



Olmedo Alvarado
Ecuador

Olmedo Alvarado

Julio César Abad Vidal

©UNIVERSIDAD DE CUENCA
Facultad de Artes

Pablo Vanegas Peralta, PhD
Rector

Catalina León Pesántez, PhD
Vicerrectora

Mauricio Espinoza Mejía, PhD
**Director de Investigación de la Universidad de Cuenca
(DIUC)**

Esteban Torres Díaz, Mgt.
Decano

Fabiola Rodas López, Mgt.
Subdecana

Julio César Abad Vidal, PhD
Autor

Derechos de Autor
CUE-003590

ISBN
978-9978-14-422-0

Diseño y Dirección de Arte
**CCA 2019, Comisión de Comunicación de la Facultad de
Artes**
David Jaramillo Carrasco, Mgt.
Santiago Escobar Cobos, Mgt.

Tiraje
1000

Cuenca, Ecuador, 2019

ÍNDICE

| | |
|------------------------------------------------|-----|
| Prólogo | 7 |
| Introducción | 9 |
| Semblanza biográfica | 14 |
| Happenings e instalaciones | 22 |
| Olmedo Alvarado y la cultura popular | 49 |
| Excuator | 53 |
| Post-Excuator | 65 |
| Un cabal artista gráfico | 71 |
| Prácticas recientes de socialización artística | 77 |
| A modo de conclusión | 85 |
| registro fotográfico | 89 |
| OBRAS PICTÓRICAS DE “EXCUADOR | 104 |
| Retratos José de la Cuadra (exposición) | 114 |
| Pizzart | 117 |
| Yaku | 121 |
| Índice de obras citadas | 125 |

PRÓLOGO

OLMEDO ALVARADO GRANDA

Olmedo Alvarado Granda, es sin duda un artista cuencano que a lo largo de su amplia carrera ha trascendido los ámbitos locales para proyectarse no solo a nivel nacional sino internacional, como lo atestiguan sus numerosas muestras en los EE.UU., Canadá, México y varios países europeos. A su condición de artista, Olmedo Alvarado une su labor de docente, puesto que ha sido profesor de disciplinas artísticas en la antigua Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca, y luego en la Facultad de Artes de esta Institución superior, aparte de que desde el año 1985 mantiene una Academia que ofrece conocimientos en arte a jóvenes y personas adultas que desean aprender las técnicas de la pintura o el dibujo, que el artista conoce a la perfección, y que no desdeña compartir sus conocimientos con quien desee su magisterio.

Se trata por lo tanto de un artista multifacético y renovador, ya que no se ha contentado con permanecer en una corriente o un procedimiento y técnica determinados. Igual que ha trabajado en el óleo, el acrílico, el dibujo con diversidad de materiales, ha creado Happenings, Performances e instalaciones, ha hecho murales y se mantiene conectado con lo último de las tendencias del arte conceptual, rompiendo moldes tradicionalistas, y abriéndose a las nuevas visiones y corrientes de lo que el arte puede ofrecer en pleno Siglo XXI, lo cual requiere profundos conocimientos y una información, en permanente actualidad. Por ello, su

presencia dentro de las artes plásticas cuencanas y nacionales resulta incuestionable, a más de que su trayectoria en el campo del arte, lo lleva a experimentar continuamente, a postular nuevas visiones y procesos creativos, que naturalmente ha sabido compartirlos generosamente con sus alumnos y talleristas, siendo quizá uno de los contados artistas plásticos que posee un real influjo entre las nuevas generaciones, lo cual ratifica su condición de maestro y orientador en los procesos creativos de cara a las nuevas generaciones y tendencias contemporáneas, incorporándolos a las nuevas tecnologías.

En este libro, Julio César Abad Vidal, experto en el arte y conocedor profundo de la obra y trayectoria de Olmedo Alvarado se encarga de analizar su labor creativa y su trayectoria vital, a través de las diferentes etapas del artista cuencano. Por nuestra parte, saludamos y felicitamos esta publicación, que la consideramos tan necesaria dentro de la brillante carrera de Olmedo, desde sus juveniles inicios hasta su madurez actual.

Eliécer Cárdenas Espinoza.



INTRODUCCIÓN

La historia del arte contemporáneo de Ecuador atraviesa en la actualidad un estimulante e inédito, en su intensidad, proceso de reflexión. Una investigación que ha de contribuir, sin autocomplacencia, a una mayor conciencia de los estadios sociales, históricos y culturales de un país que ha experimentado diversos períodos críticos – ya políticos, ya sociales y económicos–, durante las últimas décadas de su historia y que se encuentra surcado en la actualidad por procesos desarrollistas no exentos de discusión.

Con el deseo de contribuir a esta reflexión en torno al arte ecuatoriano contemporáneo, emprendimos una investigación sobre la obra del artista, y docente en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Olmedo Alvarado (Cuenca, 1955). La presente monografía, publicada por la Universidad de Cuenca, pretende realizar una aportación al desarrollo de la reflexión sobre el extenso y heterogéneo trabajo de un artista, que, si bien escasamente estudiado, resulta del mayor interés para el estudio del desarrollo del arte contemporáneo ecuatoriano.

En 1985, el escritor guatemalteco Mario Monteforte escribía en torno a la obra del artista, asimismo ecuatoriano, Mauricio Bueno: Si a alguien no puede negársele el riesgo distintivo de ser un solitario dentro de la plástica nacional [ecuatoriana] es a Mauricio Bueno. En cuanto a antecedentes, tiene algunos en América Latina y ninguno en el Ecuador, donde por razones de falta absoluta de

mercado y apertura y comprensión para lo que él hace, le es imposible funcionar. No es el caso de un «genio incomprendido», sino simplemente de una incompatibilidad conceptual y cronológica¹.

con el espacio privilegiado de su actuación: Cuenca, su ciudad natal. En este sentido, y no exento de ironía, Alvarado se describe a sí mismo como un artista “no contactado” –al modo en que se hace referencia comúnmente a las comunidades indígenas de la Amazonía que no han entrado en contacto con nuestra civilización–, constatando de este modo su frecuente lejanía respecto de los círculos institucionalizados de difusión, promoción y exposición del arte contemporáneo ecuatoriano y, particularmente, cuencano².

Durante la década de los ochenta, Alvarado, quien ha reconocido el impacto que experimentó entonces³ al conocer la obra de, precisamente, Mauricio Bueno (Quito, 1939) hasta el punto de considerarle su influencia más marcada; “es –ha

¹Y concluye: “Mauricio Bueno hace un «arte tecnológico»”. MONTEFORTE, Mario: *Los signos del hombre*. Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador–Sede en Cuenca, 1985, p. 321. La cita se encuentra en el capítulo decimoquinto y último dedicado a “La cultura cosmopolita y el arte de hoy” (pp. 307-330).

²Recientemente, Manuel Kingman ha situado a Alvarado en el horizonte de los artistas pioneros del arte ecuatoriano contemporáneo, si bien, apuntando únicamente su nombre, sin ofrecer un tratamiento más prolijo. Se refiere el autor a quienes “desarrollaron una actitud experimental que les llevó a tomar riesgos, asumiendo nuevos lenguajes artísticos y cuestionando el propio estatuto arte”. KINGMAN, Manuel: *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito, FLACSO, Sede Ecuador, 2012, p. 76. Kingman añade a los nombres apuntados por Trinidad Pérez (La Artefactoría y Mauricio Bueno) y por Ulises Unda (Juan Ormaza y Pablo Barriga), los del quiteño Miguel Varea y los cuencanos Olmedo Alvarado y Jaime Landívar.

³Un conocimiento que comenzó con sus visitas a la exposición individual *Mauricio Bueno*, inaugurada en el Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca el 2 de febrero de 1983.

afirmado—el primer artista contemporáneo del Ecuador”⁴, procedió a la ejecución de acciones artísticas y de exposiciones multidisciplinares con estrategias, instrumentos y contenidos virtualmente inéditos en su ciudad.

No obstante, Alvarado se distancia expresamente de las propuestas de Bueno al intentar reflexionar de modo frontal y mediante su propia obra en torno a diversos aspectos de la identidad local, ausentes, de acuerdo con su criterio, en el imaginario, la iconografía y las técnicas empleadas por Mauricio Bueno en su obra artística. En efecto, Bueno se educó en Nueva York, donde residió entre 1947 y 1960, año en el que se trasladó a Bogotá, donde estudió Arquitectura en su Universidad Nacional, concluyendo su formación tras cuatro años de estudio, los que entre 1969 y 1973, en el MIT (Massachusetts Institute of Technology)⁵.

Contrariamente, y salvo una estancia formativa en Madrid —en 1982—, Olmedo Alvarado ha desarrollado la práctica integridad de su trabajo

⁴Entrevista personal con el artista el 11 de julio de 2014. Lenin Oña comenzaba su ensayo sobre la exposición de Bueno en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (que se mantuvo abierta entre el 19 de septiembre y 18 de noviembre de 2012) con una reflexión similar: “La falta de memoria es un mal que nos aqueja no solo en materia política sino en todos los órdenes. También en el arte. Véase, si no, cómo hace algo más de un año un articulista sostenía que el conceptualismo había llegado hasta nosotros de la mano de dos cubanos... Se envió al diario la condigna enmienda pero nunca se la publicó. En la misiva perdida se aclaraba que quien, en verdad, había traído la novedad del arte conceptual era un ecuatoriano, Mauricio Bueno, arquitecto de formación, profesional del diseño y artista con trayectoria reconocida en Estados Unidos y Colombia, que ya, en 1974, exhibió en la Casa de la Cultura (Quito) una serie de obras de esta tendencia”. OÑA, Lenin: “Horizontes variables. Retrospectiva de Mauricio Bueno”, en *Revista Nacional de Cultura* (Quito), n° 20, mayo-agosto de 2012, pp. 73-78. La cita procede de la p. 73.

artístico y docente en su ciudad natal. Como una contribución a la historia del arte ecuatoriano contemporáneo, la presente monografía pretende establecer una discusión en torno a las acciones realizadas y las exposiciones inauguradas por Olmedo Alvarado a lo largo de su honesta e intensa trayectoria artística.

⁵El regreso definitivo y estable de Mauricio Bueno a Ecuador no se produjo hasta 1978, motivado por la enfermedad de su padre. Entrevista con el autor en su domicilio quiteño el 16 de septiembre de 2014.

SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Olmedo Alvarado nace en Cuenca, provincia del Azuay, Ecuador, en 1955. Estudió en la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, anexa a la Universidad de Cuenca, en la que se licenció en 1973. En 1982 se desplazó a Madrid para cursar, entre los meses de enero y septiembre, estudios en Restauración de Pintura de Caballete en el Instituto Nacional de Restauración de España. En diciembre de 1983 pasó a ser docente de Dibujo, Pintura e Investigación Plástica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca, llegando a ser director de la misma entre 1988 y 1990. Alvarado continuó su actividad docente cuando aquella institución se reconvirtió, en 2000, en Escuela de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, de la que sería director entre 2001 y 2003, así como entre 2007 y 2009. Alvarado fue nombrado Subdecano de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca entre diciembre de 2011 y abril de 2013. En 2012 recibió el título de Magíster en Artes con Mención en Dibujo, Pintura y Escultura por la Universidad de Cuenca.

La actividad académica de Alvarado ha sido, como se observa, constante desde su regreso de España. A su docencia en la Escuela de Bellas Artes y en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, suma su experiencia como profesor y director de la Academia de Arte Alvarado que fundó en 1985, abierta a aficionados de todas las edades, y que en la actualidad cuenta con un centenar de alumnos matriculados. Alvarado es entusiasta en

la promoción y difusión de la obra tanto de sus estudiantes universitarios como de los alumnos de su academia, con quienes, como ha confesado, construye propuestas a medida que interactúa con ellos. Este papel docente de Alvarado presenta una importancia en modo alguno menor respecto a la de su trayectoria artística. Su magisterio ha sido reconocido por artistas cuencanos de diversas generaciones y su entusiasmo y generosidad para con sus estudiantes universitarios y los alumnos de su academia encontraría difícilmente parangón. Y es que, en el caso de Olmedo Alvarado, y en ello estriba una de las mayores singularidades de su trabajo, la producción artística y el establecimiento de procesos abiertos a la comunidad no constituyen compartimentos estancos⁶.

La primera exposición individual de Olmedo Alvarado fue inaugurada en diciembre de 1973 en su ciudad natal, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay⁷.

Se trataba de una muestra de pintura tradicional tanto por su lenguaje, figurativo, como por sus procedimientos técnicos: acuarela y témpera, y su temática, constituido por paisajes urbanos habitados y retratos. Desde entonces y hasta comienzos de la década de los ochenta ofrece otras muestras individuales, frecuentemente en Cuenca

⁶No ocupamos brevemente de la cuestión en nuestro artículo ABAD VIDAL, Julio César: "Olmedo Alvarado, maestro", en *Edu@news* (Quito), n° 91, enero de 2015, pp. 22-23.

⁷Una imagen fotográfica muestra al artista en el espacio expositivo, junto a, como reza el pie de la fotografía, "su Maestro, el doctor Lauro Ordóñez Espinosa", *El Tiempo* (Cuenca), viernes 21 de diciembre de 1973.

(Palacio Municipal, en 1974; Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay y el Círculo ELAN, ambas en 1978; la Galería La Tienda, en 1981 y el Museo Municipal de Arte Moderno, en 1982), y de forma esporádica en Guayaquil (Museo Municipal, en 1974)⁸.

La actividad artística que denominaremos “contemporánea”, siguiendo la terminología frecuente en Ecuador para las prácticas plásticas menos conservadoras tanto en sus aspectos formales como en su técnica –definidas, por contraposición, y consuetudinariamente en Ecuador como “modernas”–, da comienzo a su regreso de España, donde pudo presenciar comportamientos artísticos más innovadores respecto a aquellos desarrollados en su escena local. Ya de vuelta al Ecuador, en 1983, participa Alvarado en el Salón Nacional Vicente Rocafuerte para jóvenes creadores de las artes visuales en el Museo Antropológico y Pinacoteca del Banco Central de Guayaquil⁹.

⁸Las pinturas paisajísticas al óleo expuestas en la muestra guayaquileña recibieron elogios en la prensa local, como ilustra el siguiente comentario lírico, que se antoja diderotiano; “un amor inmenso hacia los seres y los elementos que forman su mundo (a los que se desea comprender a fondo) ha llevado a Olmedo Alvarado Granda a trabajar con mucha belleza y dulzura en su realismo, con la feliz ternura que es capaz su espíritu joven y brioso, abierto a la luz de la vida”. CARVALLO CASTILLO, Ignacio: “La exposición de Olmedo Alvarado”, *El Universo* (Guayaquil), 20 de enero de 1974.

⁹La muestra permaneció abierta al público entre los días 24 de noviembre de 1983 y 28 de enero de 1974. Con posterioridad fue exhibida en el Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión de Quito, concretamente entre los días 10 y 29 de febrero de 1984.

El Salón había nacido, como reza el tercer párrafo del primer capítulo de su reglamento, con un marcado interés en “buscar nuevas direcciones en la creación plástica, en la investigación de tendencias artísticas contemporáneas y la experimentación estética”¹⁰. Alvarado, que retrospectivamente ha valorado el Salón Nacional Vicente Rocafuerte como el hito más destacado para el desarrollo del arte contemporáneo en Ecuador, compareció con dos obras de carácter instalativo, *Muerte del pensamiento* y *Otorongo*, en las que establece una nítida distinción respecto de su afirmación pictórica tradicional que había centrado su producción anterior.

Muerte del pensamiento (1983, ensamblaje, 100 x 85 x 170 cm) está constituida por tres figuras antropomorfas con las que Alvarado reúne a tres representantes de sendas etnias de un país tan notoriamente multicultural como Ecuador: un blanco, un indio tsáchila y un ecuatoriano afrodescendiente. Estos muñecos, confeccionados con tela y que fueron rellenos con plumón, presentaban el tamaño aproximado de la mitad del natural¹¹.

¹⁰*Salón Nacional Vicente Rocafuerte para jóvenes creadores de las artes visuales*. Guayaquil, Publicaciones de los Museos del Banco Central del Ecuador, 1983, p. 8.

¹¹Alvarado volvería al tema de la multiculturalidad en su muestra *Lo que somos. Nuestra identidad*, celebrada en el Museo del Banco Central de Cuenca en 1993. En una instalación enfrentó contra un gran espejo a tres siluetas, pintadas mediante pintura acrílica sobre tabla que representaban a un blanco, a un ecuatoriano afrodescendiente y a un indio cañarejo. Las figuras únicamente estaban pintadas por el lado que refleja el espejo. El objetivo de la instalación consistía en que el espectador penetrara, mediante su reflejo en el espejo, a esta escena caracterizada por un significativo catálogo étnico del país. Una cuestión lastrada aún en la actualidad, en ocasiones, por la discriminación.

Las figuras, yacentes, se encuentran situadas frente a un aparato de televisión del que sale un arma de fuego¹².

En realidad, se trata de un cañón de plástico metalizado, que Alvarado ha adherido a la pantalla, y del que cuelga un letrero que reza, al modo de las onomatopeyas de las historietas ilustradas, “bang!”. Alvarado dirige con su obra una crítica frontal, e inmediatamente comprensible, hacia el mundo de la televisión, identificado como un dispositivo que idiotiza, anestesiando la capacidad crítica de sus espectadores.

