecho de sí un cuerpo abyectado para no venirse abajo y sostenerse como abyecto bajo la forzada producción social de la abyección.



Fotografías 30 y 31: 2018

Fuente: <https://deskgram.cc/explore/tags/wilsonpaccha> y Paccha en reunión social.

El autor hoy vive en Guápulo, barrio tradicional e histórico al borde de la quebrada con caminos sinuosos llamado la calle De Los Libertadores, la mayoría de casas son pequeñas de adobe o muros de barro (tapiales); Paccha vive en un departamento en unas multifamiliares que adquirió gracias al trueque o cambalache, como lo llaman por acá, entre obra de arte y bienes raíces. En el barrio también se puede encontrar casas de estar, casas de hacienda, al parecer en estos espacios vive o pasa el fin de semana una burguesía, buscando un paisaje natural y aire puro.

Trasladarse a este punto ha sido duro para Paccha, abandonar su lugar de toda la vida desde niño hasta casi sus 48 años, le cambio todo y más con su pareja, no obstante siente que es una estrategia para estar cerca del centro al que puede llegar en menos de 20 minutos y de paso acercarse a la élite, intelectuales, artistas, centros culturales y estar con la gente bien aniñada y atender a los de plata que se encuentran en el barrio vecino de la Floresta y Gonzales Suarez donde los contactos son clave a la hora de promocionar algo cultural. Sin embargo este barrio sigue siendo un anillo periférico del centro, existe diversidad cultural y posiciones sociales bien marcadas.

Paccha vive en las laderas de la quebrada de Guápulo (nombre en honor a la virgen de Guadalupe), en un departamento muy cómodo con instalaciones de primera como para atender a la gente millonaria a los cuales les brinda una buena bebida y una deliciosa “jama” (comida), la salida de este sitio y la entrada al centro, obedece a esta idea de poner la illusio en el campo de juego. Se lo puede considerar como la gruta de la que sale el artista de la cual trae su material pictórico con el fin de hacer ruido. Su realismo grotesco de lo abyecto, la crudeza de lo pornográfico, el paraíso de lo kitsch, personajes en perversión, y la marginalidad; sale para provocar y luego abyectado retorna a la ladera para su próximo juego del reconocimiento.



Fotografía 32: El Apartamentito (tríptico) / 2006 **Fuente:** Catálogo *Paccha Piel de Navaja*

8. Entrevista a Wilson Paccha: Su legitimación

En esta entrevista, realizada en junio de 2019, cabe destacar que ha sido difícil tener una conversación larga con el informante, su estado de dopaje con dosis de licor en otras oportunidades ha sido el hilo conductor para meternos en conversaciones de toda índole de lo que ha resultado expresiones abruptas sin censura y ha sido así, en este estado casi toda la investigación lo que contempla su estado de abyecto. Si se lo ha dejado que fluya desde su manera de vivir –todo el tiempo libando licores porque es parte ya de su vida en el juego con el arte, es un abyecto que se sirve de los hábitos que involucran en consumo alcohólico en Quito para dominar lo social, o como lo dice Balzac en el texto de Bourdieu, hay “el hombre que trabaja, el hombre que piensa y el hombre que no hace nada [...], el artista es una excepción: el ocio es un trabajo, y su trabajo un descanso [...]; no sigue ninguna ley, las impone” (Bourdieu 1992, 92).

F. ¿Cómo empieza a legitimarse Wilson Paccha?

Paccha: Digamos que uno tiene su esencia, sus diablos, sus imaginarios, su dinámica y más allá de lo personal, cuando yo empiezo a recrear estas imágenes, este tipo de escenarios, de escenas, incluso de ambigüedades porque pictóricamente puede ser una cosa, socialmente puede interpretarse otra cosa, entonces éramos un poco, no sé, conservadores pero creo que conceptualmente, socialmente en esa época, en esa temporada la gente se asustaba o se inquietaba con este tipo de escenas, este tipo de pinturas, entonces yo vi en eso una especie de

plus, dije bacán³⁶, porque lo mío era hacer ruido, dije bacán esto hace ruido, esto me hace eficaz en el sentido, porque era más joven, era más ególatra, tenía una especie de megalomanía, quería abundar, estar, existir. Dije: esto está bacán, hace ruido, sigamos con esto. Entonces estuve casi 5 años metido en esta especie de recreación de estas escenas pornográficas, pero no era algo así muy personal, o sea de decir yo recreo estas cosas en mi vida, o soy bisexual, o transexual ambiguo sexualmente... Era el ruido pictórico que daba aversión al ecuatoriano, bueno exagerando porque en realidad era en Quito, entonces yo enviaba estas obras a Guayaquil y Cuenca que eran los dos escenarios donde habían concursos, exposiciones, que siempre me decían vaya, vaya, que hace con esto aquí. Entonces se hacía no ambiguo, crecía más de una forma paralela a mi otra obra, porque hacia otro tipo de obra, o sea otro tipo de disparates, pero en este vi la forma de entrar, de existir de una forma más polémica, controversial, menos complaciente y sobre todo estar, o sea que la gente sepa que hay un Wilson Paccha, digamos que maldito, malcriado, contra cultural. Pero yo tenía otra paralela, que eso nunca existió, que esta existió después de que yo abandone esta especie de prontuario visual, el kit de este embale fue hacer ruido, nada más que eso, hacer el ruido más duro y a lo mejor ir paulatinamente con mi otra obra, con mi otro matiz pictórico por así decirlo, por ahí fue la pendejadita, que dio resultado, porque la gente se escandalizaba, hablaba de mis exposiciones. Entonces bajo 5 años con esta especie de clima que la gente hablaba, más allá de la época en la que vivíamos, en la misma institución, en la casa de cultura, en Cuenca, en la FLACSO, mismo que la gente era muy contrariada, molesta, cabreada, indignada, o sea en ese entonces uno no tenía una estrategia solo pensaba en el ruido, solo que la gente asuma que alguien está haciendo esa pendejada, no era la estrategia de decir con esto me voy a tal lado, no nada que ver, simplemente era esa especie de clima como de efervecer, porque no me sentía que era un tipo contra cultural, intelectualmente, conceptualmente, tipo estoy haciendo arte, solo quería existir, abundar.

Es interesante pensar en la idea de ruido que Paccha comenta, al tener la palabra no la posee para declarar su lenguaje, no obstante su forma de visibilidad es el ruido del lenguaje gráfico de la pintura, al ser parte del régimen contemporáneo tiene su postura definida, el ruido de Paccha será un dispositivo que expone experiencias de creación. Su visibilidad y legitimación se han dado en base al ruido de su pintura como el instrumento para hacer el arte.

F. ¿Por qué hacer ruido para legitimarse?

³⁶ Bacán. Expresión latina que se puede usar como sustantivo o adjetivo, como que está bien, bueno, o que es positivo. Eje. Esa película está bacán.