¹²La obra acreedora de uno de los tres segundos premios del Salón Nacional Vicente Rocafuerte se servía, asimismo, de un televisor manipulado. Se trata de *Programa infantil* (1983, 51 x 68 x 40 cm) de Flavio Álava (Guayaquil, 1957). Su interior había sido vaciado para albergar una suerte de teatro –como hacen visibles dos visillos corridos a ambos lados a modo de telón–, que desvela en su interior una muñeca contorsionada. El televisor está dotado de un asa. En el acta del jurado –y en referencia a esta obra de Álava–, sus miembros, Roberto Montero Castro, Enrique Tábara y Raquel Tibol, destacaban su “uso expresivo y elocuente de elementos referidos a los medios de comunicación”. Cfr. *Salón Nacional Vicente Rocafuerte para jóvenes creadores de las artes visuales; op. cit.*, p. 11. Juan Castro y Velázquez aserta en su introducción al catálogo que, “el Ecuador no tiene una tradición escultórica moderna, por ello hay que considerar con mucho cuidado la enorme importancia de estos jóvenes artistas que han buscado expresarse especialmente en el objeto escultórico y en las instalaciones”. *Ibid.*, p. 15. Además de la instalación de Olmedo Alvarado y los ensamblajes de Flavio Álava o de Marco Alvarado (Guayaquil, 1962), quien fue distinguido con una de las cuatro menciones de honor, por su obra *La muerte de la guagua negra de pan* (1983, ensamblaje, 165 x 100 x 100 cm), cabe mencionar el hecho de que la obra galardonada con el Primer Premio del Salón fuera una escultura cinética, la titulada *Hiroshima* (1983, madera de caña, pedestal y neumático, 270 x 240 x 220 cm, Guayaquil, Colección MAAC, Ministerio de Cultura y Patrimonio). La parte superior de esta obra se mueve cuando es accionada con la mano, pues la escultura, confeccionada en madera y bambú policromados, por Mauricio Suárez-Bango (Guayaquil, 1953), carece de dispositivo mecánico autónomo alguno. La variedad de las técnicas de las obras premiadas o distinguidas transmite con elocuencia la vocación renovadora frente a las disciplinas tradicionales esgrimida por la dirección del Salón Nacional Vicente Rocafuerte.

Junto a Muerte del pensamiento, Olmedo Alvarado expuso en el Salón Nacional Vicente Rocafuerte, Otorongo (1983). Se trata de una obra pictórica dispuesta sobre el suelo del espacio expositivo, con una superficie de 242 x 122 cm, junto a unos elementos modelados en barro y objetos encontrados (tres piedras, así como calzado y vestimenta). Con este trabajo, Alvarado pretendía llamar la atención en torno a la progresiva desaparición de una costumbre lúdica que tenía lugar en el islote del Otorongo del río Tomebamba, en su ciudad natal: el baño recreativo. Alvarado elabora una ficción, representando la zambullida en el río de un lugareño anónimo, mediante la recreación del lecho fluvial en el interior del espacio expositivo. La alusión al chapuzón queda establecida mediante la emisión pictórica de una sucesión de círculos concéntricos, que presentan una degradación cromática hacia tonalidades de más claras en el centro a más oscuras en su exterior. La orilla está nítidamente perfilada y sobre ella se dispone una piedra –las dos restantes se encuentran próximas al elemento que representa la tierra–, así como un par de sandalias y la ropa del nadador que acaba de arrojarse al río, del que únicamente se aprecian las plantas de sus pies, modelados en un lenguaje naturalista en barro, que, con una altura de 25 cm, quedó sin cocer. Alvarado adquirió la ropa y las sandalias que emplea en la instalación a unos cargadores de mercancías, lo que redonda en la verosimilitud de su propuesta, siendo una extracción social humilde la más común entre los bañistas del Otorongo de antaño.

Olmedo Alvarado ha trabajado intensamente como docente y su inquietud artística le ha movido

a incursionar en prácticas y lenguajes artísticos tan diversos como el dibujo, la estampa, la pintura, la escultura, la instalación, el happening, en actividades de inserción social y aun del videoarte, en una obra de autoría colectiva que, debido a su extrañeza en el medio cuencano en la época en que fue producida, significamos a continuación. En abismo (por precisar de un monitor para su exhibición original) el desprecio de Alvarado por el mundo de la televisión se manifiesta, nuevamente, dieciséis años después de Muerte del pensamiento, en la obra colectiva Profunda Oscuridad (1999), un vídeo en color y sonorizado de trece minutos y diez segundos de duración, realizado junto a Jorge Quizhpe (asimismo, camarógrafo y editor) y Juan Benavides, quien comparecía como único protagonista masculino, acompañado de las actrices Marisol Silva y Mónica Orellana.

Al comienzo del vídeo Profunda Oscuridad, caracterizado por Alvarado como “un reclamo social ligado al arte”¹³, asistimos a los trabajos de un minador de basura, el único de los filmados que no actúa, y cuyo metraje le fue, en las primeras tomas, robado. El basurero, que se antoja escenario idóneo en la actualidad para la reflexión social, conoce posterioridad la irrupción de un ser virginal, un actor desnudo enteramente pintado de blanco (Juan Benavides), quien recibirá más adelante un baño de los tres colores de la bandera nacional, así como de pigmento negro. Tras de lo cual, emprenderá una huida, incapaz de resignarse a vivir en una realidad tan corrompida. Del mismo modo, una mujer relacionada con la televisión (interpretada

¹³Entrevista mantenida con Olmedo Alvarado en su domicilio el 25 de noviembre de 2016.

por una estudiante, entonces, de Comunicación Social), irá degradándose a sí misma, contaminada por lo deplorable del medio.

Sirviéndose como banda sonora de un fragmento de la composición *Ayayayayay* (1971) de Mesías Maiguashca (Quito, 1938), una obra experimental en la que el autor se sirve de grabaciones propias realizadas en Ecuador en 1969, y contando con un guión que se reducía a establecer sus puntales argumentales, *Profunda Oscuridad* se caracteriza, asimismo, por la amplia libertad de la que gozaron sus actores para el desarrollo de sus acciones. Siendo entonces Director de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Edmundo Maldonado, la película se exhibió en solitario en una convocatoria formal de la que Olmedo Alvarado guarda dos vívidos recuerdos: la nutrida concurrencia de la sala y, en segundo lugar, la generalidad de la extrañeza con la que fue recibida por sus espectadores.

HAPPENINGS E INSTALACIONES

Como se ha indicado, Olmedo Alvarado comenzó a presentar instalaciones pocos meses después de su regreso a Ecuador en septiembre de 1982 desde España, destacándose las dos obras de carácter próximo a la instalación con las que concurrió al Salón Nacional Vicente Rocafuerte, inaugurado en noviembre de 1983. No obstante, y aún con mayor premura, Alvarado puede ser considerado como el artista pionero en la producción de happenings (eventos) en Cuenca. Acontecimientos que, bajo su dirección, consistieron en estrategias lúdicas de carácter colectivo celebradas en su ciudad natal en diferentes ocasiones¹⁴.

La primera de estas acciones públicas y colectivas que dirigió Alvarado se celebró en noviembre de 1982, cuando procedió a la disposición sobre el

¹⁴En fecha tan temprana como el 19 de noviembre de 1982, la prensa local ya se hace eco de este carácter pionero. Así en su sección «La Danza de las Horas», del diario *El Mercurio*, en su perfil de Olmedo Alvarado, destaca que, “en su barrio, San Sebastián, motiva con sus compañeros de acción, una actividad creciente, la misma que cuenta ahora con reducto propio en el Museo de Arte Moderno de la Municipalidad de Cuenca. Pintura mural, títeres, pintura infantil, tales son los testimonios de la tarea de Alvarado y más personas interesadas en demostrar cómo es posible mucho en bien de los demás, cuando existe decisión tras las iniciativas siempre abundantes, como las piedras de las que está sembrada la entrada al infierno”. BABILONIA, Mauricio: “Olmedo Alvarado”, *El Mercurio* (Cuenca), 19 de noviembre de 1982. Mauricio Babilonia es uno de los tres pseudónimos –los restantes fueron Pedro Páramo y José Ignacio Sáenz de la Barra– que empleara el periodista Edmundo José Maldonado Samaniego (Cuenca, 1937-1995) en sus contribuciones para el diario cuencano. Su efigie ha sido elegida recientemente para la extensa decoración parietal del exterior del Cementerio Patrimonial de la Ciudad, en un proyecto en el que Olmedo Alvarado ha desempeñado labores de coordinación, patrocinado por la Empresa Municipal de Cementerios y Exequias de Cuenca (EMUCE) en colaboración con la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, recayendo la coordinación del trabajo de diversos estudiantes en dos de los docentes del claustro: Gustavo Novillo y el propio Olmedo Alvarado.

cauce del río Tomebamba de cuatro estructuras de globos inflados, algunos blancos y otros de vivos colores (celeste, rosa, amarillo y verde) atados por sendas cuerdas a ambas orillas, y a las que se había adherido, asimismo, una serie de cintas plásticas de color rojo. Estos conjuntos evolucionaban cinéticamente ante la fuerza del curso fluvial. Alvarado se ha referido a esta primera acción del siguiente modo:

En el mes de noviembre de 1982 y por no estar de acuerdo con todo lo que se producía personal e institucionalmente, presento en la ciudad de Cuenca lo que se podría denominar «estrategias para el cambio o rompimiento estético-conceptual» para que susciten en la ciudad otras formas de ver y hacer arte. Las urgencias creativas personales, la reflexión y debate, están presentes en una obra paradigmática como utopía y reto¹⁵.

Esta puede ser considerada como la primera propuesta de intervención artística pública en Cuenca y puede ser identificada como una de las más tempranas en Ecuador. La acción presentaba un carácter lúdico que habría de ser frecuente en los posteriores happenings desarrollados por Olmedo Alvarado. No obstante, las siguientes intervenciones de carácter colectivo y realizadas en el espacio público dirigidas por Alvarado tendrán una motivación y una cronología que las identifica y hermana. Estas acciones van a manifestarse como reacción a las inauguraciones de algunas de las

¹⁵ALVARADO, Olmedo: texto del tríptico autoeditado "Olmedo Alvarado Granda", publicado en 2004 con motivo de la Primera Feria Nacional de Artes Plásticas, celebrada en Cuenca entre el 28 de octubre y el 3 de noviembre de aquel año.

primeras ediciones de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca.

La historia del arte contemporáneo ecuatoriano había conocido con anterioridad significadas reacciones colectivas a la celebración de diversos eventos artísticos de carácter institucional. El primer certamen artístico oficial que provocó una reacción significativa en la historia del arte ecuatoriano contemporáneo fue la convocatoria de la I Bienal de Quito (pese a su denominación, no existirían ediciones ulteriores), que se celebró en 1968, con el propósito de conmemorar los veinticinco años de la Fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana¹⁶.

¹⁶Su organizador, Carlos Villacís Endara, se refería a la I Bienal de Quito, retrospectivamente de este modo: “Aceptaron la invitación ocho países [Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Guatemala, México, Paraguay, Perú y Venezuela]. En principio, la intención fue la de experimentar un enfrentamiento de la plástica sudamericana y ecuatoriana en nuestro país, para posteriormente ampliarla en [el] ámbito latinoamericano. Digo enfrentar la plástica ecuatoriana con la sudamericana, ya que, se jugaban dos Salones en uno, un nacional y un extranjero, con premios iguales, donde únicamente se imponía el Gran Premio entre todos los participantes”. Por su parte, el texto institucional de presentación del catálogo del Salón de la Independencia Latinoamericano de Pintura, del que era director, celebrado en Quito en 1972, incide expresamente en el carácter competitivo entre los expositores. *Cfr. Catálogo Salón de la Independencia. Quito*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972, p. 7. Este último salón fue celebrado por iniciativa de Oswaldo Guayasamín, entonces Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, para conmemorar el sesquicentenario (es decir, los ciento cincuenta años) de la Batalla de Pichincha. Villacís Endara aplaude esta última iniciativa –recordemos que era su director– saludando su vocación como “un acto de trascendencia continental (...) que demuestre que la jerarquía plástica que ostentamos desde la Colonia, no se había desvirtuado a través del tiempo sino, al contrario, se afirmaba en sus raíces indígena-telúricas y día a día maduraba en sus realizaciones”. *Ibíd.*

La muestra fue contestada con la celebración de una exposición tanto en el Museo Municipal como en la galería de arte Siglo XX, ambos de Quito, conocida como Anti-Bienal, en la que se presentaron obras de los miembros del grupo VAN (Vanguardia Artística Nacional), integrado por Gilberto Almeida, Hugo Cifuentes, Luis Molinari, Oswaldo Moreno, Guillermo Muriel, León Ricaurte, Enrique Tábara y Aníbal Villacís. De este modo, VAN estableció una confrontación directa con la convocatoria de la I Bienal de Quito. Su reivindicación “vanguardista” evidenciaría de modo explícito el carácter “reaccionario” de la edición oficial. Y, en efecto, sus miembros escribieron un manifiesto que fue publicado en el diario quiteño *El tiempo*, el 4 de abril de 1968, el mismo día de la inauguración de la Anti-Bienal en la galería de arte Siglo XX¹⁷.

La declaración de intenciones se opone frontalmente a lo que consideran la perpetuación de un indigenismo conservador – “liberación de la carga de mitos y tabúes que nos han conducido al estancamiento cultural en todos los órdenes”, se afirma explícitamente– dirigiéndose, por el contrario, de modo vocacional a un nuevo encuentro con el espectador “que devenga en un contacto más directo con el hombre común”. De este modo, sus organizadores procedían a la vindicación de un arte que huyera de la impostura, de los estereotipos del horizonte artístico coetáneo y coterráneo, caracterizado por unas “condiciones

¹⁷El manifiesto ha sido reproducido en CEVALLOS, Pamela: *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1969)*. Quito, Centro de Arte Contemporáneo, 2013, pp. 163-164.

paralizantes [que] forman parte de una vasta confabulación tendiente a mantener a nuestros pueblos en su estado de subdesarrollo cultural, social y económico”. En definitiva, la Anti-Bienal se constituía en una llamada de atención contra un *statu quo*, del que se responsabilizaba a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y que era identificado como paralizador de la auténtica creación de los artistas ecuatorianos contemporáneos. La reacción del colectivo VAN se autoproclamaba, por el contrario, como reflexiva, crítica y progresista.

Una nueva convocatoria, la del I Salón Nacional de Vanguardia organizado por la Municipalidad de Guayaquil, que tuvo lugar en 1969, suscitó, asimismo, una exposición alternativa, integrada por pinturas sin bastidor de cuatro artistas quiteños, y que se celebró, entre los días 27 y 31 de mayo de 1969, en el solar en el que se hallaba en proceso de construcción el Hotel Continental¹⁸.

¹⁸Jácome ha recordado en 1993 el desplazamiento de los artistas al solar donde fue presentada la muestra de este modo, que por su interés testimonial y su tratamiento a la manera de un *happening*, *reproducimos in extenso*; “agonizaba en junio el invierno en la tropical Guayaquil, el soporífero calor de la tarde de la tarde calentaba el pavimento y llenaba de su sudor los rostros entre asombrados e irritados, de algunos porteños que habiéndose percatado de nuestra presencia mientras circulaban por el boulevard 9 de Octubre, contemplaban un poco perplejos, cómo, inmiscuida en pleno tráfico vehicular, marchaba lento, precisamente a aquellas horas congestionadas, con irregular trotecito, un asno pintarrajeado de esmalte naranja y letreros en la frente, que arrastraba una carreta igualmente decorada con afiches y frases alusivas al insólito tema del arte. Y nosotros encaramados en su interior, junto a un shamán shuar, en improvisado carnaval, marchábamos bamboleantes, algo abochornados por el clima y la situación, apenas ocultos tras las pancartas desafiantes, algunas recogidas de los ecos de «Mayo del 68», y otras adaptadas como aquella famosa de Unda: «Prefiero no pintar que pintar pendejadas”. JÁCOME, Ramiro: “Los cuatro de la Ronda”, en *Iza, Jácome, Román, Unda. Los Cuatro Mosqueteros*. Quito, Fundación Cultural Exedra, 1993, pp. 47-69. La cita procede de la p. 61.

El grupo, que se hacía llamar Los Cuatro Mosqueteros, con lo que sus miembros se autoproclaman defensores en lo artístico de altos valores¹⁹, estaba constituido por los pintores Washington Iza (Quito, 1947), Ramiro Jácome (Quito, 1948-2001), Nelson Román (Latacunga, 1945) y José Unda (Quito, 1948). No obstante, su advocación anti-individualista –recuérdese que el lema de los mosqueteros en sus aventuras, en las que demuestran su solidaridad, es un adagio latino, *Unus pro omnibus, omnes pro uno* (“uno para todos, todos para uno”)–, Los Cuatro Mosqueteros dejaron de exponer de forma colectiva en 1971.

Como en las reacciones de VAN y Los Cuatro Mosqueteros, el primer happening concebido y dirigido por Olmedo Alvarado tras su instalación de las estructuras de globos y cintas de colores en el río Tomebamba en 1982, tuvo como detonante la celebración de un evento artístico de carácter oficial: la celebración de la primera edición de la entonces denominada Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, en 1987. La acción de Alvarado se enfrentaba de forma nítida y explícita a la naturaleza exclusivamente pictórica de esta muestra.

La I Bienal Internacional de Pintura de Cuenca tuvo como impulsores al artista ecuatoriano Estuardo Maldonado (Pintag, Provincia de Pichincha, 1930) y a Eudoxia Estrella (Cuenca, 1925), directora,

¹⁹La novela *Les trois mousquetaires* de Alexandre Dumas, publicada de forma serial en *Le Siècle* (París) entre marzo y julio de 1844, relata el modo en que un joven, D'Artagnan, se convertirá en mosquetero. Los tres mosqueteros titulares son Aramis, Athos y Porthos. La lealtad y el compañerismo son las virtudes que les conducen.

asimismo, y desde su fundación a comienzos de la década de los ochenta, del Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca, institución que habría ser sede del evento. En las memorias de Estrella, publicadas en 2013²⁰, se menciona expresamente que:

El espaldarazo definitivo [para la celebración de la Bienal] llegaría desde Quito, cuando gracias a las gestiones y vínculos de María Eulalia Crespo y Gladys Eljuri con el gobierno de León Febres-Cordero, éste emite en el año 1985 el Decreto Ejecutivo 1251 con el que se estipula que sea Cuenca la sede de la Bienal, para lo cual recibirá no solo el aval del Estado ecuatoriano sino la ayuda necesaria para su arranque, a través de una asignación económica²¹.

Como se ha sostenido, en su primera edición, la Bienal celebrada en Cuenca se erige en Bienal de Pintura exclusivamente. No obstante, los miembros del jurado tanto de su segunda como de su tercera edición, recomendarían que esta convocatoria artística internacional se abriera a otras disciplinas. Así, en la II Bienal, el Jurado (integrado por Juan Acha, Aracy Amaral, Luis Martínez Moreno, Bélgica Rodríguez y Hernán Rodríguez Castelo) incluía al final de su veredicto cuatro recomendaciones al Comité Organizador. La tercera de ellas solicitaba “que se propicie la apertura a otras técnicas además de pintura”²².

²⁰Estas memorias fueron redactadas por Rodrigo Aguilar en colaboración con Lucrecia Palacio y Paúl Solano a partir de los testimonios de Eudoxia Estrella. Cfr. AGUILAR, Rodrigo; PALACIO, Lucrecia y SOLANO, Paúl (eds.): *Como el cardo... Retrato hablado de Eudoxia Estrella*. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2013.

²¹*Ibíd.*, p. 52.

²²*II Bienal*. Cuenca, Edición de la II Bienal Internacional de Pintura, 1989, p. 22

Por su parte, la primera de las dos recomendaciones dirigidas al Comité Organizador por parte de los miembros del Jurado de la III Bienal –formado por Mauricio Bueno, Frederico Morais, Gerardo Mosquera, Carlos Rojas, Edward Sullivan y Luis Fernando Valencia–, planteaba la idoneidad de “que se estudie la posibilidad de que la Bienal incluya las diversas manifestaciones de las artes plásticas”²³.

La cuarta edición, empero, ya no recoge en el acta del veredicto del jurado –integrado por Shifra Goldman, Ángel Kalenberg, Nicolas Svistoonoff, Oswaldo Witeri y Marianne de Tolentino²⁴–, ninguna recomendación similar. La Bienal de Cuenca no perdería su carácter exclusivamente pictórico hasta su séptima edición, celebrada entre noviembre de 2001 y enero de 2002 bajo el título de Globalización. Nomadismo. Identidad²⁵.

La primera directora de la Bienal, Eudoxia Estrella, ha lamentado siempre este viraje afirmando que, con posterioridad a esta evolución, “he visto bienales de poca categoría. Muy, muy pocas

²³III Bienal de Cuenca. Cuenca, III Bienal de Internacional de Pintura de Cuenca, 1991, p. 19.

²⁴IV Bienal de Internacional de Pintura. Cuenca, Bienal de Internacional de Pintura de Cuenca, 1995, p. 17. La Bienal se celebró en 1994, con un lapso de tres, que no de dos años –pese a su denominación de bienal–, respecto de la anterior edición. El catálogo fue publicado al año siguiente.

²⁵El jurado otorgó tres premios (sin discriminación en grados) concediendo dos de ellos a una videoinstalación, *La simbiosis de la indiferencia*, de Larissa Marangoni (Guayaquil, 1967) y a una instalación, *Prueba tu suerte, de Omar Puebla* (Quito, 1977). Asimismo, resultó premiada una serie pictórica de carácter apropiacionista, *El hombre de la Calle 14 en su séptima versión*, de Patricio Ponce. (Quito, 1963), en la que su autor emitía diversas variaciones del anónimo personaje representado por Camilo Egas (Quito, 1889–Nueva York, 1962), en su Calle 14 (1937, óleo sobre tela, 137 x 101 cm).

cosas que pudieran ser salvadas como arte. Tal vez soy muy ignorante en el arte conceptual. Desgraciadamente ese tipo de arte que se presenta hoy en Cuenca, precisamente, no dice nada”²⁶.

Otras formas de arte, empero, pueden decir mucho. Y lo hacen incluso fuera de los circuitos oficiales. Las acciones dirigidas, por ejemplo, por Olmedo Alvarado contra algunas de las primeras ediciones de la Bienal constituyen exponentes preclaros de ello.

Como respuesta a la I Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Olmedo Alvarado procedió a la dirección de un esfuerzo colectivo de modo alternativo y paralelo a su sección oficial, para lo que involucró a sus estudiantes de la Escuela de Artes. La acción consistió en la organización de una instalación de grandes dimensiones sobre el río Tomebamba a su paso entre la Escalinata y el Puente Roto²⁷.

Alvarado dirigió a un colectivo de compañeros docentes y de estudiantes, quienes vistieron el puente con plásticos coloridos, propios de la señalización urbana, o similares a los empleados para la confección de banderas conmemorativas. Las cintas de plástico llegaron a unir el puente con el curso del río, que las movía con su corriente creando evoluciones ópticas. En aquella jornada, Alvarado

²⁶AGUILAR, Rodrigo; PALACIO, Lucrecia y SOLANO, Paúl (eds.): *Como el cardo... Retrato hablado de Eudoxia Estrella*. Op. cit., p. 55.

²⁷El Puente de Todos los Santos, nombre del sector urbano en el que se enclava, fue parcialmente destruido por una crecida del río Tomebamba en abril de 1950. Desde entonces, y debido a que no ha sido reconstruido, se conoce popularmente como Puente Roto. Es el puente más antiguo de Cuenca.

desarrolló, asimismo, una acción improvisada en el Barranco, consistente en enmarcar con esas mismas cintas plásticas las ropas que, después de haber sido lavadas en el río, estaban dispuestas en la orilla para que se secaran. Las lavanderas y el público –recuerda el artista– disfrutaron de la acción como una actividad lúdica.

Olmedo Alvarado no fue, no obstante, el único artista rebelde a los planteamientos exclusivamente pictóricos de la primera edición de la Bienal. Paralelamente, pero sin conocimiento mutuo de sus respectivas iniciativas, los miembros del grupo activo en Guayaquil, La Artefactoría, desarrollaron diferentes acciones durante la celebración de la I Bienal, acaso la más destacada de las cuales fuera la inscripción de Marco Alvarado (Guayaquil, 1962) mediante serigrafía de la declaración “Arte no es pintura” en el exterior de diversos edificios de la ciudad de Cuenca, con el que se denunciaba una definición conservadora en lo técnico y lo formal y notoriamente mercantilista de las prácticas artísticas²⁸.

²⁸Pero no fue la única de las acciones realizadas por los miembros de La Artefactoría. Matilde Ampuero (Guayaquil, 1961) las recuerda y analiza de este modo, que por su brillantez, reproducimos in extenso: “Las paredes exteriores de los museos donde se exponían las obras fueron pintadas con corazones que contenían la frase «Arte no es pintura» (Alvarado); las calles se llenaron de contornos pintados de invisibles cuerpos muertos (Restrepo); y la noche de la inauguración circularon en manos de invitados y artistas tarjetas que rezaban «El Arte no es moda» (Patiño). Al día siguiente se pudo observar a un grupo de militares que repintaban las paredes, borrando de ellas la evidencia de la protesta y del arte no oficial, y a un grupo de personas que encendía cirios sobre las «huellas de los cuerpos». El carácter totalmente anónimo de las acciones que se dieran durante esta primera Bienal fue lo que marcaría la contundente diferencia entre un arte ofrecido como producto mercantil, y representante «diplomático», y un arte comprometido con la conciencia que trataba de emerger en el grupo. La omisión deliberada de sus nombres en las obras, acentuaría el carácter elitista de las bienales y remarcaría, aún en el presente, la falta de interés por parte de sus instituciones y de la cultura oficial por documentar la historia del arte nacional, su representación y [sus] contenidos políticos”. AMPUERO, Matilde:

Del mismo modo, y durante la jornada inaugural de la II Bienal, celebrada en 1989, Olmedo Alvarado se involucró en la dirección de un certamen de performances, que tuvo lugar frente a la Escuela Remigio Crespo Toral, junto al Museo de la Medicina, donde se celebraba un evento oficial dentro de las actividades organizadas con ocasión de la inauguración oficial de la segunda edición de la Bienal. Alvarado ambicionaba alcanzar mediante la selección de esta ubicación, en virtud de la proximidad del lugar estratégicamente elegido, alguna cobertura mediática por parte de los periodistas acreditados para cubrir la jornada inaugural oficial. Y, en efecto, fuera de programa y de protocolo, el entonces Presidente de la República, el socialdemócrata Rodrigo Borja Cevallos, así como su Ministro de Obras Públicas, Juan Neira, se convirtieron en improvisados espectadores de unas performances que se desarrollaron en un escenario sobre el que se había tendido un gran aparataje de cableado, y del que se suspendieron algunos de los performers.

Cruces en el río fue una acción dirigida por Olmedo Alvarado, asimismo, como un evento alternativo a la inauguración de una nueva edición de la Bienal de Cuenca, concretamente la quinta, en noviembre de 1996. La intervención consistió en una instalación en sitio, como reza un diseño preliminar del artista, en “homenaje a todos los caídos por la injusticia de los gobiernos. También para denunciar la permanente depredación de la naturaleza y la destrucción del medio ambiente”²⁹.

²⁹“La Artefactoría”, en *Galería Madeleine Hollaender 25 años*. Guayaquil, Galería Madeleine Hollaender, 2002, p. 68.

En efecto, la instalación reúne un enclave paisajístico y elementos creados ex profeso para la denuncia de las violaciones contra el derecho a la vida y a la integridad física de las víctimas del terrorismo de estado.

Para ello, fueron dispuestos más de dos centenares de cruces de madera, confeccionadas por estudiantes de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca, sobre las que se encolaron dibujos anatómicos realizados por los mismos jóvenes. La acción, que no contó con permisos de la Municipalidad, suponía una reacción al desconcierto en que se había sumido la sociedad ecuatoriana respecto de las noticias que entonces circulaban sobre el paradero de los cadáveres de los desaparecidos por la represión ordenada en el gobierno de León Febres-Cordero³⁰. Las cruces presentaban, asimismo, la bandera de Ecuador confeccionada con cintas de colores, abundando en el carácter nacional de su denuncia³¹.

²⁹Esta declaración aparece mecanografiada en la parte superior de un folio inédito en el que Olmedo Alvarado procede mediante tinta y rotulador rojo a la realización de un esquema gráfico de la instalación del proyecto.

³⁰A título de ejemplo, en junio del año anterior la Corte Suprema de Justicia dictó sentencia en el caso de los desaparecidos hermanos Restrepo. Carlos Santiago Restrepo y Andrés Pedro Restrepo, hijos de padres colombianos establecidos en Quito, desaparecieron el 8 de enero de 1988, contando entonces 17 y 14 años, respectivamente. La única descendiente viva del matrimonio Restrepo Arismendi, María Fernanda, que el día de la desaparición de sus hermanos tenía 10 años, concluyó en 2011 un justamente reconocido documental, *Con el corazón en Yambo*, que con sus ciento cuarenta minutos de duración constituye un manifiesto universal contra las arbitrariedades y crueldades que puede cometer el estado cuando emplea de manera ilegítima las fuerzas y cuerpos de seguridad del estado a su servicio. Yambo es el nombre de una laguna, sita en la parroquia Panzaleo, Cantón Salcedo, provincia de Cotopaxi, en la que, como afirma la voz en *off* de la documentalista y hermana de las víctimas, “de lo poco que sabemos”, arrojaron allí sus cuerpos. La noticia se debe al testimonio del agente del Servicio de Investigación Criminal, Hugo España, quien afirma que, después de haber sido torturados en el SIC, los cuerpos de los hermanos fueron arrojados a la laguna. Los cuerpos no han sido aún recuperados.

El islote del Otorongo ha sido un escenario recurrente en la obra de Olmedo Alvarado. El 27 de noviembre de 1998 ofreció allí, y únicamente durante esa noche, una instalación en sitio que denominó Ciudad Luz como un evento no oficial y alternativo a la jornada inaugural de, nuevamente, una edición de la Bienal de Cuenca; concretamente la denominada como VI Bienal Internacional de Pintura de Cuenca. En un díptico autoeditado por Alvarado, el artista ofrecía la siguiente confesión; “Al ser un espacio natural y tradicional, arrasado por el modernismo, he tomado la determinación de trabajar con formas y elementos comunes de consumo masivo, generando en él una ciudad única”. Ciudad Luz consistió en un encuentro lúdico en el que se podían apreciar algunas cajas de luz en un entorno oscuro, a excepción de algunas fuentes de iluminación orientadas hacia diversas botellas de cerveza y licores –el evento gozó del auspicio de varias empresas de bebidas alcohólicas– dispuestas sobre la tierra. Las obras fueron realizadas reutilizando los anuncios callejeros de una empresa auspiciadora del evento –la empresa de servicios publicitarios Grupo K–, procediendo a la manipulación de mensajes publicitarios como un instrumento para criticar las manipulaciones de los usos de la publicidad tendentes a fomentar el consumismo, un procedimiento que Alvarado

³¹El día 7 de noviembre de 1996, el diario *Hoy* (Cuenca), publicaba en color una fotografía en la que se mostraba a un grupo de jóvenes trabajando en el emplazamiento. El pie de la imagen, sin firmar, subraya el contenido lúdico de la acción, sin reparar en el carácter de denuncia que la misma presentaba; “en medio del ambiente de fiesta que se vive por la Bienal Internacional de Pintura que arrancará mañana en nuestra ciudad, los estudiantes de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca, ultiman detalles de su instalación artística ubicada en la orilla del Río Tomebamba”.

había ya ensayado en 1986 en su exposición Arte conceptual, donde presentó una pintura con ensamblaje que consistía en una manipulación de un anuncio de cigarrillos que parece identificar el hábito de fumar, en realidad la dependencia a la nicotina, con el éxito sexual. Completó la nómina de obras presentadas en el evento nocturno Ciudad Luz, la instalación de dos esculturas realizadas con maniqués y neón debidamente alimentadas por una corriente eléctrica. Ambas, tituladas Venus y Luces. Cámara, Acción, habían sido expuestas con anterioridad en el II Salón Nacional de Escultura celebrado en el Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca durante los meses de abril y mayo de aquel año. Venus (1998, fibra de vidrio, bandas de yeso, luces intermitentes de colores, luz fría en el interior del tronco, varillas de vidrio sólido, pedestal de madera, soporte de tubo cromado, 180 x 80 x 60 cm), emplea los troncos de dos maniqués femeninos, enfrentados por la espalda, que posteriormente pintaría de negro. Las extremidades inferiores, superiores, los senos y la cabeza de esta criatura taumatúrgica se conforman con neones de diversos colores. Por su parte, Luces. Cámara, Acción (1998, fibra de vidrio, metacrilato, meón, control automático de encendido y apagado, madera, dos soportes de tubo cromado, 200 x 52 x 86 cm), se sirve, asimismo, el tronco de un maniquí pintado de negro, al que se han adherido –carece, como el primero, de cabeza– dos piernas, confeccionadas con escayola. Diversos neones han sido alojados en torso y piernas. El resultado se constituye en una suerte de lámpara antropomorfa, cuya luz se manifiesta mediante una regular sucesión de orificios en el caso de las piernas y de unos tubos de cristal en el torso.

Sin ofrecer una localización en exteriores, otras obras de Olmedo Alvarado presentan un carácter instalativo. En 1992 presentó dos instalaciones en el II Salón Nacional de Cerámica Artística con las que fue distinguido con una Mención de Honor: Entierro del 600, hallado en el 2000 (1992, 52 x 60 x 189,5 cm) y Entierro del 2000, hallado en el 3000 (1992, 73 x 76 x 250 cm)³².

Se trataba de dos enterramientos apócrifos, uno de los cuales, una hipótesis ad futurum no exenta de humor, reflexionaba sobre el mundo contemporáneo después de haber descubierto dentro de mil años. Alvarado, que no es ceramista, halló en el barro un material mediante el cual reflexionar sobre el modo en que se recrea o escenifica la historia. El único material cerámico propio consistió en la reproducción del cráneo del cadáver más reciente. Junto a éste, Alvarado se sirvió de numerosas apropiaciones de elementos cerámicos ajenos, lo que, a modo de subterfugio, le permitió romper las limitaciones que habitualmente presentan este tipo de salones para ofrecer, en cambio, dos obras de carácter instalativo.

En Entierro del 600, hallado en el 2000, Alvarado presenta un elemento cerámico ajeno, una apropiación de una cerámica imitativa de la cultura Jama-Coaque (300 a. C.-1300 d. C.) que representa a un guerrero completo y exento. Adquirido en Salinas, había sido un elemento decorativo en

³²El jurado estuvo integrado por el ceramista cuencano Eduardo Vega, el artista quiteño Pablo Barriga y el escultor, asimismo, quiteño Francisco Proaño. Los tres premiados, por orden jerárquico, fueron el ibarreño Luis Escanta y las quiteñas Fernanda Carrión y Victoria Vásconez.

su hogar hasta su incorporación a la obra. Por el contrario, que en Entierro del 2000, hallado en el 3000, Alvarado ha situado elementos mediante los que se refiere a la sociedad contemporánea, tales como una lata aplastada del más publicitado refresco del mundo, una calculadora, la cinta desmantelada de un casete o el flash de una cámara fotográfica doméstica, así como elementos cerámicos –todos ellos apropiados–, consistentes en fragmentos de ollas artesanales adquiridas en los mercados cuencanos, de un jarrón elaborado por los ceramistas artesanos de San Miguel de Porotos, en la provincia de Cañar. Asimismo, y en un giro humorístico, Olmedo Alvarado ha introducido un vaso cerámico del ceramista, y jurado del certamen, Eduardo Vega (Cuenca, 1938), cuya firma, en la base del objeto, resultaba visible.