Siempre quiero ir más allá, exagerar las cosas, si ven una manchita de sangre, es el Comité del Pueblo entonces era algo que yo viví muy presente, calle, alcohol, fiestas todo el fin de semana que eran una especie de hecatombes, entonces en esa temporada que iba a la universidad, si yo plasmaba en un dibujito lo más sencillo, mi experiencia de fin de semana, entonces veía una manchita de sangre, entonces ya le ponía una grande en el dibujo, porque sabía que eso llamaba la atención. Entonces inconscientemente comprendí que puedo hacer ruido sin hacer mucho esfuerzo, sin necesidad de golpearle a un pana para que sangre y ponerlo ahí, pero no, eso no era, pero sabía cómo hacerlo porque en ese entonces no sabía que es ser artista. ¿Te acuerdas cuando hablamos que el arte es todo?, era nuestra especialidad en el romance que vivíamos, éramos la última época de los hippies, un poquito más modernos, mas quietos, más tranquilos, pero tenías ese romance y decías el arte que lo entendíamos de esa forma porque éramos estudiantes y también porque era parte de la vida social e incluso en ese tiempo nosotros lo veíamos como ridículo entonces en esa parte, hubo gente que se aprovechó de eso, a mi creo que me salió bien la jugada. Entonces en ese tiempo, si se manejaba una contra cultura en ciertos aspectos, había gente que hacía sus otras cosas pero también lo hacíamos inconscientemente.

F. Hablemos ahora de la legitimación

P: Por ejemplo eso lo tengo muy claro, solo espero no olvidarme de como asociar, yo no sé si corrí con mucha suerte, se mezclaron un par de cositas extra que yo nunca la supe, la fortuna, la suerte de estar ahí, pero siempre la cuento de una forma romántica, anecdótica, pero también cabreante. ¿Tú te acuerdas de ese simposio, seminario, que hizo la gente del CEAC que fuimos todos, el boom eran, que resultó un libro así, te acuerdas? Fuimos los más chiritos, tú, el Danilo y yo.

Todos los días te acuerdas que exponían al final de cada sesión, slides de dos o tres artistas máximo, se lanzaba como media hora, cuarenta y cinco minutos, el hecho es que yo le exigía a Alexis Moreano, le decía ¡oye ponme lo mío!, y él me decía ¡ya, ya! Porque antes de nosotros existían unos manes que ya estaban en un cartel dentro de la escena quiteña, ecuatoriana también, el hecho es que el último día le decía ¡ya pues loco!, porque el man ya venía alargando, duró como 4, 3 semanas... El hecho es que la man, bueno no se quien, puso los slides en ese carrete, la man pone ahí para que asomen los míos, ¡este man tanto jode, ya pongámosle!, los pone, pero equivocadamente en el carrete, que es ese círculo, primero tienen que salir los de Jenny Jaramillo, alguien más, y los míos al último. La man los pone al último a propósito porque ya no alcanzaba, porque era el último día, que era fiesta, chupe, el hecho es que la man pone al revés y salen primero las mías, entonces ahí la Lupe Álvarez dice, ¡de

quién es la obra, chico!, y digo ¡es mía! ¿Por qué solo pusieron cinco?, entonces me pregunta si hay más mía y le digo ¡claro, sí esta llenito!, y me dice pero ¡póngame chico!, ese pie fue algo que suene como a ruido, porque de ahí vino una amiga de ella, me compro un par de obras, me da el pie en la bienal de Habana. Vengo, y la gente sigue preguntando, pero no para comprar, pero para tener un acercamiento, pero ahora tienen más ese acercamiento, en ese entonces no, máximo era el mail y eso que uno lo veía forzosamente, no había nada más. Ahí empieza un poco el ruido, y de ahí un gran filósofo, hermenéutico, filosófico que es mi amigo Jimmy Mendoza, que el man siempre con lo contrapunta, agarra todo lo contrario a lo que uno maneja y me dice ¡tú no te agarraste de los manes, críticos, los curadores se agarraron de ti!, ¡vas a seguir existiendo!, ¡platita maricón!, ¡tú no tienes por qué agradecerle a los manes!, ¡los manes se están agarrando de ti y de toda la gente!, ¡ellos ganan maricón y tú que ganas!, ¡par de paginitas en una revista, nada más! El man lo habla burlescamente. Creo que se refería a la temporalidad de ese momento, en ese momento era menos gente, menos bulto, menos salones, menos información, entonces la gente que hablaba de alguien seguía instituyéndose, acuérdate que había pocos curadores, las revistas, las instituciones, ahí si iban directo por eso ganaban dinero.

F: ¿Ahora van creando una legitimación desde la crítica?

P: Claro antes existía eso, ahora ya no pues, ahora hay tanto hijueputa, eso como decir ya pues no le creo, ahora hay más, desde el mes anterior hasta ahora, no es como antes, claro que no estoy hablando románticamente ni diciendo antes era más bacán, no, no.

F: ¿En dónde asoma el Cristóbal Zapata?

P: En mi vida artística, el man justo aparece en la temporalidad del CEAC, justo ahí, el man de Alexis Moreano me llama y me dice, viene Cristóbal que está curando frente a la Bienal de Cuenca, y viene a buscar artistas, y yo con mucho gusto, yo mismo le fui a ver ahí medio ebrio y le digo vamos a mi caleta y nos tomamos par cervezas, y nos hicimos panitas pero me dice tu obra si es contestataria pero no creo que entre, no la veo. Ese fue el primer acercamiento de ahí el man organizó una exposición o algo así, me metió ahí como para perdonarse el man mismo de no haberme metido a la Bienal, pero de ahí es panita, un man muy sencillo de hacerse panita, más allá de que el man tenga su nivel, su clase intelectual, un tipo inteligente que es fácil para hablar de cualquier cosa.

F: ¡Por ahí hay un acercamiento con Cristóbal!

F: ¿Pero después de lo que viviste con lo de la Lupe que paso luego?

P: Viene un vacío, ese si, por yo... voy a llorar, estoy jodiendo. No, pues, viene un vacío, o sea creo que gane un premio más, sí, tuve un contacto con ella después de lo que pasó, lo que pasa es que, yo no me sentía muy cómodo con la cuestión de comunicación con ellos, acuérdate que todo era CEAC, y a la gente intelectual le gustan estas notas de estar siempre interaccionando, ¿cómo vamos? que sí, que no, que el último libro, todo era por teléfono, sin embargo me quedé con el libro gordo de petete, que eran como 5.000 páginas de avionasgo inter, metalenguaje, ni sé qué, y al comienzo empiezo, yo tenía que acudir al diccionario, entonces era el ejercicio de subrayar y ¡uhhh! Cansón. Pasé así casi medio año, saliendo de la universidad y ¡ahora qué hago!, digo, ¡esto esta cansón! y no tenía espacio, y mi papá, me dice ¡metete a pintar atrás donde antes era la panadería!, me da esos tres cuartos y me olvidé de ese librito, me olvidé, y empecé a hacer lo mío, me sentí, cómodo, feliz, abandoné el libro porque escuchaba baladas en inglés, me ponía a llorar por mis ex peladas, hablando simbólicamente, porque lagrimas no había.