Para abundar en el carácter de ciencia-ficción del desvelamiento de la tumba del año 2000 un milenio más tarde, Alvarado solicitó la colaboración de una estudiante de la Escuela de Artes, María Eugenia Fiallo, ataviada para la ocasión exclusivamente con una malla, y cuya piel fue cubierta por entero con pintura corporal metálica, con el propósito de que sostuviera en sus manos una bandeja sobre la que dispusieron diversos materiales con información para su consulta por parte de los espectadores de la sala de exposiciones. En esta obra de carácter instalativo y de acción, Alvarado retoma el empleo de un monitor de televisión, como hiciera en la obra presentada en 1983 en el Salón Nacional Vicente Rocafuerte. En esta ocasión, procedió a pegar un texto en el interior de la pantalla de un televisor, que fue, a su vez, dotado de una luz en su interior, haciendo, de este modo, legible el contenido del

mensaje. La integridad del texto, firmado por Olmedo Alvarado, reza así:

Este hallazgo se realiza en excavaciones hechas por un arqueólogo cuando estaba cimentando para ejecutar una estructura con rayo láser y por casualidad descubrió que existían elementos extraños en la superficie de la tierra, se interesó y buscó cuidadosamente, y el resultado lo presentamos como una primicia que da un nuevo giro del concepto de lo que hasta hoy se tenía de los habitantes de finales del siglo XX, de una región llamada Cuenca o Tomebamba, de acuerdo a un mapa encontrado en esta excavación.

Se asegura por los estudios realizados que:

- 1.- Sus habitantes tuvieron un desarrollo tecnológico mínimo.*
- 2.- Utilizaban para preparar sus alimentos y servirse, utensilios fabricados con tierra moldeados en serie, de forma arcaica, unificando el gusto de los habitantes.*
- 3.- Según el estudio iconográfico evocaban la flora y la fauna que existía en aquellos tiempos.*
- 4.- Se han encontrado utensilios fabricados con material tóxico, que suponemos lo llamaban plástico, lo cual pudo ser causa de muchas enfermedades como el cáncer, sida, estrés.*
- 5.- Se alimentaban con raíces y otros elementos producidos en contacto directo con la tierra y regados con agua contaminada por ellos y con el tiempo causó un genocidio.*

Los estudios no están concluidos. Daremos más información a nuestros suscriptores de «Fábulas y anécdotas del año 2000», alimentando los archivos de sus computadoras.

El mensaje resulta explícito de la conciencia ambiental del artista y ofrece, pese a su humorismo, una mirada apocalíptica respecto de los usos de la modernidad y de la ubicuidad de las mercancías industriales y de su irresponsable consumo. Argumentos todos ellos, lamentablemente, aún de candente actualidad. Además de por su carácter pionero en la introducción de happenings en su ciudad natal, Alvarado puede ser considerado como un artista que de manera original y continuaba ha aportado obras valiosas en el formato instalativo a la escena cuencana. Por la intensidad de la ruptura de su carácter bidimensional y de los modos tradicionales de disposición de las obras pictóricas en el espacio expositivo, la exposición Arte conceptual encuentra un lugar destacado en la historia del arte contemporáneo en Cuenca y se constituye en un hito en la trayectoria de Olmedo Alvarado. La muestra Arte conceptual, presentada en el Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura de Cuenca, en junio de 1986, fue calificada, con cabalidad, por la prensa como “una exposición original, expresiva e inquieta”³³.

Para la ocasión, Alvarado escribió un texto que publicó en un pequeño folleto autoeditado bajo el título de Conceptualismo. Se trata de un

³³El pie de foto de una instantánea tomada en el espacio expositivo en la que se muestra al artista rodeado de espectadores reza así: “El artista Olmedo Alvarado logró nuevamente captar la atención del gran público cuencano con una exposición original, expresiva e inquieta que presentó en el Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay”. Cfr. “Cuenca: Actividades artísticas y culturales más importantes”. *Huellas* (Cuenca), n° 3, noviembre de 1986, p. 33.

cuadernillo de ocho hojas, que deja en las centrales una relación, sin ilustraciones, de las veintisiete obras expuestas, para albergar en las restantes, declaraciones incómodas en contra de la situación de la escena artística cuencana del momento que interpretaba como conservadora, excesivamente orientada a lo comercial y obsoleta. El texto impreso en el interior de la portada, “El arte en Cuenca” resulta extraordinariamente elocuente. Un desafinate firmante, “Olmedo Alvarado Granda, Pintor”, se ocupa de un escenario caracterizado por el seguidismo a unos críticos, a los que se refiere como una “élite caduca y desgastada”³⁴, cuyas valoraciones, lejos de informadas, resultan clientelares, y, del mismo modo, se enfrenta a unos artistas movidos más por el éxito social y económico que por una auténtica vocación nutrida por la reflexión.

Frente al inmovilismo social e institucional, Alvarado procedió a mostrar obras y aun a provocar acciones, que atentaban contra el buen gusto, tanto estético como en su sentido más general. Así, Triple adhesiva, representa de modo monumentalizado y frontal un pubis femenino, como hiciera el realista Gustave Courbet en su celeberrima pintura L'origine du monde (El origen del mundo. 1866, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm, París, Musée d'Orsay), pero de cuya representación, en el caso de Alvarado, se desprende físicamente una descomunal toallita sanitaria. En el suelo del espacio expositivo, y bajo esta obra, Alvarado

³⁴ALVARADO, Olmedo: “El arte en Cuenca”, en *Conceptualismo*. Folleto autoeditado a modo de catálogo para la exposición Arte conceptual, celebrada en la Casa de la Cultura de Cuenca en 1986. Sin paginación.

dispuso un conjunto de envoltorios reales de estos artículos de higiene femenina. Esta, diríamos obscena, magnificación de lo oculto, resulta una de las numerosas provocaciones acometidas por Olmedo Alvarado en la que puede ser considerada como su exposición más importante, y convulsa, hasta 1999, año de la inauguración de su histórica muestra individual en Quito, que itineraría posteriormente a Cuenca, titulada Excudor.

La jornada inaugural de Arte conceptual albergó una acción, un “arreglo”, como es identificada en el folleto publicado para la ocasión: Escenario para un pordiosero. Alvarado contrató a un indigente para que, durante las tres o cuatro horas que durara la inauguración, hiciera lo que habitualmente hace: pedir limosna, sentado, frente a un elemento que albergue las monedas, concedidas por caridad. Alvarado realizó, como alude en el título de la acción, un cambio de escenario, una esteticista puesta en escena que pretendía visualizar la precariedad de la vida material de algunos de sus conciudadanos, para la que situó al mendigo en un rincón que Alvarado había previamente decorado con un papel tapiz y una alfombra. Junto al mendigo dispuso una mesa con los dulces típicos de la repostería tradicional cuencana, elaborados para la celebración del Corpus Christi. Unos dulces que preparó para la ocasión, y a petición del artista, su propia madre.

La exposición reunía cajas de luz que servían como soporte a sendas obras pictóricas. Estas pinturas no estaban ejecutadas o dispuestas mediante pigmentos, sino que se hallaban configuradas a través de cintas adhesivas de diversos colores, que eran iluminadas desde su interior. De este modo

ocurre en una serie de cuatro Paisajes, numerados del I al IV. Uno de estos conjuntos, integrado por tres cajas de luz, consistió en una suerte de patrón de medida de la edad de las mujeres, para lo que empleó, escandalosamente, los perfiles de tres senos femeninos a los Quince años, a los Cuarenta y cinco años y a los Setenta y cinco años de edad – las cursivas indican los títulos de las obras–, en los que la progresiva degradación de la tersura de los pechos mostraba el paso de los años de su apócrifa modelo. Para abundar en su atentado contra el buen gusto, Alvarado dispuso en el suelo, y bajo cada uno de los tres senos femeninos, sendos sujetadores.

Podríamos identificar estas obras bajo el término –entonces popular– de pintoescultura, siendo el término “pinto escultura” el que empleaba, precisamente, Alvarado para referirse en su catálogo a un total de quince obras de la muestra³⁵. Pintoescultura designaría a aquellos trabajos pictóricos que suman a la bidimensionalidad de un soporte pictórico, aún presente en las obras, otros elementos tridimensionales que guardan una unidad temática y semántica con aquél. Mauricio Bueno ya había ensayado estas prácticas en una pintura al acrílico sobre tela, realizada en 1982, intitulada Instalación. Esta obra pictórica, como otras producidas por Bueno en aquella etapa, se caracteriza por ser un trampantojo que finge espacios arquitectónicos con vanos, tales como puertas y ventanas, que no están mostrados frontalmente, sino con una perspectiva geométrica o monofocal. Instalación, además de una puerta y

³⁵En las entradas correspondientes a las obras decimotercera a vigesimoséptima y última.

dos ventanas, ofrece la representación de una mesa, de la que están ausentes, no obstante, sus patas, sobre la que ha dispuesto un bodegón integrado por una naranja, una manzana y una pera. La pintura se dispone en una pared. Próxima a la mesa pintada, y congruente con su escala, se ha situado una silla real³⁶.

Uno de los temas más frecuentes en la exposición Arte conceptual fue el del desnudo femenino³⁷. Además de la mencionada serie en torno al cálculo de la edad de acuerdo con la tersura e inclinación de los senos, en una de sus series, y, asimismo, mediante cajas de luz, Olmedo Alvarado recrea diversos desnudos femeninos que, en todos los casos, muestras decapitadas y mutiladas a partir de las rodillas. Una de estas representaciones, la titulada Musa en el baño, es acompañada de un plinto en el que se ha dispuesto el vestuario del que, cabalmente, se ha desprendido la figura representada. En Vamos a la playa, Alvarado comunica representación y ropa de una manera

³⁶Pinturas mucho más sencillas presentaban, frente a un fondo neutro, el tablero de sendas mesas mediante la perspectiva monofocal, junto a la representación de un alimento, reduciéndose a estos dos elementos la integridad de las composiciones. Así ocurre en las pinturas llamadas Mesa (1982, acrílico sobre tela, 18 x 90 cm), en las que sitúa sobre la representación del tablero sendas recreaciones de una barra de pan de trigo y de una papaya.

³⁷Mauricio Bueno había hecho del desnudo femenino el protagonista de una exposición individual en la galería de arte bogotana Escala, en 1974. Las obras ofrecían cuerpos femeninos juveniles, carentes de cabeza, en posturas esforzadas, contra vidrios o cristales. Bueno procedió a realizar una serie de fotografías que, seguidamente, entregó a unos profesionales, pintores de vallas publicitarias para que los recrearan al esmalte sobre linóleo con un cromatismo próximo al de, por ejemplo, los desnudos femeninos del pintor pop norteamericano Mel Ramos (Sacramento, California, 1935). Ese mismo año, Bueno ofrecía su primera individual en el país, concretamente en Quito, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Pero su exposición renunció a mostrar su serie «Desnudos» para, en cambio, presentar otra de sus importantes familias de trabajos: «Ventanas».

más explícita, al desprenderse materialmente de la obra bidimensional uno de los elementos del atavío de su protagonista, una toalla. Finalmente, otra de las obras expuestas en aquella muestra, la titulada Doral, presentaba un cenicero dispuesto en el suelo del espacio expositivo completando un cuadro colgado sobre aquél en el que se alude a la instrumentalización publicitaria del cuerpo femenino para mover al hombre (al macho, por consiguiente) al consumo de tabaco. El título de esta pintoescultura es, precisamente, el de una marca estadounidense de cigarrillos. Se trata de la representación del cuerpo desnudo de una mujer, a excepción de un tanga encarnado que no ha sido pintado, sino aprehendido de la realidad y cosido a la superficie pictórica. La cinta de este elemento textil aprieta contra la nalga derecha de la mujer una cajetilla de tabaco, asimismo, real. Dos manos masculinas se acercan al cuerpo femenino, que va a ser abrazado desde atrás.

Abundando en la incomodidad que podría suscitar la experiencia de visitar entonces aquella exposición programática, la incólume definición social de la tradición heroica resultaba parodiada en la obra titulada Laureles para los genios, mediante dos elementos circulares, inscrito en el mayor en el interior del menor, sobre el que, asimismo, se apoya. Para su trabajo, Alvarado recurrió a las ruedas de las carretas que emplean para ganar su sustento unos trabajadores cuyas condiciones laborales conocen una particular dureza: los porteadores de mercancías. Acaso la más amable de todas las obras expuestas fuera Pescador de agua dulce, en la que el personaje al que se refiere el título, pintado sobre tela, conoce una continuación

con una caña, adherida al mismo, cuyo extremo queda suspendido sobre una pecera situada sobre el suelo en la que nadaban carpines dorados reales, a los que se cuidó y alimentó durante el transcurso de la muestra.

Finalmente, Olmedo Alvarado recurrió para su exposición a elementos textiles locales –conocidos como bayetas–, de colores planos y cortados geoméricamente, que fueron dispuestos a modo de instalación en el espacio expositivo. En lugar del término instalación, que habría resultado más adecuado –lo que tal vez dé cuenta del carácter pionero de su producción, adelantado a su contexto de la crítica y la reflexión sobre las nuevas prácticas artísticas–, Olmedo Alvarado se refiere en el catálogo a Arco iris, título otorgado a este complejo, mediante el término “escultura”. Como subraya cuando se refiere a estas u otras utilizaciones del patrimonio cultural popular autóctono, Alvarado pretende que los espectadores reflexionen sobre el verdadero valor de unas creaciones que conocen, por su definición de artesanales, una infravaloración respecto de los artefactos llamados artísticos, más convencional que consuetudinariamente, pues no existe un definitivo acuerdo ciudadano en la comprensión de muchos ellos. Una declaración explícita contra la legitimación institucional del arte que erige en artístico aquello que viene a ocupar los espacios de exposición y distribución del arte por el mero hecho de haber ingresado en estos mismos cauces. Más recientemente, en 2015 –en concreto el 20 de mayo–, en el Auditorio del Museo de las Conceptas de Cuenca, Alvarado ofreció una acción, asimismo, desestabilizadora. Se trata de la performance

que tituló Animador. En ella, y ataviado con un pingüino, Alvarado oficia de director de una agrupación de cámara integrada por un pianista (Hugo Cobos) y un clarinetista (Jesús Rencurrell). Ambos interpretan dos piezas. Alvarado asume, sin tener conocimientos musicales, dos papeles, el de compositor y el de director.

En primer lugar, dirige la interpretación de una partitura ajena, la de un ragtime que la película *The Sting* (El golpe, George Roy Hill, 1973) hizo célebre. La pieza, titulada *The Entertainer* (El animador), fue compuesta por Scott Joplin (Texarkana, Texas, 1868-Manhattan, 1917), en 1902. Acto seguido, asume la dirección de la ejecución de una nueva obra, de autoría personal, y para cuya composición, Alvarado, sin conocimientos de solfeo, se sirve de las páginas de una copia de aquella misma partitura, sobre la que previamente ha procedido a un recorte caprichoso en diversas secciones, y que con posterioridad reordenará de acuerdo con patrones confeccionados de acuerdo, en exclusiva, a criterios visuales. Este nuevo ensamblaje es el que es interpretado por el piano y el clarinete a continuación de la ejecución del ragtime original. La labor de corte y ulterior pegado interviene, asimismo, en la duración de la ejecución de ambas obras: de un minuto y dieciséis segundos, y de cincuenta y siete segundos, empleados respectivamente para la interpretación de la partitura original y de la versión “compuesta” por Olmedo Alvarado.

Alvarado sitúa en primer término el modo en que la disposición, orden, protocolo y etiqueta predispone a una mirada que ha naturalizado estos procesos mismos, es decir, que los ha erigido

falazmente en incontrovertibles. Asumir que una persona por hallarse vestido de una manera determinada (un frac) y ocupando un espacio de poder, como es quien ocupa el podio en una orquesta o quien maneja la batuta, constituye una convención. Por ello, la performance Animador puede ser interpretada como una nueva ocasión en la que Olmedo Alvarado procede a la crítica al modelo de legitimación institucional del arte.

La acción tuvo lugar el mismo año de su participación, concretamente el 2 de octubre, en el Festival de Arte Acción de Cuenca; una convocatoria celebrada en diversos espacios de la ciudad, entre los días 1 y 9 de octubre de 2015, bajo la dirección de Fernando Baena. En esta ocasión, y en uno de los patios del Museo Municipal de Arte Moderno, Alvarado procedió –en una performance que designó con el título de Básica–, a una suerte de dibujo en el aire para confeccionar una solución habitacional muy sencilla de planta rectangular y cubierta a dos aguas.

Como el propio Alvarado ha afirmado:

El proyecto busca, por medio de una acción performativa, hacer visible uno de los problemas, como es la falta de vivienda. La vivienda social ha sido estirada hacia los límites, ampliando el campo de sus estructuras y creando nuevos límites que se vuelven difusos generando una especie de ausencia de hábitat³⁸.