Paccha, a estas alturas había dado un paso importante, el pliegue que había destacado entre un público especializado y otros más diletantes dejaban la vía expedita para que Paccha se lance al campo de juego, donde el campo del poder lo espera para corroborar su entrada a la liga de mayores, pero se da cuenta que el público no solo es de artistas, sino de críticos, curadores, galeristas, marchantes, políticos, y los intelectuales, es decir hay un grupo de agentes que miden los capitales de los artistas y a Paccha no le gusta esa política, su modelamiento tiene una subjetividad formada desde un régimen de saberes de una institucionalidad que regula hasta dónde puede saber, ver y llegar. “La ‘conciencia’ no es un dato natural o preexistente, sino un pliegue de los campos de poder en forma de subjetividad, en forma de habitus” (Rafael Polo en Revista FACSO-UCE 2013, 65).

La conciencia de Paccha hace notar su realidad, la formación en la academia denota falencias importantes desde el campo del arte, que a Paccha en la práctica no le interesan, su conciencia disciplinada de encerrarse a pintar lo convirtió en habitus, lo único que desea es producir la pintura al margen de lo que pase en los circuitos del arte, pero si hacer amistades estratégicas que hagan ruido pero desde el Comité del Pueblo, para lograr hacerse un nombre.

F: ¿Crees que para que exista esta legitimidad, debes estar más cerca de los críticos, ser sus amigos?

P: Si es cierto

F. ¿Crees que es necesario?

P: Es cierto, pero no necesario, porque aquí hay mafia, ventajosamente o desventajosamente nuestra mafia es muy chabacana, es decir no es una mafia con una estructura muy fuerte. Si tuviéramos una mafia estructural y fuerte estuviéramos a cada rato en varias bienales bien representados con varias técnicas, que a la gente puede no interesarles, pero estaríamos ahí, en Brasil, Argentina que son las más, oye incluso estaríamos en Tokio, pero no hay ese canon del respeto al artista y a la institución, aquí hay los acomodados, el que más lame avanza, el que se hace panita, del panita, y así, e incluso panita de los críticos, daría nombres, porque los hay, pero tengo respeto porque son panas que quiero mucho, aquí hay tantos amarres en la cultura, estoy seguro que hay, existen muchos premios, pero siempre se sabe a quién se va a dar. Dentro de los campos del poder hay mafias que constituyen disposiciones que se propaga a las políticas culturales. Esta forma de disposiciones del “reparto de lo sensible” del poder entre los amigos, los panas, los familiares de los panas, los hijos de los familiares de los panas, los panas de los hijos y así sucesivamente, es una de las formas de reparto de lo sensible entre los que ejercen el poder, los dominantes. ¿Pero cómo se ejercen el poder en los campos del poder? Paccha desde su perspectiva mira a los intelectuales, ¿Dónde está el poder? El poder es algo que no es estable, el poder circula o actúa en serie. Casi nunca es estable, está por ahí o por allá, jamás está en las manos de alguien o de algunos, nunca se lo posee como una fortuna o un bien. El poder funciona, se ejerce, dice Foucault (1996). Para Paccha este es el campo en el que las luchas se ejercen con las pandillas, el campo de lo abyecto y Paccha tiene su escuela y ha sabido como jugarles como abyecto.

F: ¿Estuviste involucrado a alguna cosa de estas?

P: Jamás, jamás, jamás, pero no porque me tire a honesto, ni nada, jamás, jamás, ni tampoco voy a ponerme en esa cuestión de, yo bajo mi propio pulso, no, no, si hubiese sido parte lo aceptaría, tengo 47 años, lo hubiera aceptado a partir de los 35, si hubiera habido un teje y maneje de una cuestión así, hubiese sido subliminal, lo hubiera dicho en una conversa de un pana mío que es crítico, hubiera dicho ¡ya pues me toca a mí, acólitame o apóyame yo te devengare! Yo sé todas las frases que se les dice y sé cómo son las componendas de las que yo he sabido, yo sé cuáles son, lo hubiese hecho a los 35 porque tenía esa autoridad sobre mí, y además porque ya no necesitaba ese ruido, y si hubiese hecho sería desde que necesito que me paren más bola la gente no, mi obra que ahora es más dura, pero que parte del ruido de

Wilson Paccha, que pongan un poquito de didáctica a las obras que hago, entonces nunca lo haría, ¿para qué hacerlo?.

Wilson Paccha se siente un poco crispado durante un punto álgido que le ha sido cuestionado durante su carrera, su postura de relajado frente a estas cuestiones lo ponen a la defensiva, el alcohol de la cerveza lo desinhibe y se siente con valor para proferir lo que le molesta, se siente rodeado pero con autoridad. Cuando se es parte del poder que ejerce, es porque hay una relación de fuerzas vinculante, ellos mismo circulan el poder para poner un membrete subjetivo, de sujeción que se ajuste a sus condiciones y a las de Paccha. Es así como un medio como Mundo Diners, revista local del 2008, muestra la cubierta con un fragmento de la obra de Paccha y a la vez que lo nomina como “PACCHA pintor lumpen”, luego en el artículo sobre él menciona la crítica Matilde Ampuero a Wilson Paccha “Andes- Lumpen”, esto permite percibir que hay un reparto de lo sensible y una subjetivación de Paccha a los lugares que le asignan, al nombre que le otorgan, y a lo que le es permitido decir con su lenguaje.

F: ¿Alguna vez has influenciado en un crítico?

P: Si, una vez, y no me arrepiento y esto puede ser performático, creo que puede ser histórico porque es un salón importante, eso todo el mundo lo sabe, pero no sé qué tan descriptivo sea, para la cámara, o para decirlo frente a ella, yo soy permeable, lo que no quiero es invadir, o sea bueno no va a salir el nombre, veras me arrepiento en el sentido personal, ¡Jajaja! porque sabemos de quien se trata, entonces en el sentido platónico, romántico, plástico, de lo que pasó, o sea no me arrepiento de lo que pasó aquí en Ecuador,

¡porque ganamos! Claro, porque dar un premio es ganar, porque venían dando premios bajo un canon, de respeto a Guayaquil, a Quito, bajo los curadores... ¿Acuérdate que ahí empezó a ganar mucha presencia el curador?, venían los artistas de Guayaquil con su representante alegórico aquí, a que haga bulla, o sea, no hablo tipo MPD, ni Correa, hablo de aquí estoy, todo eso está aquí en el cabeza, la gente asume que no, que eso ya pasó, todo el mundo se dio cuenta, que nadie lo diga es diferente y no se necesita tener huevos para decirlo, solamente hay que narrarlo nada más, todo el mundo sabe la movida, lo que pasa es que nos hacemos los cojudos, yo intento no hacerme el cojudo, creo que no me hago el cojudo en muchas cosas, la mayoría.

Paccha se sentía con la autoridad de un artista legitimado, sabiendo que cometía un delito con el tráfico de influencias, se sentía muy orgulloso por ayudar a otros y que mejor si eran los del círculo cercano a él. Hacerse con un Salón era un capital simbólico fuerte dentro del campo del poder, se le otorgaba cierta aura, pero también el estar dentro del campo del poder e influenciar sobre otros hacen de su imagen un ente que ejerce poder, que si no ganó Paccha lo que ganó es autoridad policial, y empieza un nuevo orden de reparto de lo sensible, sabiendo y vigilando cómo se mueve el campo del poder. “El poder se ejerce y solo existe en forma de acto, es decir es una relación de fuerza/s, es un enfrentamiento de fuerzas que producen formas de subjetividad, formas de institucionalización, formas discursivas” (Polo en revista FACSO. UCE, 2013, 63).

F: ¿Al saber esto, también crees que hubo influencia en ti?

P: Mira yo me he ido, hay pruebas veras, cuando gane el premio del Salón de Julio, yo ni sabía quién fue el jurado, a mí nunca me interesa esa huevada, o sea si la vida del artista está repleta de estas cosas, pero hay una cosa que yo sí, alcohol, cero drogas, amor, pasión, sexo, cero pornografía, promiscuidad, o sea son dos conceptos que están contrariados, y no es que los defienda, siempre va a existir esta contrariedad lo que pasa es que nos agarramos de esas cosas para que exista esa especie de autoridad en tu flaqueza, yo porque tengo que caer en eso, para qué.

F: Hay artistas que sí reconocen haberlo hecho

P: Si, lo sé, o sea tampoco quiero terminar como incólume pero te hablo con honestidad, así tangencial, si yo tuviera un pequeñito, te dijera si, que yo tal vez le hable a ese man, ¡nada! Yo con ninguno...

F: ¿Diga nomás o qué?

P: Entonces mira hay demasiado componenda, lastimosamente las mafias aquí se las ve folclóricas, no se las ven legales, judiciales, jurídicas porque si se le ve así, va un montón de gente a la cárcel. Nada más impunidad, inmunidad, eso está mal. Tú no puedes dar un premio cuando el man es algo genio, el hijueputa infringió una ley al verle por debajo de la falda a una señorita, no pues, no es un ciudadano común, si voy y veo un semáforo y un hijueputa se me cruza, y me dice, ¡hay que soy Hernán Cueva! y el otro me dice ¡soy José Luis de los Palotes, debe tener el mismo castigo, existe mucho folklorismo de lo que es ser artista en el

Ecuador y también en América Latina. Hay mucho irrespeto tú no puedes agarrarte de la palabra artista, porque aquí está demasiado devaluada, no existe una anécdota sencilla hoy. Bueno la segunda vez que voy para Europa y con temor, la primera entre a vaca, porque una presentación del Jimmy Mendoza, entonces tocaba tener los papeles en el orden, visa y todo eso. La man que me da el ticket me dice entre directo a Paris, llevo en la mochilita poca ropita, esta huevada, una carpeta de huevaditas pero era para mí, cuando ¡blun! entra a Paris un español, y ahí no es que el artista, ni sé qué, pero tienen un respeto por el arte, pero bueno en migración delante había como 30 personas, pero como se agrupan al final quedaron 8, todos los rostros indígenas, ya sabes los que van de visita o viven, no sabía cómo documentar eso que se me hacía raro, y me dice, tiene que esperar ahí una nueva revisión, y yo como soy alteradito, fosforito, ¡perdón! le digo ¡porque tengo que esperar!, y me dice que es una nueva revisión, y veo los rasgos de los manes y digo, algo pasa aquí, abro la mochila y saco este y dos cartas, no me acuerdo de que eran, y le digo ¡soy artista!, pase por favor, no digo que le pone un plus al artista, digo que los manes valoraron una huevada, pero hay dos cosas que ahí se tejen de lo que estamos hablando, y ahora aquí por ejemplo en el tiempo de Zamora, Tito Martínez, Danilo Vallejo, Tu, Guasho Páez, Pato Navas, Samaniego, Marcia, el mismo Negro que era otro rango, de otra coyuntura, pensador, pero no hablo porque el man haya hecho algo, éramos con una colmena de abejas, que íbamos sin razón, pero nadie se hacía daño a nadie, eso era vanguardia para mí, porque ahí habían ideas, había literatura pura, accionar puro, los performances que hacían estos manes eran puros, o sea influenciados por la información que tenían pero eran puros para nosotros. Nadie va a tomar en cuenta eso para legitimarlos y nosotros tampoco tenemos la energía para empoderar esa huevada.

Wilson Paccha nos revela una arista cuestionable de este campo del poder, al ser parte de este mundo del arte, sus estrategias para entrar y salir del círculo, ponen en evidencia la fragilidad de dicha institución local, razón por la cual ninguna autoridad hasta el día de hoy lo ha tomado en serio políticamente, grandes autores, a través de la historia le han dedicado libros enteros al Arte, ya sea desde la filosofía, la estética, la teoría del arte, tratados, y en estos tiempos dado el cruce de información relativo a lo social, la antropología. Paccha a la vez que se aleja o se acerca al campo del poder crea una estrategia de ausencia-presencia, se encuentra en el umbral de un rito de paso, hace de sí mismo un individuo abyecto, que prefiere quedarse por fuera pero cuando necesita aparece su lado erótico y cínico para empezar otra vez el juego del poder. Parece que ser abyecto es un juego que el poder hace circular en el campo del arte contemporáneo, en un mundo donde todo cabe hasta las mafias cómplices del arte, se ha convertido en el emblema inestético del arte, o sea hacerle al juego sucio y mientras más sucio mejor, hasta que venga o se sitúe otra forma de jugada. “Para

Foucault el individuo no está separado o frente al poder, sino que es producido por el poder. El individuo es un efecto del poder [...], el poder transita por el individuo que ha constituido” (Polo en revista FACSO. UCE 2013, 63).