³⁸ALVARADO, Olmedo: “Básica”, en *Festival de Arte de Acción de Cuenca*. Cuenca, Municipalidad de Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, SENESCYT, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Universidad de Cuenca y Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2015, p. 72. El volumen está acompañado de un deudé con el registro de

Con el exclusivo recurso a unas cintas ceñidas a una estructura de cables tensados, Alvarado logra una ostensible alusión a la precarización de la existencia en un mundo, por ejemplo, en el que los espacios de privacidad –la precaria construcción de la performance no invisibiliza su interior– reciben crecientes amenazas.

las acciones. El vídeo de la performance de Alvarado presenta una duración de cuatro minutos y dieciséis segundos.

OLMEDO ALVARADO Y LA CULTURA POPULAR

Con anterioridad, se han señalado diversas ocasiones en las que Olmedo Alvarado ha recurrido –y, con particular relevancia, en su exposición individual Arte conceptual en el Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura de Cuenca en junio de 1986– a elementos artesanales autóctonos, mediante los que ha aludido a prácticas populares propias de su ciudad, sobre las que se siente preocupado por su probable desaparición, a causa de la penetración de usos modernos, o como consecuencia, en su caso, de la pertinacia de la aparición de nuevos reglamentos, instrucciones o regulaciones.

Del mismo modo, la apropiación de referentes visuales populares o de tradiciones culturales y culturales, particularmente cuencanos, por parte de Olmedo Alvarado ha sido constante a lo largo de su extensa trayectoria, y con toda seguridad permanezca insuperada en su ámbito local a excepción de la obra del notable Diego Muñoz (Cuenca, 1980), quien fuera su alumno en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca³⁹. No obstante, Alvarado no ha hecho únicamente gala –siendo este un triunfo que, en verdad, Muñoz comparte con él–, de una aproximación a lo popular que no constituye una apropiación meramente superficial, sino que, por el contrario, se involucra de manera esencial en su universo de

³⁹Me ocupé de ello en la conferencia dictada en la jornada inaugural de la exposición *Diego Muñoz. Cromo de héroe*, en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de Guayaquil. La exposición, de la que tuve el privilegio de ser curador, permaneció abierta entre los días 6 de noviembre y 4 de diciembre de 2014.



vivencias. Ambos, Alvarado y Muñoz, asimismo, comparten el hecho de haber procedido a prácticas artísticas de inserción en el espacio público.

Una de las líneas de acción de Alvarado sobre lo popular se concentra en un entorno concreto: el islote del Otorongo, tradicionalmente un lugar de esparcimiento para los cuencanos, y abandonado en la actualidad. Otorongo, como se ha apuntado anteriormente, constituyó el título de una de las dos obras de carácter instalativo que Alvarado presentó en 1983 en el Salón Nacional Vicente Rocafuerte. La obra, como ha sido señalado, se refería a la práctica popular del recreo acuático en la zona. Pero no era esta la única actividad que allí se desarrollaba. No menos concurrida era la tradición de los lugareños de lavar su ropa, práctica que destacara Alvarado con una intervención lúdica, ya mencionada, durante las actividades que dirigió en respuesta a la celebración de la I Bienal de Pintura de Cuenca. Se ha sostenido que Olmedo Alvarado procede en ocasiones a la apropiación de referentes de la cultura popular. En todos los casos, sus referencias constituyen instrumentos para criticar los convencionalismos y los usos de sus coterráneos. Su pintoescultura titulada *Mayoral* (1986, óleo, caramelos, chocolates, pan y lana sobre lienzo, dos espejo y excremento de caballo; dimensiones de la pintura: 150 x 150 cm; de los espejos: 50 x 50 cm c/u) constituye una crítica directa a la sociedad cuencana en lo que supone una abierta llamada de atención en contra de un seguimiento meramente consuetudinario, rutinario e hipócrita de una tradición particularmente viva en su Cuenca natal, el Paso del Niño⁴⁰.

⁴⁰En Cuenca tiene lugar una procesión religiosa que se repite con

En efecto, en el suelo, y bajo la cola del caballo pintado, Alvarado dispuso un espejo sobre el que colocó las heces reales de un ejemplar equino. De este modo, el espectador que se mirara sobre la superficie del espejo vería con incomodidad su rostro reflejado entre los excrementos. Una molestia paralela a la que siente Alvarado en un seguidismo exclusivamente folklórico de las tradiciones religiosas por parte de sus vecinos.

En Cuenca Patrimonio, exposición colectiva celebrada en el Salón del Pueblo de su ciudad en enero de 2000, Alvarado procedió a una reelaboración de un elemento de otro patrimonio cultural popular de su ciudad natal: los conocidos como “altares de zaguán”. Situados a la entrada de las casas, estos altares domésticos, confeccionados por los propios miembros de la familia moradora, entronizan una imagen religiosa, que es decorada a su alrededor con flores y guirnaldas de papel. La disposición de estos elementos se mantiene inalterada en las versiones de Alvarado, pero en lugar de un contenido devocional, ha situado, mediante el procedimiento de la transferencia, tres imágenes fotográficas en blanco y negro, tomadas por él mismo en diversos enclaves de su ciudad. Una de las imágenes representa a unos niños desfavorecidos recortados contra un popular telón de fondo, un anuncio de una conocida marca

frecuencia desde el primer domingo de Adviento hasta el Martes de Carnaval: el Paso del Niño. Existen Pasos mayores y menores. Los primeros son los que se desarrollan los días 24 de diciembre, 1 de enero y 5 de enero. Los restantes son los pasos menores. El más importante es el dedicado al Niño Viajero, que se celebra el 24 de diciembre, y que ha sido declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 1998. La imagen del Niño Viajero fue llevada a Tierra Santa en 1961 por Monseñor Miguel Cordero Crespo y desde ese mismo año se celebra esta peregrinación. La imagen ha sido especialmente reverenciada por los emigrantes y los miembros de las familias cuencanas que los han despedido temporalmente.

de helados industriales en la que la sonrisa del pingüino, que sirve de logotipo, contrasta con la expresión pesarosa de los críos. La segunda es una fotografía del muro del Salón del Pueblo correspondiente a la calle Sucre. Sobre la fotografía, Alvarado ha escrito una frase apropiada de un grafiti que descubrió en Quito: “Las putas al poder, sus hijos ya fallaron”. La última es un fotomontaje que presenta como escenario el Parque Calderón, y, en concreto, se centra en el monolito en que se recoge el reconocimiento de la ciudad de Cuenca como Patrimonio Cultural de la UNESCO⁴¹. El montaje consiste en la aproximación al monumento de un niño –en realidad, el hijo de Alvarado, Pablo– que orina. Irónicamente, Alvarado parece mofarse de la necesidad de los reconocimientos que proceden desde el exterior, para reivindicar, por el contrario, la bondad de la consideración personal y social del valor de las tradiciones y de las riquezas culturales propias.

⁴¹La designación del Centro Histórico de Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad tuvo lugar el 1 de enero de 1999.

EXCUADOR

Poco antes de inaugurar en Quito uno de sus hitos expositivos, *Excudador*, Olmedo Alvarado participaba, a comienzos de mayo de 1999, en una muestra colectiva junto a otros dos artistas cuencanos, separados entre sí exactamente por diez años de edad –recordemos que nuestro artista nació en 1955–: Tomás Ochoa (1965) y Juan Pablo Ordóñez (1975). *Tienda de conciencias* era el título de la exposición, celebrada en la sede de la Alianza Francesa de la ciudad natal de los tres participantes. En declaraciones recogidas por el diario quiteño *Hoy*, Alvarado afirmaba en torno a la idea motriz de la colectiva: “El sistema está colapsado. Educación, Justicia, Economía no cumplen su función. Las crisis tienen eso: que nos involucramos. Ahora no queremos vender, sino queremos decir”⁴².

Excudador es el título de una muestra presentada en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Matriz de Quito inaugurada el 13 de mayo de 1999 y que posteriormente itineraría a la ciudad de Cuenca, en cuyo Museo Municipal de Arte Moderno se abriría la muestra el 5 de octubre de 1999. En esta última ocasión, la apertura contó con la actuación de un grupo de cuatro bailarinas –entre quienes se hallaba su hija Gabriela, quien entonces contaba siete

⁴²SK: “Se exhibe «Tienda de conciencias». *Hoy* (Quito), 11 de mayo de 1999. En la exposición, Alvarado anuncia ya algunas de las ideas centrales de *Excudador*. Sus compañeros de muestra, en palabras del periodista, procedían del siguiente modo: “mientras los «honorables para llevar» de Ordóñez son siempre el mismo hombre sin rostro, en diferentes colores, colgado en fila para ser arrancado por otros mil sures, Tomás Ochoa ha individualizado los retratos de los desempleados en «Devenir animal». *Ibíd.*

años de edad–, que realizaron una performance, enfundadas en trajes blancos que se ajustaban a sus anatomías, acompañando a la actuación en vivo de un pianista que interpretó diversas piezas del repertorio clásico en la misma sala, y que había sido ahumada, como si hubiera sido afectada por los gases con que se reprimen las manifestaciones de protesta. Un conjunto vivencial que uno de sus espectadores, el jurista e historiador cuencano Simón Valdivieso Vintimilla, interpretó de este modo en un editorial publicado en la prensa local:

El silencio profundo de los ecuatorianos lo rompe el artista, cuando nos presenta a seres amordazados, que al ritmo de la música irrumpen en el auditorio y nos hacen saber que es la hora de despertarnos. Olmedo es el pintor de la rebeldía, un revolucionario de verdad, en el pensamiento, en la concepción de la sociedad, como en la vida⁴³.

Por la heterogeneidad de las técnicas y lenguajes empleados en ella, puede considerarse a Excudador como la exposición más compleja de cuantas ha inaugurado hasta la fecha Olmedo Alvarado. Así, en la exposición se congregaban obras pictóricas, escultóricas, fotográficas y en cuya jornada inaugural tuvo lugar la ejecución de una performance. Excudador representa, asimismo, su muestra más directamente política, siendo presentada en Quito y Cuenca en un período especialmente convulso de la reciente historia de Ecuador. El escritor Raúl Pérez Torres⁴⁴, abría el discurso inaugural de la muestra en la

⁴³VALDIVIESO VINTIMILLA, Simón: “Olmedo y nuestra realidad”. *El Mercurio* (Cuenca), lunes 25 de octubre de 1999.

⁴⁴Raúl Pérez Torres (Quito, 1941), fue nombrado Presidente de la Casa de Cultura Ecuatoriana en 2000, cargo que desempeñaría hasta 2004 y, nuevamente, desde 2013.

Casa de Cultura de Quito, el 13 de mayo de 1999, con las siguientes palabras:

Qué bueno que en este momento trágico del país, en el momento en que nuestra patria se retacea y se entrega al mejor postor, en el momento en que las fuerzas norteamericanas ya están afincadas en Manta, en el momento en que el Fondo Monetario Internacional le ha ordenado ya a nuestro Presidente, cuáles deberán ser los pasos a seguir, en el momento en que los representantes diplomáticos del Ecuador nos han avergonzado con un voto infame en contra del único país digno y revolucionario de nuestra América: Cuba, haya una voz que surge desde el arte para contestar, para hacernos reflexionar, para ridiculizar e ironizar a los personajes que tienen a la patria arrodillada y dolida⁴⁵.

En su exposición Exccuador, Olmedo Alvarado presentó tres versiones del escudo de Ecuador (1999, acrílico y acuarela sobre cartulina montada sobre tabla, 40 x 26,5 cm c/u). En cada una de estas reinterpretaciones, resulta reconocible el elemento oval presente en el pabellón ecuatoriano en posición vertical del original, así como los cuatro pendones que lo adornan y el haz de flechas, aunque visiblemente transformado en uno de los casos, que se encuentra en su término inferior. No obstante, el resto de los elementos que constituyen el escudo original presenta una notoria transformación en cada una de las tres versiones que acomete Alvarado, comenzando por el término que corona el conjunto, en el que

⁴⁵Transcrito de un documento videográfico conservado por Olmedo Alvarado.

se encuentran dos representaciones animales: un león, un batracio, y una quimera: un guacamayo con cabeza de mujer. Cada uno de estos elementos zoomórficos constituye un emblema de las tres ciudades ecuatorianas más importantes: la capital costeña Guayaquil y las capitales de dos regiones serranas: Quito y Cuenca, respectivamente.

Para Guayaquil, Alvarado no emplea un animal que hace referencia, ya despectiva, ya cariñosamente, a los guayaquileños, el mono⁴⁶. Por el contrario, sitúa sobre el escudo la figura regia de un león. Se trata de una alusión a León Febres-Cordero, quien además de Presidente de la República entre 1984 y 1988, fuera Alcalde de Guayaquil entre los meses de agosto de 1992 y 2000. Precisamente, una célebre bravata de Febres-Cordero, lanzada desde el balcón de la Alcaldía de Guayaquil el 22 de marzo de 1999, “ustedes me conocen, yo no me ahuevo jamás”, sirvió a Alvarado para otra de las obras de Excudador. Un gran plato cerámico cobijó diversos huevos de codorniz en los que dibujó con plumilla figuras antropomorfas similares a las maniatadas y amordazadas que se muestran, como se verá, en las obras pictóricas de gran formato de la misma exposición.

Alvarado alude en el caso de su versión del escudo quiteño a una expresión popular en Ecuador, “sapo”, en el sentido de vivo, astuto. La representación de Quito presenta su perfil urbano, del que destaca

⁴⁶Cfr. “Los monos de Carlos II”, en PINO ROCA, José Gabriel: *Leyendas, tradiciones y páginas de la Historia de Guayaquil*, vol. II. Guayaquil, Junta Cívica de Guayaquil, 1973, pp. 141-147. Pino Roca publicó la primera edición de la obra en 1930 (Guayaquil, Jouvin), ampliando su trabajo en la segunda edición, de 1963 (Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas). La tercera, por la que referimos, se basa en la anterior.

poderosamente la monumental imagen escultórica de la Virgen del Panecillo. Es el único de los escudos en los que el haz de flechas se ha transformado en un elemento que, no obstante, mantiene tanto su lugar como la idea de unión, si bien, en este caso, presentando un manifiesto sentido crematístico: se trata de un fajo de billetes. Esta alusión, unida a la de la viveza, abunda en una condena de la capital que, de acuerdo con su interpretación, estaría excesivamente inclinada hacia el materialismo.

Su versión del escudo de Cuenca presenta un motivo que rescata una leyenda del pasado cañari de la ciudad. La leyenda transmite que, con posterioridad a un diluvio, únicamente dos hermanos varones sobrevivieron, auxiliados por dos guacamayas que les brindaban alimentos. Un día los hermanos capturaron a estas aves y, convertidas en mujeres, accedieron a convertirse en sus esposas iniciando de este modo la repoblación de las tierras cañaris⁴⁷.

⁴⁷En su seminal obra sobre la cultura cañarí, González Suárez transmite que sólo uno de los hermanos es responsable del linaje cañarí en un pasaje que por su interés y rareza transcribimos *in extenso*; “Los Cañaris conservaban una tradición antigua acerca de su origen en la cual no deja de encontrarse un fondo de verdad y una como reminiscencia confusa y lejana de hechos bíblicos, mezclada con fábulas y supersticiones puramente locales. Decían, pues, que en época muy remota había estado poblada toda la provincia del Azuay; pero que todos los habitantes que entonces existían habían perecido en una inundación general que cubrió toda la tierra. En el origen de los tiempos, la raza humana se vio amenazada por una formidable inundación y sólo dos hermanos fueron los únicos que se salvaron en la cumbre de una montaña llamada *Huacay-ñan* o camino de llanto en la provincia de Cañaribamba: las olas de aquel diluvio mugían en torno de los dos hermanos; mas, a medida que se levantaban las aguas, la montaña se iba levantando también sobre ellas, sin que llegara a ser cubierta, por haber alcanzado a tener una altura considerable. Cuando con la disminución de las aguas hubo pasado ya el peligro, los dos hermanos se vieron solos en el mundo. Pronto consumieron los pocos víveres que les habían sobrado y, para procurarse otros, los salieron a buscar en los valles vecinos; más, ¿cuál no sería su sorpresa al encontrar de vuelta a la cabaña, que habían edificado, listos y aparejados por manos desconocidas manjares, que ellos no esperaban? Al cabo de algunos días, durante

Las fasces, insignias de los cónsules de Roma, que se encuentran en la base conocen, asimismo, una transformación humorística. Guayaquil presenta una cabeza de bananos, Quito –como se apuntó–, un fajo de billetes y Cuenca un cerdo (o chancho) hornado, una de sus enseñas gastronómicas. Cada una de las ciudades presenta, del mismo modo, una divisa particular: “Perla de...”, por el epíteto con que es conocida Guayaquil, “la Perla del Pacífico”, Quito, “Luz de América”⁴⁸ y Cuenca, “y después

los cuales no había cesado de repetirse la misma escena, deseosos de descubrir aquel misterio se convinieron en que uno de los dos se quedaría oculto en la cabaña, puesto en acecho, para sorprender aquel enigma, mientras iría el otro, como de costumbre, a buscar alimento. Como lo habían acordado, así lo pusieron por obra: cuando he aquí que el que estaba escondido ve entrar de repente en la cabaña dos papagayos con caras de mujer, los cuales prepararon inmediatamente el maíz y las demás viandas que debían servir para la comida. Así que descubrieron al que estaba oculto, las dos aves alzaron el vuelo para huir; mas no lo hicieron con tanta ligereza que no alcanzase a apoderarse de una de ellas, con la cual se desposó y de este matrimonio nacieron seis hijos, tres varones y tres mujeres. Estos a su vez se desposaron entre ellos y de sus familias tuvo origen la nación de los Cañaris que poblaron la provincia del Azuay y tuvieron siempre por los papagayos grande veneración”. GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico: *Sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la Provincia del Azuay, en la República del Ecuador*. Quito, Imprenta del Clero, 1878, pp. 10-11.