La aisthesis de una actitud inestética, es lo que presenta Paccha como artista, que junto a su precariedad, como efecto de su hacer del arte, su vida transgrede; esta actitud inestética se hace evidente en sus obras y en el juego de la illusio al poner en cuestión el tejido de lo sensible y la forma de entender el arte en el campo de poder. El arte no está dado solo desde la percepción de una aisthesis mimético perteneciente a un tiempo del genio artístico, sino también desde esas otras formas más causticas y abyectas que se constituyen más con la pulsión de la vida y el cuerpo precario en la percepción del aquí y ahora; crítico de nuestro medio desde el guiño etnográfico del arte contemporáneo y su acontecer; su forma de hacer el arte y la percepción que tiene de las condiciones materiales configuran su realidad del tiempo y el espacio afectando el quehacer artístico dentro de lo local.

Conclusiones

En el campo del arte contemporáneo hay nuevas miradas a las imágenes, donde no se dejaba mirar más allá de la primera veladura representada. El arte contemporáneo con su particularidad expresiva del aquí y ahora, lo que se está viviendo, sintiendo, mirando, pensando en este momento, pero que no pierde la punta del hilo de oro del pasado, nos muestra aquel estado emocional que no había estado encerrado en jaula de oro, una emocionalidad creada a partir de un habitus incorporado en la conciencia con el sentido de repulsar aquello que es extraño a nosotros, que perturba nuestra comodidad, que transgrede el orden, que no respeta las normas y tabús pero que sin embargo nos atrae, nos cautiva, porque es un delicioso goce libérrimo estar ahí por un momento y atentar contra las normas que nos atañen y disfrutar la multiplicidad de lo individuo, que la mayoría de veces el poder no permite que seamos parte de esta emocionalidad, no obstante la sociedad policial (Ranciere,) tiene el habitus del castigo a aquello que sacude su visualidad adquirida, he ahí el habitus incorporado del desprecio, de lo repulsivo, de la indignación hacia los otros que son de este momento pero que a la vez no lo son.

La tecnología de la actualidad descubre y escudriña donde no se permitía poner el ojo, la intimidad. La intimidad es el lugar al que todos quieren tener acceso es la parte prohibida del ser al que solo cierta mirada autorizada puede tener acceso, porque la intimidad es una verdad de sentido de la multiplicidad del ser, en la intimidad la verdad se encuentra en estado puro, es por eso que la verdad transcurre cuando estamos escondidos, ocultos, solos, apartados, sin que nadie nos ponga un ojo encima para hacer de nosotros amos de nuestro destino, demiurgos, es por eso que el fisgón o el *voyeur* lleva la ventaja de ser testigo clave y fehaciente, porque estuvo, está y estará con autoridad para contar la verdad de una intimidad para arremeter contra aquello que escapa, burla o cumple la ley. Es por eso que la visualidad del mundo contemporáneo, este micro que es ubicuo que nos mira sin ser visto, es lo que permite entrar al campo de lo abyecto, lo que está en abyección, aquello que no se miraba dentro del mundo visual tecnológico, que era oculto, excluido, escondido, para mostrar una sociedad aséptica, ordenada, limpia donde el ojo de la tecnología no sintiera molestia al momento de visualizar algo que estorbe a la mirada del vigilante.

La antropología, en su estudio sobre el otro, intentaba entender las estructuras que subordinaban los comportamientos culturales de las comunidades observadas, su

organización social, política, religiosa, artística. Se podría decir que era una observación de conocimiento macro, teorizada en extensos textos, de lo que era vasto el conocimiento de las otras culturas primigenias. La antropología ha tenido que hacer subdivisiones para entrar en diferentes campos de distintas disciplinas como las científicas, políticas, artísticas hasta amorosas. La alta visualidad de imágenes en la contemporaneidad ha permeado al tiempo, al espacio y al individuo, razón por la cual la Antropología Visual como subdivisión será la encargada de esta mirada escópica sobre los pliegues de las estructuras culturales que se han hecho visibles en diferentes lenguajes, el arte contemporáneo, la antropología visual y la tecnología audiovisual.

En esta experiencia etnográfica trabajé con el registro audiovisual, grabando escenas cotidianas, de su oficio, de la vida doméstica, de su espacio (taller) y del barrio. La relación con Pacha empieza con la realización de visitas para diagnosticar la situación del artista y luego, una vez llegado a un acuerdo, pude con confianza entrar a su espacio e introducir a la cámara. En un inicio fue un poco empírico el aprendizaje de donde ubicar la cámara para que tenga un buen ángulo, luz, enfoque. Dado esto se empieza a hacer trabajos de limpieza de su taller, conversaciones acerca de cómo está yendo. Vivir un día con él, en el Comité del Pueblo, permitió observar su vida muy liviana por no tener gastos más personales, o sea que no hay grandes preocupaciones; tuvimos tiempo para pintar y poder crear con todo el tiempo del mundo.

Cuando veo el material grabado noto que la cámara registra todo, la mamá que nos llama a almorzar, el hermano que llega. Una cámara a la “mosco en la pared” (Wiseman) grababa todo lo que pasaba. Hicimos además de entrevistas, caminatas por el barrio, visitas a los vecinos, a la cancha de fútbol, diálogos en la calle, compramos material para pintar, observación de las diferentes características y las dinámicas cotidianas de las gentes del barrio.

En el momento de la edición, se recopiló toda la información, la calidad técnica han sido un primer criterio de selección, es decir la claridad y buena definición de las imágenes, otro punto importante de destacar es el sentido objetivo de las grabaciones, varias han sido las grabaciones que es difícil concretarse a imágenes que conceptualicen lo que queremos componer para el documental, al tratarse de una convivencia entre dos personas que siempre están remitiéndose como artistas al arte, los silencios son más prolongados por el hecho de

compartir un ejercicio pictórico.

La experiencia etnográfica del material visual, en un inicio revela, a un artista que vive en un barrio marginal, El Comité del Pueblo, y que es un espacio, como se ha dicho antes, contiene cierta precariedad respecto de políticas públicas –infraestructura- como culturales, tanto en el barrio como en sus habitantes. Paccha al vivir en este espacio, está siendo subsidiado (apoyo) por sus padres en sus gastos personales, no obstante siempre aparecerán y pondrán limitaciones a sus actos epicúreos cuya autodeterminación será sancionada y controlada. La obligatoriedad de cumplir con ciertas normas dentro de su casa le obligan a tener un régimen de disciplina laboral, que dedica a situar a la pintura como instrumento de trabajo cotidiano, lo hace de manera análoga a un trabajo de burócrata cumpliendo con las ocho horas laborables levantándose muy temprano y a veces cuando se embala con horas extras, para de esta manera justificar un espacio en la casa de sus padres y de vez en cuando a un estipendio monetario, hasta que se haga de dinero en la venta de un cuadro bajo pedido, un premio adquisición o una exposición retrospectiva esto muchas de las veces a largo plazo.

Dada la illusio del artista Paccha, entre compras, ventas, cambalaches y chauchas ha podido conseguir un departamento en la quebrada de Guápulo en el que se simulan unos multifamiliares con un toque aniñado (millonario), que será el nuevo escenario de estudio etnográfico y bastión de su trabajo pictórico. Debido a su nueva situación emocional de enamoramiento ha tenido que independizarse para ofrecerle un espacio más bacán, a su novia “aniñada chira” como lo dice Paccha y a la vez separarse un tanto de sus padres, los cuales lo visitan cada semana con víveres y con dinero para ayudarlo en gastos y de paso reprocharle en caso de que esté bebiendo o no estar trabajando en su pintura, y más ahora que serán abuelos.

En este espacio la dinámica de grabación se tornó poco complicada, porque ahora con un nuevo integrante en la vida de Paccha su trabajo se volcó condicionado, por el tiempo que necesita para estar con su nueva familia. El trabajo de campo trata de adecuarse a una dinámica de una persona que está preocupada por su cambio de vida de ahora en adelante, mientras se completa la familia con la llegada de su hijo. Paccha no ha dejado de beber y la joda con los panas no ha cesado, hay un arrepentimiento en el artista al encontrarse sometido a una vida que no la esperó, su trabajo pictórico ha bajado el ritmo que antes le dedicaba, ahora él tiene que hacer los trabajos de casa que antes no lo hacía con su nueva compañera de

espacio y busca los medios económicos para salir adelante. La manutención de la familia se le complica a él como artista, de lo que la precariedad artística instalada en una manera de visualidad modernista es parte de su vida que no le permite ver más allá que ha dado como efecto un proceso de abyección social.

Esta precariedad revelada desde lo visual, ha sido llevado muchas de las veces a un proceso de abyección social, es decir a permanecer abyectado en un limen por la difícil situación en la que las políticas culturales y el arte se encuentra en Quito. Paccha al estar dotado de ciertos principios modernistas y su relación con el arte contemporáneo, lo ponen un tanto fuera de la dinámica de este arte, sin embargo haciendo uso de su habilidad técnica y de la *illusio*, ha sabido sortear el campo de juego y sus reglas con obras que llevan encarnado lo abyecto imposible, para hacer el ruido necesario de alguien que está en el margen y posibilitar una actitud inestética que transgreda la norma de solo lo posible con lo imposible de mirar y de esta manera lograr legitimarse.

El Montaje de este material está construido desde un *storytelling*, se usaron distintos software de edición, entre ellos Final Cut Pro, el cual trajo problemas en cuanto a los bytes, debido a que la exportación final de proyecto se tardaba varios días, por tal motivo se decidió cambiar a Adobe Premiere Pro y Adobe Audition, y con mayor facilidad crear el documental para contar una historia de vida que nos ha evidenciado como se interioriza ciertos esquemas y normas de las que no se puede prescindir aun con el paso del tiempo y que impiden ver el momento actual de otra manera, producto de unas prácticas sociales de sujetos y abyectos para ciertos órdenes.

A partir de las múltiples visitas al campo de estudio, se logró establecer una agenda para empezar con las grabaciones tanto de su vida como de su trabajo artístico, como primera locación fue en el Comité del Pueblo donde vivía con sus padres y tenía su taller, mientras la segunda locación fue en las laderas de Guápulo, un nuevo espacio en el que ahora tiene su taller y que convive con su pareja.

Dada la complejidad de conectar las imágenes en el documental por un cambio de sitio de nuestro objeto de estudio a mitad de la investigación, se ha tenido que realizar diferentes cortes, el primero es corte por movimiento de imagen, dándole continuidad a la historia, que genera una narrativa dinámica, y no plana, a su vez dentro del documental existe el corte de

sonido, el cual fue clave para darle un ritmo que caracteriza a los distintos ruidos y sonidos incidentales. En algunos cortes se realiza, una secuencia de fotografías (still) para resumir los placeres del artista.

Dentro de la narrativa se recurre a los videos de la marcha de los artistas, para explicar el rechazo a la precariedad en la que viven, con lo cual se conecta a través de un corte de movimiento y sonido, que evidencia el estado de abyección que las políticas culturales producen. En el montaje se hace uso del testimonio de Wilson Paccha en formato entrevista profunda, con un efecto de video fade to black, que genera una especificación de tiempo y espacio, siendo este un elemento complementario al desarrollo del tema de investigación. Así, este registro toma como protagonista la precariedad, abyección y legitimación de Paccha, el montaje de este documental se lo ha realizado con la edición de Premier, al mismo tiempo se usó un editor de sonido.

Este estudio de lo Abjecto destaca lo repulsivo en la multiplicidad del ser, en este caso del artista Wilson Paccha, que produce entre los 90s y 2010, es un egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Central y que ha hecho su campo de lucha al barrio Comité del Pueblo, espacio marginal donde vivió desde su niñez hasta el 2018, cuando en consecuencia de su frágil aceptación por el campo, se cambia a Guápulo. Su entrada al campo del arte es interesante ya que me permite desde un abordaje antropológico seguir ciertos procesos de legitimación artística dentro de los campos del poder del arte quiteño. Si las políticas culturales no han sido muy eficaces con las prácticas artísticas de nuestro contexto si nos dejan ciertas dudas de cómo los artistas lograron posiciones tan altas, muchas de las veces con obras que exasperan a los públicos de a pie y en especial a los más exigentes a la hora de pensar en las estéticas que pueden chocar con las éticas de épocas aún conservadas.

Lo que saco como conclusión, una vez estudiado el concepto de lo abyecto en el arte contemporáneo quiteño de los 90s a los 2010, es que él no solo se presenta como idea en las obras de los artistas, más también como temática antropológica, o sea, la parte que siempre estuvo oculta y que no tenía el concepto necesario para ser admitida, es la que trataría sobre el proceso social de abyección que separa, excluye determinadas posiciones, que, a su vez, reaccionan produciendo. Desde la propia mirada auto etnográfica de los artistas contemporáneos de nuestro medio, la antropología visual apoyada sobre los medios audiovisuales producen una reflexión compartida acerca del lugar social del artista abyecto,

que se cruza con el estilo de vida que llevan los artistas que han sido formados dentro de la Facultad de Artes de la Universidad Central.

El abyecto connota muchas acepciones pero como se decía al inicio es un expulsado, lanzado pero también humillado y que a la vez, que causa repugnancia, el individuo puede ser estos tres actos a la vez, ser excluido, separado, dominado, aborrecido. Pero esto es lo que contiene de interesante el abyecto, es algo que es de por sí, algo incorporado formado y también lanzado, tirado hacia fuera, hay una transitoriedad en la multiplicidad del ser.

Wilson Paccha es un abyectado, su formación en la mayor parte de su vida ha hecho de su intimidad a la abyección, se ha subjetivado un abyecto que prefiere el portal, el umbral, el margen.