⁴⁸Fray José Camilo Henríquez González (Valdivia, 1769- Santiago, 1825) presenció el movimiento independentista abierto en 1809, y que fuera frustrado al año siguiente, lo que le movió a la redacción de su obra de teatro *La Camila o La patriota de Sud-América* (Buenos Aires, Imprenta Benavente y Compañía, 1816). En 1812 el gobierno chileno ordenó erigir una placa (hoy desaparecida) en el faro de Valdivia con la inscripción: “Quito, Luz de América”. Los historiadores adjudican esta incitativa a Fray Camilo Henríquez. “El fraile de la Buena Muerte [orden en la que profesaba Henríquez] es el patrono de los periodistas chilenos, tanto por haber lanzado el periódico inicial [*La Aurora de Chile, que fundó el 13 de febrero de 1812*] cuanto por su posterior ejercicio del periodismo combatiente. En ese mismo año, al propio tiempo, es miembro de la Comisión que prepara el proyecto de Constitución, Senador y Secretario del Senado, en el que obtiene -¿quién sino él, que había estado aquí, en el Ecuador, podía pedirlo?- que por decreto se mande a colocar en el faro de Valparaíso una placa en homenaje a Quito, ciudad a la que bautiza con el glorioso nombre de «Luz de América»”. SALVADOR LARA, Jorge: “Quito y el fraile de la Buena Muerte, precursor de la independencia chilena”, en *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (Quito), vol. LI, n° 111, enero-junio de 1968, pp. 86-103. La cita procede de la p. 100. Más recientemente, la Ilustre Municipalidad de Valparaíso ordenó, a través del Instituto de Conmemoración Histórica de Chile y de la Embajada de la República del República, la colocación de una placa en el monumento conmemorativo a Fray Camilo Henríquez localizado en la Avenida Brasil.

vos”, omitiendo, en este último caso, la primera parte de su lema, que comienza con las palabras “Primero, Dios”. La integridad de cada uno de estos escudos se presenta tachada con un aspa de color rosado, lo que abunda en un carácter de clausura, de cese, de eliminación, parejo al prefijo “ex” del título de la muestra que hablaba, por ello, de un Ecuador –en opinión de Olmedo Alvarado– en proceso de desaparición.

El destapacaños, como se conoce en Ecuador a la voz “desatascador” que reconoce el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es un elemento que aparece a menudo en las obras de Olmedo Alvarado realizadas durante los últimos tres lustros. Estos útiles se encuentran adheridos, tanto en sus pinturas como en sus dibujos, a las cabezas o a algunas partes de la anatomía de diferentes personajes. Mediante su empleo, Alvarado pretende simbolizar la condición deshumanizada de los ciudadanos de nuestras sociedades. Estos destapacaños, así, no son instrumentos que procedan a una limpieza o la restauración de un orden en los conductos por los que se hacen

El homenajeado es distinguido como “apóstol de la democracia y padre del periodismo nacional” chileno. La inscripción de la placa, “testimonio de la imperecedera amistad chileno ecuatoriana”, honra a quien “en 1810 presenció en Quito cómo era sofocado el primer alzamiento revolucionario de la América Española, lo que inspiró su drama «La Camila» y le hizo acuñar su famosa frase de «Quito Luz de América». Para un perfil más reciente de Henríquez, *vide* MARTÍNEZ BAEZA, Sergio: “Fray Camilo Henríquez y su homenaje a Quito, «Luz de América», en *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (Quito), vol., LXXXVII, n° 180, 2008, pp. 246-261.

desaparecer las heces o los desperdicios, sino, antes bien, una representación de lo que el orden imperante sustrae a los ciudadanos: su pensamiento y, al hacerlo, su dignidad. Es por ello que el recurso al destapacaños ha servido a Alvarado en las series en las que resulta más manifiesta su crítica social. De este modo, los destapacaños están presentes, de manera programática en varias series, como ocurre en el conjunto pictórico que integró, junto a otros grupos de trabajos, su exposición Excudor. Asimismo, en la exposición colectiva Grupo Guapondelic, celebrada en marzo de 2003 en la Galería de la Alcaldía de Cuenca, Alvarado presentó una gigantesca recreación tridimensional de un destapacaños confeccionado mediante carrizo y papel, para lo que recurrió a un artífice local de pirotecnia. Y destapacaños reales le servirían como base para los letreros en los que se leía “espacio reservado”, que ubicó de forma proliferante y absurda hasta lo kafkiano en el espacio público, concretamente, en la Avenida 9 de Octubre de Guayaquil, una acción que desarrolló en el marco del taller de arte que desembocaría en el encuentro Ataque de Alas⁴⁹. Alvarado pretendía con este gesto –del que existe un testimonio videográfico en el que se registra el modo en que los ciudadanos respetaban los límites fijados por estas señales, por

⁴⁹Ataque de Alas, “Programa de Inserción del Arte en la Esfera Pública” fue una serie de eventos y actuaciones promovida por el MAAC. Participaron Miguel Alvear, José Avilés, Sidel Brito, Fernando Falconí (Falco), Ildefonso Franco, Fabiano Kueva, Larissa Marangoni y Paco Salazar. En un cartel editado para la ocasión se anunciaba, un tanto hiperbólicamente –pues podrían recordarse las iniciativas desarrolladas ya la década de los ochenta protagonizadas por los miembros del colectivo guayaquileño La Artefactoría o las acometidas por el propio Olmedo Alvarado–, que: “Éste es el primer evento en el país que pone de relieve prácticas artísticas que abordan problemas del ámbito público realizadas desde plataformas creativas no convencionales”.

inverosímiles que fueran sus emplazamientos–, denunciar la privatización de facto, probablemente no de iure, del espacio público, particularmente en los entornos de las entidades bancarias.

Excudador presentaba, asimismo, un conjunto de siete obras pictóricas (todas ellas realizadas en 1999, en pintura al acrílico sobre lona y texturadas con gesso, una de ellas de 190 x 150 cm⁵⁰ y seis de 180 x 150 cm⁵¹) para las que empleaba un único color y una miríada de matices hasta conseguir unos retratos figurativos de personalidades reconocibles en escenas surreales: Jamil Mahuad Witt, Nina Pacari Vega, del Movimiento Pachakutik, el empresario Juan José Pons, el Obispo de Cuenca, Luis Alberto Luna Tobar⁵², León Febres-Cordero, o la Ministra de Finanzas, Ana Lucía Armijos.

La exposición de estas pinturas se acompañaba de la de fotografías en blanco y negro, con aplicación de pintura monocroma al acrílico y con un tratamiento plano, que capturan planos muy cerrados de diversas partes de la anatomía del propio artista, de su hija y de una modelo, cuyos cuerpos habían sido maniatados, y sus bocas

⁵⁰La titulada *La mano de Jamil Mahuad Witt*.

⁵¹Se trata de *Ana Lucía Armijos, León Febres-Cordero, Luis Alberto Luna Tobar, Nina Pacari Vega, Juan José Pons y Escarapela conmemorativa*.

⁵²En su discurso inaugural, Pérez Torres alaba al Monseñor Luna Tobar como el rostro visible de “una Iglesia nueva, revolucionaria y redentora”. Transcrito de un documento videográfico conservado por Olmedo Alvarado. En efecto, Monseñor Luis Alberto Luna Tobar integraría años más tarde la Comisión de la Verdad, formada por Decreto Ejecutivo el 3 de mayo de 2007 para investigar y esclarecer las violaciones cometidas contra los Derechos Humanos en Ecuador desde 1984. Presidida por Elsie Monge, e integrada por el citado Monseñor Luis Alberto Luna Tobar, Pedro Restrepo y Julio César Trujillo, presentó su trabajo en 2010 en un total de cinco tomos junto a un último dedicado a un resumen ejecutivo. El prelado falleció en su Quito natal el 7 de febrero de 2017.

amordazadas, con anterioridad al desarrollo de la sesión fotográfica.

Una escultura, que pertenece a la colección del autor, centraba la muestra en su primera sede. Para su confección, Olmedo Alvarado recurrió a su propio cuerpo, que trasladó trabajosamente mediante moldes parciales sacados con bandas de escayola. Para ello, se amordazó e hizo amarrar su cuerpo desnudo a una silla. El conjunto, que no recibió tratamiento alguno de policromado, resulta tosco y terrorífico, afín a la vocación convulsionada del artista, que el escritor y Eliécer Cárdenas⁵³ en el tríptico publicado con motivo de la exposición cifra así: “Constituye [la escultura] una metáfora cabal del país de la crisis. El artista reflexiona y con él nosotros, sobre la realidad de un pueblo maniatado, sordo y ciego, presa de los mecanismos implacables, perversos, y también mediocres, de quienes ejercen el poder. Una patria hecha pedazos”⁵⁴.

Más recientemente, Alvarado ha procedido a una reutilización de su escultura *Excudador* en la muestra colectiva *Objetos singulares*, inaugurada en el Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca el 17 de julio de 2014, exposición que

⁵³Eliécer Cárdenas (Cañar, 1950) tomó posesión del cargo de Miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua Correspondiente a la Real Española el 30 de noviembre de 2016.

⁵⁴El mismo Eliécer Cárdenas transmitía en una página de *La Pluma* (Cuenca), publicada el 5 de junio de 1999, la siguiente noticia: “Olmedo Alvarado ha causado impacto con su muestra-instalación «Excudador» en la ciudad de Quito. Tanto así que, a raíz de su apertura, un grupo de artistas quiteños decidieron seguir el camino de Olmedo, a través de una serie de performances que desembocaron en la instalación «Tiro al Banco». En realidad, no es inequívoca la relación entre la muestra individual de Olmedo Alvarado *Excudador* y *Tiro al banco*, una programación de eventos que tuvo lugar en 1999 en Quito, durante el descalabro del sistema bancario, entre los que se encontraba la muestra colectiva, celebrada en *El Pobre Diablo, Bancos e individuales, depósitos creativos*.

presentaba trabajos de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y en la que concurren, asimismo, obras de los mismos docentes. La instalación de Alvarado ocupó una sala completa. La escultura estaba albergada en una estructura de andamios que ocupa la integridad del espacio expositivo, abundando en una sensación claustrofóbica. Muy tenuemente iluminada, quien se adentrara en la sala encontraría incómodo el enfrentamiento con las fotografías, asimismo recuperadas de la exposición original Excudor, dispuestas en las paredes de la sala. Curiosamente, la siguiente exposición abierta en el mismo museo, Una cartografía del arte contemporáneo en Ecuador⁵⁵, inaugurada el 28 de agosto de 2014 presentaba, asimismo, esta escultura en una estructura de andamios que llenaba por completo una de las salas mayores del museo. Únicamente uno de los muros menores del espacio, rectangular, cobijaba una obra distinta. Se trataba de la proyección del vídeo de Juan Pablo Ordóñez, Equador Embassy Under Attack, in London, UK (2012, vídeo apropiado y animación digital, 32´), una apropiación de un noticiario televisivo que registra el exterior de la Embajada de Ecuador en

⁵⁵La exposición, que permaneció abierta durante dos meses, fue curada por Hernán Pacurucu (Cuenca, 1973), Sebastián Martínez (Quito, 1982) y Cecilia Suárez (Cuenca, 1960), se constituyó en uno de los frutos cosechados por el grupo de investigación “Estudios de arte contemporáneo en Ecuador” al que el autor perteneció durante el mismo 2014. El resto de los resultados del grupo de investigación se cifró en la celebración del congreso académico *Coloquio sobre arte contemporáneo en Ecuador*, en el cuencano Museo Pumapungo, entre los días 18 y 20 de junio, y la publicación de sendos títulos de carácter, asimismo, académico. Se trata de ABAD VIDAL, Julio César (ed.): *Pensar el arte. Actas del Coloquio sobre arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca, Universidad de Cuenca, 2014 y de ABAD VIDAL, Julio César (ed.): *Mapas del arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca, Universidad de Cuenca, 2014.

Londres, que ha sido manipulado posteriormente por Ordóñez para representar un falso ataque a la misma con un misil. La obra guarda relación, naturalmente, con el asilo concedido en estas instalaciones a Julian Assange desde el 19 de junio de 2009.

El angustioso autorretrato escultórico de Olmedo Alvarado, que tan solo era perceptible desde un lugar del espacio expositivo desde el que, mirando hacia arriba, se descubría la figura en el término superior del andamiaje, resulta, tres lustros después de su realización, plenamente vigente como denuncia de cualquier intento de aniquilar la verdad y la dignidad de los ciudadanos.

Muy recientemente, esta escultura ha sido dispuesta en una instalación en una de las celdas colectivas de la Ex Cárcel de Varones de Cuenca dentro de la muestra colectiva co-curada por Hernán Pacurucu y Víctor Hugo Bravo, Gigantes y derivas. Procesos del arte monumental, que permaneció abierta entre los días 14 de octubre y el 27 de noviembre, una exposición que reunía la intervención o instalación de sitio específico de otros siete maestros ecuatorianos⁵⁶ y trece internacionales⁵⁷.

⁵⁶Se trata de Ila Coronel (Guayaquil, 1982), Larissa Marangoni (Guayaquil, 1967), Julio Mosquera (Cuenca, 1957), Sara Roitman (Santiago de Chile, 1953), Daniel SinchiQ (Cuenca, 1982), Raymundo Valdez (Guayaquil, 1982) y Que Zhinin (Cuenca).

⁵⁷Además del co-curador, Víctor Hugo Bravo (Santiago de Chile, 1966), comparecen otros seis artistas chilenos comparecen otros seis chilenos: Arturo Cariceo (Santiago de Chile, 1968) –cuya intervención se reducía a cambiar en el cartel promocional, precisamente, su país de origen por el de Ecuador–, Ricardo Fuentealba-Fabio (Santiago de Chile, 1970), Ricardo Lagos-NETO (Santiago de Chile, 1991), Luis Montes Rojas (Santiago de Chile, 1977), Claudia Osorio (Santiago de Chile, 1990) y Sebastián Riffo (Santiago de Chile, 1987), el argentino Alexis Minkiewicz (Santa Fe, 1988), el colombiano Víctor Muñoz (Medellín, 1981), los polacos Tomasz Matuszak (Łódź, 1966), Igor Omuleki (Łódź, 1973) y Arkadius Sylwestrowisch (Łódź, 1971) y el sueco Anders Rönnlund (Torshälla, 1951).

POST-EXCUADOR

En 2005, Olmedo Alvarado presentaba en la muestra colectiva *El Tiempo del Arte* celebrada en la Galería de la Alcaldía de Cuenca, una impresión digital (de 173 x 91 cm) intervenida con óleo que había realizado el año anterior, y que presenta como su elemento central una cabina telefónica, *Aló 1950... disculpe...* La exposición, en la que participaron otros cinco artistas azuayos⁵⁸, conmemoraba los cincuenta años de la fundación del diario cuencano *El Tiempo*. La referencia temporal del título de la obra de Alvarado alude a la década de la creación de aquel periódico, pero, asimismo, ese marco temporal le sirvió para la ambientación del personaje que aparece en la cabina. La instalación supone una reflexión sobre el tiempo suspendido, paralelo, extraño, de la conversación telefónica y del aislamiento de la vida cotidiana que la penetración en una cabina telefónica propicia⁵⁹.

⁵⁸Como Ricardo León o Paulina Sánchez. Jorge Dávila Vázquez privilegia en su comentario a la obra de Alvarado: “Destaca un formidable artista, innovador en sus propuestas, uno de los introductores de lo instalativo en el medio, Olmedo Alvarado, que da una impresionante lección de pintura en unas obras –particularmente en dos de gran formato–, insertas en su meditación sobre la presencia de lo humano en el contexto del patrimonio y de las nuevas tecnologías”. DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge: “Dos notables exposiciones”. *El Mercurio* (Cuenca), 3 de marzo de 2005.

⁵⁹Alvarado no conocía entonces, posteriormente sí, y lo juzga elogiosamente, un mediotraje español, *La cabina* (Antonio Mercero, 1972) que constituye una alegoría kafkiana sobre la represión de las libertades en los totalitarismos. Un hombre, anónimo –interpretado por José Luis López Vázquez–, entra en una cabina telefónica para llamar y ya nunca podrá salir de ella. La cabina será llevada a un contenedor en un túnel, donde su habitante descubrirá con horror, que no es el único encerrado, hallando, asimismo, cadáveres en sus interiores. El destino que le aguarda es el de morir de sed en un encierro arbitrario. Otra producción cinematográfica tiene como escenario una cabina. La única superviviente en el *West Side de Manhattan* en un tiempo en el que la omnipresencia de los terminales de telefonía móvil parece abocarlas a su extinción, en una película de suspense, *The Phone Booth* (Última llamada, Joel Schumacher, 2002). La trama conduce a un relaciones públicas, embustero y manipulador, a desvelar todas sus patrañas en un

Como expresaría Alvarado en un dossier redactado un año más tarde, mediante el que presentó su propuesta instalativa *Conversando con la conciencia* al Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca: “El teléfono se transforma en un signo ideológico que genera una red que diluye el tiempo y [la] distancia, crea los nuevos imaginarios colectivos en las ciudades”⁶⁰.

En 2009, Olmedo Alvarado recupera su obra escultórica, pero en esta ocasión, y bajo el título de *La Ahora* y aquí sólo nos queda el cuerpo, la convierte en la protagonista de una intromisión, la ubicación de una cabina en la que podía ingresar el espectador –provocando así su intervención

ejercicio de confesión coaccionada. El protagonista no consigue, como el de *La cabina*, nuestra conmiseración. El suspense, mal conducido, se cobra víctimas inocentes y la película, con un guión de uno de los frecuentemente sobrevalorados hermanos Coen, Larry, resulta un ejercicio en absoluto trascendente y de duración alargada. El extremo opuesto de la modesta película de Mercero, tan discreta en sus medios como perturbadora y memorable en sus resultados.