El arte contemporáneo le ha servido a Paccha para develar su sino, porque es un arte que no se crea ex nihilo, sino que actúa, verifica, constata, reflexiona, conceptualiza, el aquí y ahora, desde la filosofía, desde la política, desde lo social, desde lo epicúreo, el amor, la cloaca, coloca lo que está a la mano porque sabe que lo relaciona con lo bajo del holos social. Para Paccha mantenerse en el margen y abyectado le permite mirar las sombras donde las luces no llegan y no hay presencia de lo imposible político.

Paccha contrasta registros visuales con realidades estructuradas inmutables, que le permiten humedecer el pincel en los intersticios frágiles de los sujetos artísticos discontinuados, (críticos, curadores, galeristas, coleccionistas, y diletantes de arte) para irrumpir el orden anteponiendo su obra de lo abyecto humano a los canones de un orden sensible prescrito. Manipula las reglas del arte y de la obra a su antojo para presentar un nuevo régimen de pensamiento sobre lo sensible convencionado. Es desde el lenguaje artístico contemporáneo que se hace presente lo que no está representado, donde se señala lo innombrable, para empezar una forma de crear sobre lo que no ha sido pensado.

Paccha se cruza la frontera de lo legal con su obra de lo abyecto, se presenta sin carné, patea la lupa del vigilante que mira el campo de juego, acribilla la mirada de aquel y lo doblega con una sonrisa, con una caricia, un guiño, una frase, ¡quiero jugar! Entonces la postura de Paccha es de aquel que quiere las cosas con su reglas, es decir dominador, abyecto, haciendo ruido, porque el abyecto es aquel que hace el ruido necesario para ser admitido, porque no tiene la

palabra, y Paccha lo ha conseguido, ha tenido que ser abyecto para ser legitimado, su legitimación deviene culminante, porque para que algo sea admitido primero pasa por la humillación y una vez digerida esta humillación viene la partida, el juego, el no dejarse ganar a toda costa incluso jugando el juego más sucio, el de la abyección. Paccha entró al mundo del arte, pero su legitimación no lo conforma, al ser un individuo que no se deja montar cuento, venido de un barrio bajo, con un estilo de vida pandillero, que siempre será el blasón de su posición, un abyecto que conseguirá sus beneficios a como dé lugar.

Como dice Paccha, el campo del arte es una mafia folclórica, en el que se deja ver aquello que era oculto, si el arte contemporáneo hace un envite a lo abyecto a mostrarse en carne viva, también la antropología visual y los medios audiovisuales contemporáneos permiten escudriñar los teje y manejes de la legitimación de los artistas, es decir, permiten ver el proceso social de abyección de los individuos, no obstante este tipo de legitimaciones, por cierto abyectas, no dejan de sorprendernos. Porque no es solo que el legitimado es el artista sino toda la masa del campo del poder, que lo último que termina por legitimarse es el artista, porque es con él quien puede visibilizarse con su discurso crítico, curatorial, es decir gracias al artista que entra en el campo de juego es que se legitima más el poder de los que tienen otros capitales que el artista mismo, su legitimación será temporal ya que le toca lo más difícil, seguir creando una obra, de lo contrario lo que le espera es la exclusión, la separación.

Es aquí cuando aparece Paccha abyecto, en estado de abyección, al estar preocupado por “la creación” de la obra, que es su formación desde la academia, se ha olvidado de sus derechos como sujeto. Esta etnografía sobre la vida, obra y legitimación de Paccha ha servido para constatar el estado de precariedad en el que se encuentra él y varios artistas contemporáneos, que posiblemente el campo del arte sea una ilusión, una mentira para mantener en vida a este campo, que por tal motivo, el campo del arte en nuestro medio está maniatado a unos poderes que rigen la obra y los artistas. Salvaguardar las obras, pero la vida de aquellos no.

En la actualidad se ha tomado más en cuenta a la obra, al curador, al crítico, al museo, a la galería, sujetos de grandes capitales económicos invertidos, pero de estos, el artista es el que les hace el trabajo, porque es de las obras de lo que van hablar, de los montajes, de la museografía, de los procesos y metodologías con que construye el artista sus obras. Lo que van a validar es la obra de arte del artista, pero de la vida de los artistas no hablarán, de su salud, su seguridad, de su vivienda, de su trabajo, de su bienestar, de su presente, de su

futuro. Por tal razón es síntoma que las obras del arte contemporáneo presenten lo abyecto, la repugnancia e indignación de la violencia hacia el otro desde los campos del poder, haciendo legítimo incluso aquellas obras que desbordan con impropiedades a la institución, con el sentido de dar por sentado que el artista sigue creando valor a pesar de estar muriendo abyecto.

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio.** 2011. *Desnudez*. Buenos Aires: Ediciones Adriana Hidalgo.
- Ampuero, Matilde.** 2008. *Paccha pintor lumpen*, Revista Mundo DINERS. Sección, Galería. Quito-Ecuador. Dinediciones.
- Ardèvol, Elisenda y Muntañola, Nora.** 2004. *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- Badiou, Alan.** 2009. *Pequeño Tratado de Inestética*. Buenos Aires-Argentina. Ed. Prometeo Libros.
- Bajtín, Mijaíl.** 1999. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Trans. Julio Forcat y César Conroy. Alianza. Madrid.
- Bataille, George.** 2002. *El Erotismo*. Barcelona. Tusquets Editores, S.A.
- Bourdieu, Pierre.** 1992. *Las Reglas del Arte, Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- Bauman, Zygmunt.** 2005. *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias - la ed.* - Buenos Aires.
- Berger, John.** 2001. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Borja, Raúl.** 2011. *LOS MOVIMIENTOS SOCIALES EN LOS 80 Y 90*. La incidencia de las ONG, la Iglesia y la Izquierda. Tesis de Maestría. Ed. Centro de Investigaciones CIUDAD. Quito-Ecuador.
- Butler, Judith.** 2017. *Cuerpos aliados y lucha política*. Hacia una teoría de la asamblea. Paidós, Barcelona-España
- Butler, Judith.** 2002. *Cuerpos que Importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós, Buenos Aires.
- Camnitzer, Luis.** 2008. *Didáctica de la Liberación Arte Conceptualista Latinoamericano*. Ediciones Industrias Gráficas. Libercam, S. A. CENDEAC. Murcia.
- Chavalos, Pablo.** 2014. *Abyección, capital e imagen: reflexión en torno al cuerpo abyecto en el capitalismo contemporáneo*. Universidad Diego Portales Chile.
- Chao, Daniel.** 2015. *Régimen escópico e imaginario social*. Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural. Año VI Número 11 www.revistaafuera.com
- Clair, Jean,** 2004. *De IMMUNDO. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*. ARENA Libros. España.
- Figari, Carlos.** 2009. *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología* / Carlos Figari; compilado por Carlos Figari y Adrián Scribano. -1a ed.- Buenos Aires: Fundación

Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad.