⁶⁰*Conversando con la conciencia* fue la obra presentada por Alvarado al III Salón Nacional de Escultura. Consistía en un modelado del cuerpo del artista, realizado de modo similar al de su autorretrato amordazado y maniatado presentado por vez primera en su exposición *Excusador*. Su cuerpo, en esta ocasión carente de mordazas o instrumento alguno de dominación, se hallaba dispuesto en una estructura suspendida del techo. Próximo a este vaciado se presenta un busto, asimismo, un autorretrato del artista. La escultura de cuerpo completo porta el auricular de un teléfono convencional, junto a él, en su mano. El busto, realizado en cerámica, está dotado de un terminal telefónico con micrófono y auricular. En la misma ficha técnica con la que acompañaba la presentación de su obra, Alvarado se manifestaba de este modo sobre la carga conceptual de la misma: “*Conversando con la conciencia* es una propuesta reflexiva sobre cómo el autor, valiéndose de los medios de comunicación (telefonía) conversa consigo mismo, demuestra el valor que tiene la tecnología y pone en duda la capacidad intelectual del hombre reemplazándolo con un elemento tecnológico”. La preocupación del artista en torno a la creciente deshumanización de nuestras sociedades toma, en esta ocasión, un argumento distópico frecuente en la narrativa de ciencia-ficción, en el que humanidad resulta amenazada por la tecnología.

activa–, en el aeropuerto Mariscal La Mar de su ciudad, como un evento paralelo, y no oficial, a la X Bienal de Cuenca. La cabina fue instalada en el aeropuerto de Cuenca el 22 de octubre de 2009 y permaneció expuesta durante la celebración de la X Bienal Internacional de Cuenca. Se trata de una mampara vítrea (de 220 x 120 x 80 cm) muy similar a las cabinas telefónicas, si bien carente de teléfono. El acabado resulta futurista. Tres de los cristales que lo confirman presentan sendas representaciones antropomorfas y angustiosas, como si sus personajes estuvieran luchando por salir de la cabina. En realidad, estas figuras no eran sino tres autorretratos fotográficos impresos en adhesivos adheridos a los vidrios. Existe en el conjunto de la obra un mensaje admonitorio contra la deshumanización a la que parece conducirnos una tecnología que, si bien permite acceder en tiempo real a cualquier parte del planeta, promueve una incomunicación personal y afectiva⁶¹. Puede considerarse que la ubicación de la muestra, un aeropuerto, resultó en un abundamiento de los planteamientos conceptuales de Alvarado⁶².

Con posterioridad, Olmedo Alvarado se serviría de sus consideraciones sobre la cabina telefónica en un conjunto de apropiaciones fotográficas de

⁶¹Baste, por ejemplo, señalar el caso de los *hikikomori* 引き籠り, un vocablo japonés (derivado del infinitivo *hikikomoru* 引き籠る, “permanecer recluso”) que designa a los ciudadanos que se encierran en sus casas, reduciendo su contacto con el exterior exclusivamente mediante terminales telefónicos y, fundamentalmente, a través de internet.

⁶²Un fragmento del texto redactado por el propio Alvarado en torno a esta obra resulta particularmente elocuente: “Mi obra no es un objeto cosmético, ornamental superficial, plantea toda una problemática del hombre contemporáneo que se ha ido reduciendo en su espacio físico hasta quedar confinado casi sólo a su propio cuerpo, donde el espacio-tiempo se ha pulverizado”.

diversas épocas y autores, impresas digitalmente, y sobre las que procedió a realizar manipulaciones al óleo en algunos de sus detalles, mediante las representaciones de figuras y elementos escenográficos. Cinco de estas apropiaciones, todas ellas realizadas en 2004 y expuestas en la Primera Feria Nacional de Artes Plásticas celebrada en Cuenca aquel mismo año, presentan sendas cabinas. Así, una impresión digital de una fotografía en la que se ve a un hombre llamar desde una cabina telefónica será la única para la que recurrió a la pintura al óleo para su intervención. Otra de estas apropiaciones (de 84 x 134 cm) partía de una fotografía tomada por M. Serrano en 1920 durante la inauguración del monumento conmemorativo del primer desplazamiento aéreo a Cuenca, que realizó el aviador italiano Elia Luit⁶³. Alvarado ha sustituido el monolito recordatorio por una representación pictórica de una mazorca de maíz, uno de los pilares de la gastronomía serrana. Este particular monumento al choclo está albergado en el interior de una cabina vítrea.

Dos fotografías de Luis Mejía (Guamate, provincia de Chimborazo, 1938), sirven a Olmedo Alvarado para el ejercicio de sendas apropiaciones. Una de ellas, que presenta en la obra de Alvarado las dimensiones 96 x 62 cm, ofrece el retrato de un niño que muestra en su mano, en primer término, una peonza bailando sobre su palma. Una imagen que Mejía capturó en el quiteño barrio de El Panecillo en 1966. En lugar de este juego, Alvarado

⁶³Tuvo lugar el 4 de noviembre de 1920. Programado para conmemorar el centenario de la independencia de Cuenca, el 3 de Noviembre de 1920, el vuelo hubo de retrasarse al día siguiente.

muestra en la mano una recreación al óleo del rollo jurisdiccional instalado en la Plazuela del Rollo de Cuenca en el barrio El Vecino en el término septentrional de la ciudad⁶⁴. El rollo se halla, asimismo, inscrito en una cabina de cristal.

Una segunda apropiación (de 62 x 96 cm) de la obra fotográfica de Mejía, transforma una imagen tomada por el fotógrafo en 1971, en la que capturó a un anciano mientras conversaba con una anciana en la céntrica plaza de San Francisco de la ciudad de Quito, en una ilustración de la desazón política del artista⁶⁵. El anciano ha sido metamorfoseado en un hombre que presenta por rostro una máscara diabólica y unos cuernos, rojos, como la misma máscara, que traspasan el sombrero que le cubre la cabeza. Esta figura demoníaca enarbola una banda presidencial. Esta segunda apropiación de la obra de Mejía constituye la única apropiación de esta serie que carece de la representación de una cabina. Una última imagen (de 120 x 83 cm) procede a disponer una cabina telefónica en el territorio arbóreo del Barranco de la ciudad de

⁶⁴El rollo jurisdiccional es una columna de carácter administrativo que se levantaba en los territorios de plena jurisdicción. Fue levantado en 1787, durante la administración del primer Gobernador de Cuenca, Joseph Antonio Vallejo. El rollo es un elemento simbólico y fáctico del poder de la Corona. Simbólico por cuanto representa al poder real (en su iconografía destaca el León de Castilla, representación de la autoridad del Rey de España). De modo fáctico, por cuanto no únicamente marcaba el término territorial, sino que compartía con la picota funciones de ajusticiamiento hasta que fueron suspendidas, en 1812, mediante el Decreto de las Cortes de Cádiz.

⁶⁵Olmedo Alvarado se sirvió para la localización y la ampliación de ambas fotografías del libro *Mejía* (Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1989), en el que fueron reproducidas, respectivamente, en sus páginas 59 y 31, bajo los títulos de *El trompo y Diálogo*. Las fichas completas de las fotografías rezan así: “Un niño canillita jugando a los trompos. El Panecillo. Quito, 1966” y “Ancianos en la Plaza de San Francisco. Quito, 1974”. Cfr. *ibíd.*, 85 y 83, respectivamente.

Cuenca⁶⁶. Se trata de una ubicación incongruente o surreal. La mujer indígena que se encuentra en el interior de la cabina parece estar suspendida en un tiempo inhóspito, convirtiendo su situación en un encierro.

⁶⁶Se trata de una apropiación de una fotografía de Fausto Cardoso, reproducida en la p. 87 de la publicación Cuenca de *los Andes*. Cuenca, Municipalidad de Cuenca y Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 1998.

UN CABAL ARTISTA GRÁFICO

Alvarado no es un artista particularmente literario. No se hallan con frecuencia en su trabajo obras en las que se deje sentir la inspiración de obras literarias ajenas con una única excepción. Así, en el Salón del Pueblo de Cuenca, Alvarado participó en una muestra colectiva, Retratos de José de la Cuadra, inaugurada el 1 de diciembre de 2003 y dedicada al escritor José de la Cuadra y Vargas (Guayaquil, 1903-1941)⁶⁷, quien fuera destacado miembro del conocido como Grupo de Guayaquil, activo en aquella ciudad en la década de los treinta del pasado siglo⁶⁸.

La aportación de Alvarado a esta muestra colectiva de homenaje, Veinte lustros ilustrados. A José de la Cuadra, consistió en nueve dibujos realizados en tinta china sobre cartulina (de 29,7 x 21 cm c/u), en los que representó sendas versiones libres del retrato del escritor. El conjunto fue dispuesto en friso en grupos de cuatro y de cinco ejemplares a ambos lados de un décimo retrato pintado sobre un gran pliego de papel kraft (de 280 x 180 cm), en el que Alvarado realizó, asimismo, un retrato del escritor en pintura acrílica blanca y azul grisácea, emitida mediante rodillo, y con emisiones urgentes⁶⁹. Sobre este soporte, Alvarado proyectó uno de los

⁶⁷Además de Alvarado, la muestra presentaba obras de Jorge Chalco, Jorge Mogrovejo, Mabel Petroff o Marlene Quinde.

⁶⁸Los restantes integrantes de la “Generación del 30”, o “Grupo de Guayaquil”, como fue bautizado por Benjamín Carrión, fueron Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Albert y Alfredo Pareja Diezcanseco.

⁶⁹La decisión de abordar exclusivamente acercamientos retratísticos en su aportación a esta muestra colectiva de homenaje es manifiesta ya en la cédula que situó junto a sus

capítulos de la serie televisiva, emitida en 1993, Los Sangurimas, inspirada en Los Sangurimas. Novela montuvia ecuatoriana (Madrid, Editorial Cenit, 1934)⁷⁰. Se trata de una adaptación para televisión dirigida por Carl West y con guión de Franklin Briones en seis capítulos de una duración de cuarenta y dos minutos cada uno⁷¹. Si la obra de José de la Cuadra es recordada, además de por su calidad literaria, es por haber concedido en ella una inédita visibilidad a la comunidad montubia (“montuvia” en la terminología que empleó el autor)⁷². Su involucración con esta cultura fue tan

obras, “cuyo primer parágrafo reza así: “Cómo puedo ver tu retrato, intento una y otra vez, te veo por lo que cuenta y cuentan de ti, el resultado de todo este proceso de acercamiento con la imagen deja huella gráfica, que muestro como testimonio del encuentro íntimo con el personaje”.

⁷⁰Cfr. DE LA CUADRA, José: *Obras completas; op. cit.*, pp. 449-516. Su primera edición impresa en Ecuador se retrasaría cinco años (Guayaquil, Editora Noticia, 1939). Algunos autores consideran que, más que propiamente “novela”, *Los Sangurimas* se trataría de un conjunto de relatos hermanados por una temática similar, y que la única novela *sensu stricto* de José de la Cuadra sería *Los monos enloquecidos* (cfr. *ibíd.*, 617-709), que dejó, empero, inconclusa. Su primera edición, póstuma, se produjo diez años del deceso de su autor (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951). No obstante, acordamos plenamente con el criterio de Pareja Diezcanseco, para quien “la forma, la técnica, la osadía y el símbolo hacen de *Los Sangurimas* una novela típicamente española de América (...) no hay ni grandes ni chicas [novelas], sino buenas o malas. *Los Sangurimas* es una buena novela” (cfr. Alfredo Pareja Diezcanseco: “El mayor de los cinco”, prólogo a *Obras completas; op. cit.*, pp. ix-xxxix. La cita procede de la p. xxxii).

⁷¹Agradecemos sinceramente a Franklin Briones esta información, brindada por correo electrónico dirigido al autor el 29 de julio de 2014. Los capítulos fueron emitidos por la cadena Ecuavisa en 1993 en una franja horaria privilegiada, los domingos a las 20.30 h. Desafortunadamente, no hemos logrado acceder a ninguna copia de estos materiales. *Los Sangurimas* no fue la primera producción audiovisual ecuatoriana en adaptar la obra de José de la Cuadra. Con anterioridad, había sido rodado el largometraje *La Tigra* (Camilo Luzuriaga, 1990), versión de la narración breve “La Tigra”, publicada en la segunda edición de su volumen de relatos *Horno* (Buenos Aires, Ediciones Perseo, 1940), que no en la primera (Guayaquil, Talleres de la Sociedad Filantrópica, 1932). Cfr. DE LA CUADRA, José: *Obras completas. Op. cit.*, pp. 415-447.

honesto y penetrante que la producción literaria de José de la Cuadra fue declarada en 2003 nada menos que Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador⁷³. Además de esta muestra colectiva de homenaje en la que participó Olmedo Alvarado en 2003, otro artista ecuatoriano que se ha servido más recientemente de la obra de José de la Cuadra. Se trata de Marco Alvarado, quien, sin relación de parentesco alguno con Olmedo Alvarado, comparte con nuestro artista –como se ha tenido la oportunidad de comprobar en capítulos anteriores– numerosas hermandades estéticas tanto en lo visual, lo procesual y lo material, como en el pensamiento sobre el mundo en general, y en torno al mundo del arte, en particular⁷⁴.

⁷³Sobre la que llegó, incluso, a redactar un ensayo. Vide DE LA CUADRA, José: *El montuvio ecuatoriano*. Buenos Aires, Imán, 1937.

⁷³Mediante el Acuerdo Ministerial número 2651, del 16 de octubre de 2003, año en que se cumplía el centenario del natalicio del autor. El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, organismo superior para la protección y la difusión del Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador, auspició ocho años después la publicación de la monografía de Andrés Landázuri titulada, significativamente, *El legado Sangurima. La obra literaria de José de la Cuadra* (Quito, INPC, 2011). Como invitación a la lectura de esta novela extraordinaria, citaremos in extenso la valoración de Landázuri, que compartimos plenamente: “*Los Sangurimas* se destaca por la frescura y la naturalidad de su ambiente, por la amplitud de su realismo, por las proyecciones de su estilo y sus recursos, por la humanidad honda, veraz y auténtica de sus caracteres. En *Los Sangurimas* se potencia el logro mayor logro de De la Cuadra (...): superar el realismo de protesta –sin abandonarlo–, para lograr, sin menoscabo de la calidad artística –al contrario, con genial maestría narrativa–, la completa figuración de un universo cargado, como toda realidad, de innumerables matices simbólicos, estéticos, socioeconómicos y humanos: el universo de la cosmovisión montubia”. *Ibíd.*, p. 96.

⁷⁴De la Cuadra ha sido un referente para el trabajo en comunidad de Marco Alvarado en la comuna La Esperanza, proyecto al que le introdujo el abogado Efraín Robelly (Guayaquil, 1944). Marco Alvarado se ha referido a la vigencia de José de la Cuadra de este elocuente modo: “De mis reflexiones con respecto al arte contemporáneo, me surgió la pregunta de por qué a los escritores les dejó de interesar los relatos, las mitologías, los psicodramas, la riqueza simbólica y la confrontación con el poder, que viven la mayoría de los ecuatorianos (cholos, montubios, negros y pueblos indígenas). ¿Por qué caducó en todas partes este interés creativo y artístico? Para mí, la literatura costumbrista de los 30, fue un aproximarse a los modos diferentes de ser y hacer. Sabemos muy poco de ellos. Por supuesto que no pretendo romanticismos indianistas, entiendo el contexto presente,

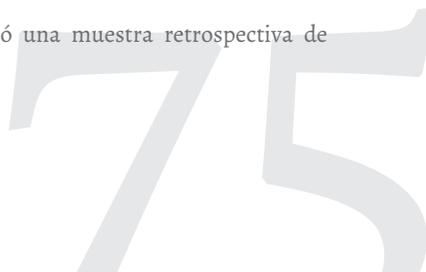
Además de las obras de carácter gráfico de su homenaje a José de la Cuadra, y para significar el talentoso manejo del lenguaje dibujístico de Olmedo Alvarado, nos referiremos únicamente a otra serie de trabajos en esta disciplina: un extraordinario conjunto de dibujos en los que nuestro artista procede a una sátira de la oligarquía nacional. Su desgarramiento, en el que parecen sintetizarse componentes admonitorios de Goya y de los artistas alemanes del período de Entreguerras, Otto Dix y Georg Grosz, constituye un hito del arte gráfico ecuatoriano contemporáneo. Resultan hermanos de las obras realizadas en los últimos años de la breve vida, y que transcurrieron en España, del pintor y dibujante guayaquileño Juan Villafuerte (1945-1977)⁷⁵. En su serie «Generales

determinado por la hegemonía urbana y la civilización de masas. Pero si hablamos de la alternativa del decrecimiento, creo que habría que interesarse en aprender a mirar distinto y a observar las diferencias, con mayor razón, si ellos han sido los guardianes de formas vida armónicas con la naturaleza. No es nostalgia, sino supervivencia”. Correo electrónico dirigido al autor el 14 de agosto de 2014. Para un establecimiento intensivo de la extraordinariamente interesante producción artística de Marco Alvarado, *vide* AMPUERO, Matilde: “Una exposición monstruosa”, en *Marco Alvarado. Monstruos es que somos*. Guayaquil, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, 2007, pp. 3-42. Una obra, pomposamente enmarcada (2011, tinta sobre papel y marco, 14 x 18 cm) consiste en la declaración manuscrita del “Agradecimiento a José de la Cuadra por haber sido un creador intelectual ejemplar, que supo acercarse al pueblo montubio con respeto para aprender de ellos y poder escribir sus famosos Cuentos escogidos y toda su obra literaria”. Se trata de un reconocimiento por su apertura y sensibilidad hacia lo popular frente a una práctica egocéntrica de carácter solipsista. El modo en que se ha elaborado el homenaje en forma de diploma de méritos establece, en sí mismo, un juego con la profesión de José de la Cuadra, quien se dedicó a la abogacía.