- Foster, Hal.** 1996. *Retorno de lo Real*. La vanguardia a finales de siglo. Akal Madrid-España. Paidós, Buenos Aires.
- Foucault, Michel.** 2011. *Historia de la Sexualidad. El uso de los placeres*. México. Ed. Siglo XXI
- Foucault, Michel.** 1990. *Tecnologías del yo en Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós/ICE-UAB.
- Foucault, Michel.** 1992. *El Orden del Discurso*, Buenos Aires, Tusquets Editores. **Freitag, Vanessa.** 2012. *El arte al encuentro con la antropología*. Praxis & Saber. México. **Galeano, Eduardo.** 1989. *El Libro de los Abrazos*. Editorial siglo XXI. Montevideo.
- García, Wenceslao.** 2010. *La actitud inestética como condición para pensar en un arte político*. Congresos Científicos de la Universidad de Murcia, XLVII Congreso de Filosofía Joven
- Gennep, Arnold.** 2008. *Los Ritos de Paso*, Madrid, Alianza Editorial, S. A.
- Geovine, María,** 2015. La paradoja en el discurso. *Tópicos del Seminario*, 34. Julio-diciembre. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gil, Adriana.** 2008. *El asco desde la mirada psico-social: emociones y control social*. Artículo en Revista. ResearchGate
- Guattari, Félix.** 1973. *Para Terminar con la Masacre del Cuerpo*. Recherches n 12 Tres millones de Perversos: Gran Enciclopedia de los Homosexuales. Oise Francia.
- Gubern, Román.** 2005. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Editorial ANAGRAMA. Barcelona.
- Hall, Stuart.** 2013. *El espectáculo del "Otro"*. En *Sin Garantías*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich (Comp.): Corporación Editora Nacional.
- Hakim, Claudia.** 2012. *Conceptos de arte contemporáneo*. Nc-arte, compilación apoyada por la Fundación Neme. Bogotá Colombia.
- Hernández, Miguel A.** 2006. *El Arte Contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*. Revista Observaciones filosóficas. Universidad Católica San Antonio de Murcia # 3. Jay, Martin. Revista Afuera, 2015.
- Kristeva, Julia.** 1988. *Poderes de Perversión*. Siglo XXI Editores. México.
- Larrauri, Maite.** 2000. *EL DESEO según Gilles Deleuze*. TANDEM ediciones. Sant Vincent 93-1ª
- Le Breton, David.** 1999, *Las Pasiones Ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión SAIC.

- La Torre, Amparo.** 2013. *De lo Abyecto en el cuerpo Humano y sus relaciones con el arte y la semiótica*. Tesis Doctoral. Valencia-Roma. Universidad Politécnica de Valencia
- López, Anthony.** 2014. *Lo Grotesco y el Arte Contemporáneo Latinoamericano*. Revista Reflexiones 94 n1 San Pedro de Montes Oca.
- Martínez, Leonardo.** 2015. *De lo demoniaco a lo Abyecto*. Tesis Doctoral. Universidad Pompeu Fabra.
- Martínez, Sergio.** 2012. *Visualidad en cuestión y el derecho a mirar*. Nro.19- Santiago. Revista Chilena de Antropología Visual.
- Michaud, Yves.** 2007. *El arte en estado Gaseoso*. Ensayo sobre el triunfo de la estética. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, María.** 2014. *"HURGANDO EL SUSTRATO"*. Prácticas artísticas escatológicas contemporáneas. Tesis Maestría. Barcelona España.
- Nussbaum, Martha.** 2006. *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza, y ley*. Buenos Aires. Katz. Editores.
- Oliveras, Elena.** 2008. *Cuestiones de Arte Contemporáneo*. Ed. Emece. Buenos Aires.
- Pacha Chamba, Wilson Richard.** *Mi pasión por el rojo*. Trabajo previo a la Licenciatura en Artes. Especialización en Pintura y Grabado. Universidad Central del Ecuador UCE, 2010.
- Panofsky, Erwin.** 1972. *Estudios sobre Iconología*. Alianza Editorial. Madrid.
- Polo, Rafael.** 2013. *Textos y Contextos*. Revista de la Facultad de Comunicación Social- UCE. ISSN; 1390-695X. Quito. Impresión Facso. Editorial La Academia: nuestra manera de vivir.
- Poole Devora, Daas, V.** 2008. El Estado y sus Márgenes. Etnografías comparadas. Revista Académica de Relaciones Internacionales, núm. 8 junio de 2008, GERI-UAM ISSN 1699 – 3950 www.relacionesinternacionales.info1
- Preciado, Beatriz.** 2013. *"Teoría Queer: Notas para una política de lo anormal o como historia de la sexualidad"*. Revista Observaciones Filosóficas. Universidad de París Saint Denis # 15.
- Ramos, J.** 1994. *La Producción Popular Como Patrimonio Urbano: El Suburbio*. Madrid, Colcultura.
- Rancière, Jacques.** 2014. *El Reparto de lo Sensible: estética y política*. Buenos Aires, Argentina. Prometeo libros.
- Ranciere, Jacques.** 1996. *El DESACUERDO Política y Filosofía*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.
- Revista de arte,** 2002. Abrelatas Número 1

- Rocha, Susan.** 2011. *IHNUMANO*. El Cuerpo en el Arte Ecuatoriano. Fundación Museos de la Ciudad. Ediciones HOMINEM. Quito.
- Rodríguez, Ana.** 2009, *Sobre Otro Arte en Ecuador*. La Selecta, Cooperativa Cultural. Quito-Ecuador.
- Sacchetti, Elena.** 2012. “*Andreia y sus Contrarios*”. Masculinidades plurales a través del arte. Revista de Antropología Iberoamericana. Madrid.
- Salabert, P.** (2003). *Pintura Anémica Cuerpo Suculento*. Barcelona España. Laertes S. A. Ediciones.
- Torres, Iliana.** 2016. *Abiecta Natura*: Ciudad de México, Tesis para Maestría
- Varios Autores.** (1984). Revista Del Banco Central Del Ecuador: Cultura. Quito, Banco Central del Ecuador.
- Vásquez, Adolfo,** 2013. *LO ABYECTO Y MONSTRUOSO EN EL ARTE DE VANGUARDIA* Pontificia Universidad Católica de Valparaíso – Universidad Complutense de Madrid. Transversales - Escáner Cultural, Revista Virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias.
- Viteri, Eliana.** 2017. *Cumbre Borrascosas del Arte y el Mercado*. Ensayo para Revista de divulgación artística. COCISOH-USFQ. No. 3. Líneas de Expresión.
- Walzer, Alexandra.** 2009. *La belleza, De La Metafísica al Spot*. Barcelona. Ed. Octaedro.