⁷⁵En 1987 y 2007, y con curaduría de Inés M. Flores se organizaron dos exposiciones retrospectivas de la obra de Villafuerte con motivo del décimo y trigésimo aniversario de su muerte en el Museo Antropológico del Banco y en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, ambos en su ciudad natal, respectivamente. En 1997, y con motivo del vigésimo aniversario de su muerte, la Casa del Artista Plástico en el Barrio de Las Peñas (nuevamente, de Guayaquil) acogió una retrospectiva más de la obra de Villafuerte. En Quito, la Fundación Guayasamín, que atesora una destacada selección de la obra del artista –adquirida a través de Pablo Guayasamín, quien compró en Barcelona la colección

y Cardinales», de 1977, Villafuerte procedió a presentar en sus personajes de alta jerarquía militar y eclesiástica deformidades exteriores que simbolizan su corrupción moral. Abundan los signos de podredumbre en los rostros, corrompidos por un mal inidentificable que, como una lepra hipertrofiada, ha roído algunos elementos de sus fisonomías. No obstante, sus figuras mantienen reconocibles los emblemas de su autoridad, confiriendo un elemento terrorífico a las instituciones del poder por la imperturbabilidad de su funcionamiento amenazante.

de su viuda, Araceli Molina de Villafuerte-, inauguró una muestra retrospectiva de Villafuerte en 1992.



PRÁCTICAS RECIENTES DE SOCIALIZACIÓN ARTÍSTICA

En su proyecto Pizzart, presentado en primer lugar en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, durante los meses de mayo y junio de 2012, Olmedo Alvarado procede a la realización de obras comestibles de carácter apropiacionista. Esta acción sería replicada, a continuación, en el Museo Pumapungo de Cuenca, donde Alvarado inauguró una exposición el 8 de noviembre de aquel mismo año, en la Sala Juan Egenau de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en mayo de 2013, y finalmente en la galería de arte Materia Gris de La Paz, en agosto de 2015.

Para la consecución del proyecto Pizzart, Alvarado se introduce, tras haber recibido los preceptivos permisos para ello, en una pizzería para disponer sus ingredientes (tomate, aceitunas verdes y negras, pimienta, champiñones, salami o queso) cuidadosamente hasta conseguir reproducir obras del Fauvismo, del Dadaísmo, del Surrealismo o del Neoplasticismo. Se trata de, respectivamente, *La Raie verte* (*La Línea verde*, 1905, óleo sobre lienzo, 40,5 x 32,5 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst) de Henri Matisse, consistente en un retrato de su esposa, Amélie, y que constituye una de las obras señeras del Fauvismo; *Fountain*, un ready-made del padre del género, Marcel Duchamp, consistente en un urinario de porcelana fabricado industrialmente y firmado con el pseudónimo R. Mutt, que fue presentado en la primera exposición de la neoyorquina Society of Independent Artists

de 1917; Personaje delante del sol (1968, acrílico sobre tela, 174 x 260 cm, Barcelona, Fundació Joan Miró) de Joan Miró y una versión aproximada de Composición en rojo, azul y amarillo (1930, óleo sobre lienzo, 48 x 48 cm) de Piet Mondrian, aunque en un formato rectangular, que no cuadrado, como la pintura apropiada, o circular, el formato original y más frecuente, si bien no único, de las pizzas. Después de disponer los ingredientes sobre la masa, la pizza es introducida en un horno para, a continuación, ser servida a domicilio⁷⁶, respetando en todo, salvo en la aportación apropiacionista, la cadena de elaboración y distribución de este plato. El gesto de Alvarado convierte a sus referentes en algo puramente decorativo, lo que supone una denuncia de la trivialización de los lenguajes vanguardistas, acaso como un testimonio de la clausura de los idearios heroico-vanguardistas, de la lenificación de sus postulados y de su incorporación banal al ámbito de lo ornamental. Una reciente acción de Olmedo Alvarado ha resultado, asimismo, efímera en su carácter, e igualmente comestible. Durante las dos horas anteriores a la inauguración de una muestra colectiva que tan solo pudo ser visitada durante su jornada inaugural, en la que exponían

⁷⁶En el caso de la primera y de la segunda presentación, sus destinos fueron los propios museos (el Museo de Antropología y de Arte Contemporáneo de Guayaquil y el Museo Pumapungo de Cuenca), donde las pizzas pudieron ser degustadas por los asistentes. En ambos casos, la elaboración y cocción tuvo lugar en una conocida franquicia de pizzas, para lo que Alvarado logró los permisos pertinentes. En la sede chilena, donde las pizzas fueron consumidas, asimismo, por los invitados a la jornada inaugural de la muestra, la elaboración y cocción tuvo lugar en el mismo museo, en un entorno al aire libre colindante con el espacio expositivo, adonde hubo de ser trasladado un horno. Para la presentación en Cuenca, Alvarado procedió, asimismo, al envío de una de estas pizzas, la que tiene como motivo inspirador a Mondrian, al despacho de la Dirección de la Biblioteca Municipal de Cuenca, cargo que ocupaba entonces, y en la actualidad, el escritor Eliécer Cárdenas.

algunos estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Alvarado elaboró con frutas y verduras tres platos con obras de contenido abiertamente sexual, temática preceptiva en la exposición⁷⁷; en concreto, un falo y dos vaginas.

Un nuevo proyecto de Alvarado, titulado Tu obra es la mía, consiste en una invitación a que diversos voluntarios procedan a emplear una máquina en la que interviene el azar. La máquina giratoria, propia de ferias y otros lugares de esparcimiento, ofrece en la intervención de Alvarado un aspecto que subraya su carácter lúdico al presentarse en una suerte de quiosco de perros calientes, disponiendo los pigmentos en botes propios de las salsas de estos mismos puestos callejeros. El recurso a este tipo de máquina giratoria en el arte contemporáneo no es, empero, nuevo. Las Spin Paintings (pinturas giratorias) de Damien Hirst, que ya había realizado dos años antes, cobraron una mayor presencia en su trabajo en la muestra del artista Making Beautiful Drawings: An Installation, celebrada en Berlín, en 1994, en la galería Bruno Brunnet, en la que se invitaba a sus espectadores a emplear esta máquina. En la intervención abierta al público de Olmedo Alvarado, los voluntarios eran obsequiados con cartones blancos de formato cuadrado (de 32 cm de lado) sobre los que se podían disponer libremente los colores deseados. Accionando un botón, se activaba la rotación, generando una distribución centrífuga y azarosa.

⁷⁷La exposición, que llevaba por título *Entrecerrado tres segundos*, permaneció abierta exclusivamente entre las 19 y las 23 horas del 14 de mayo de 2014 en la Facultad de Ciencias de la Hospitalidad de la Universidad de Cuenca.

Alvarado había visto estos dispositivos de feria durante su estancia en España. Mediante este proyecto pretende ejercer una desestabilización de los modos que sirven para endiosar a los artistas. Si ninguna obra de arte existe sin su experiencia, es decir, si es precisa una recreación en el encuentro de la obra y su espectador, Alvarado invita a una participación visible de los, frecuentemente pasivos, visitantes a las muestras de arte contemporáneo. Alvarado asume un papel similar al de un director de orquesta –como hiciera en su performance Animador–, o de teatro hacia los instrumentistas y los actores, por ello, la obra de estos –como expresa el título del proyecto– es la suya. Las obras, una vez firmadas por sus autores, pasaban a ser colgadas de los muros del espacio expositivo, integrándose, de este modo, en la muestra del artista.

En una convocatoria, asimismo lúdica, Alvarado presentó en el Yaku, Parque Museo del Agua de Quito, en septiembre de 2003, dos instalaciones con el agua como motivo conductor, en el seno de la exposición colectiva *Liquid. La Ciudad y la Memoria*⁷⁸. La instalación *Bruma* que abruma

⁷⁸Su curador, Hernán Pacurucu Cárdenas (Cuenca, 1973), ha sido quien con mayor insistencia ha presentado durante los últimos años la obra de Olmedo Alvarado en una propuesta individual y en diversas exposiciones colectivas, tanto en Ecuador como internacionalmente. La individual *El Otro por Mí mismo*, se presentó en 2012, tanto en el cuencano Museo Pumapungo, como en el MAAC guayaquileño. Así mismo, en 2013 itineró a la Sala Juan Egenau de la Universidad de Santiago de Chile, y, en 2015, a la galería *Materia Gris*, en La Paz. Con anterioridad a *Gigantes y Derivas* (última, hasta la fecha, de las colectivas en las que Pacurucu ha presentado la obra de Alvarado, en esta ocasión en una curaduría compartida con Víctor Hugo Bravo), Pacurucu ha incluido la obra de Olmedo Alvarado en seis colectivas entre 2008 y 2015. Por orden cronológico de su primera presentación –pues salvo una todas han sido itinerantes–, éstas son: *Imaginario en la Barbarie* (Cuenca, Museo Municipal de Arte Moderno, 2008), *Liquid* (Cuenca, Salón del Pueblo, 2011), *Tiempo de fiesta* (Guayaquil, MAAC, 2012), *Ciudades Invivibles* (MAC, Niterói, 2012), *La copia de la copia de la copia* (Guayaquil, MAAC, 2013), y *Aquella Locura Divina Llamada Ironía*

consistía en una suerte de rocío, gracias a la acción de tres ventiladores que esparcían el agua que manaba de un chorro dispuesto en el techo del espacio expositivo, en una sala a la que visitantes podían acceder ataviados con unos impermeables que les eran facilitados a la entrada. En la segunda de sus instalaciones, Olmedo Alvarado regresa a una tradición lúdica, que cuenta con particular popularidad en la ciudad de Cuenca, y en toda la provincia del Azuay⁷⁹. Se trata de la práctica de “jugar Carnaval”, consistente en mojar por sorpresa con agua –aunque los usos más recientes han hecho frecuentes el empleo de maicena o de sustancias industriales (conocidas como “cariocas”)– a familiares, amigos, vecinos o a cuantos aciertan a pasar cerca. Para ello, Alvarado dispuso, próxima al área rociada por ventiladores, y sobre un plinto, una fuente, así como pistolas de agua, que podían ser empleadas por quienes visitaban la muestra, para mojarse mutuamente.

En su descripción de la obra contenida en el catálogo publicado con motivo de la exposición colectiva en la que comparecía con estas propuestas, Alvarado se refirió a este “jugar Carnaval” como “una fiesta popular que se resiste a desaparecer”⁸⁰. Si únicamente aquello que está en peligro de desaparición puede luchar contra

(*Guayaquil*, MAAC, 2015).

⁷⁹Olmedo Alvarado había realizado una ilustración alusiva al juego del Carnaval en la portada del suplemento “Catedral Salvaje” del diario *El Mercurio* (Cuenca), el domingo 14 de febrero de 1999. Entre septiembre de 1998 y febrero de 1999, realizó un total de nueve ilustraciones para las portadas de sendas entregas de este suplemento cultural.

⁸⁰ALVARADO, Olmedo: “Bruma que abruma”, en *Liquid. La Ciudad y la Memoria*. Quito, Yaku Parque Museo del Agua, 2013, p. 42.

ese riesgo, Alvarado pareciera manifestar la necesidad de proteger un patrimonio inmaterial frente a unos usos cada vez más estandarizados de comunicación⁸¹.

El último trabajo de inserción social desarrollado hasta la fecha por Olmedo Alvarado –en esta ocasión con la co-dirección de Gustavo Novillo–, y contando nuevamente con alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca⁸², de la que ambos son docentes, ha consistido en un total de treintaiséis retratos monumentales en lo que se constituye en un dilatado programa de decoración parietal, ejecutado sobre el exterior del Cementerio Patrimonial de la Ciudad. Este proyecto, patrocinado por la Empresa Municipal de Cementerios y Exequias de Cuenca (EMUCE) en colaboración con la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, ha consistido en la realización mediante gama de grises, y entre los días 3 de octubre y el 2 de noviembre de 2016, de treintaiséis rostros de sendas personalidades cuyos cuerpos reposan en el citado camposanto y entre quienes, además de personalidades del mundo de la cultura, se hallan representantes de diversos oficios

⁸¹En varias ocasiones, Alvarado se ha referido verbalmente a la prohibición desde 2013 de los fuegos artificiales en Cuenca durante la Festividad del Corpus Christi –como consecuencia de un incendio que se produjo el 15 de agosto de 2012 durante la celebración de la Virgen de Paloma, y del que se culpó a un globo, un elemento tradicional de la pirotecnia cuencana, que afectó al Seminario de San Luis–, como desproporcionada.

⁸²Los estudiantes que han colaborado en la realización de este dilatado proyecto son: Ariel Aucapiña, Juan Cada, Enrique Cajamarca, Damián Campos, Paúl Castro, Belén Chalco, Víctor Criollo, Wilson Cueva, David Espinoza, Andrea Fernández, Christian Gonzales, Diego Guzmán, Manuel Lema, Joselyn Macancela, Emanuel Maurad, Jonathan Mosquera, Franklin Nauloguari, Juan Ortega, Laura Pesánte, Marcos Pilco, Josué Quintanilla, Samy Reyes, Camilo Rodas, Diego Supliguicha, Fernando Urgilez y Belén Yánez.

y aun de personas significadas por su popularidad en diversos barrios de la ciudad.

“Los muros silenciosos y blancos hoy se pintan de historias, de leyendas, de verdades, estos muros silenciosos hoy nos hablan y nos cuentan vidas de mujeres y hombres que han marcado un ritmo vital de un pueblo que se ha hecho ciudad”, afirma el Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Esteban Torres Díaz, en la breve presentación de una publicación⁸³ que reproduce los treintaiséis retratos con una breve semblanza biográfica⁸⁴.

Así, entre los homenajeados se encuentran personalidades como el Padre Carlos Crespi, los artistas Manuel de Jesús Ayabaca o Vicente Rodas, el periodista Edmundo Maldonado, diversos representantes de distintos oficios, como Bolívar Lupercio (albañilería), Humberto Merchán (herrería), Alberto Pulla (sombrerería), Gabriel Torres (el arte de la pirotecnia), o Carlos Virgilio Vanegas (alfarería), y diversos personajes populares como Rosa Pulla, promotora de una tradición religiosa extraordinariamente popular en la ciudad, el Pase del Niño Viajero, así como “La Vecinita del Vado”, “Carlitos de la bicicleta”, “Atacocos” o “Paco Bermeo”. Entre las personas seleccionadas para ser homenajeadas en el proyecto, y en ello no tuvo responsabilidad alguna Olmedo Alvarado,

⁸³TORRES DÍAZ, Esteban: Presentación, en *Personajes representativos de una ciudad patrimonio*. Cuenca, EMUCE y GAD Municipal de Cuenca, [2016], p. 5.

⁸⁴Redactadas, además de por los co-directores del proyecto, Olmedo Alvarado y Gustavo Novillo, por Nancy Brito, Gerardo Maldonado, Adolfo Parra y Piotr Zalamea Zielinski.

se encuentra Juan Alvarado Granda, hermano del artista, fallecido asaz tempranamente a la edad de veintiocho años, víctima del cáncer y quien, pese a su juventud, era reconocido como un destacado locutor radiofónico⁸⁵.

⁸⁵La breve semblanza biográfica publicada junto a su retrato reza así: “Juan Alvarado Granda. Locutor radial. Cuenca, 1952-1990. Desde muy joven incursionó en la locución y laboró en radio La Voz del Río Tarqui, Cordillera, y Alfa Musical; cautivaba a sus oyentes preferentemente con programas juveniles, con las denominadas «complacencias musicales». Recibió cursos de locución en diferentes ciudades del país y por su estilo muy peculiar fue contratado entre otras radioemisoras de Guayaquil, por la popular IFESA, para promocionar las recientes producciones discográficas de la época. El recuerdo de su voz y estilo han sido inimitables”. *Cfr. Personajes representativos de una ciudad patrimonio. Op. cit.*, p. 12.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se indicó al comienzo de esta monografía, Alvarado se ha referido irónicamente a sí mismo como un artista “no contactado”. En este sentido, no resulta tan sorprendente su falta de tratamiento en un volumen como *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX* (Cuenca, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1998) que se limita a listar a Olmedo Alvarado en la cronología de nacimientos (en la página 275) y del que, de forma inadvertida descubrirá el lector una reproducción (en la página 143) de una de sus obras, *En el brindis* (1990, tinta y pastel seco sobre cartulina, 40 x 60 cm) pero sin que, inexplicablemente, se hable del autor en los artículos entre los que se presenta la imagen⁸⁶. Ni en ningún otro⁸⁷.

No obstante, es propósito de este primer acercamiento monográfico al autor, haber contribuido al conocimiento del carácter pionero de la labor artística de Olmedo Alvarado en su ciudad natal. Un carácter que ha sido reconocido en diversas ocasiones por algunos de los intelectuales activos en su ciudad, como prueba el testimonio ya recordado, que brindara sobre Ecuador el

⁸⁶JARAMILLO PAREDES, Diego: “Los Años Setenta” y KENNEDY TROYA, Alexandra: “La Década de los Ochenta en Cuenca: Institucionalización de los Espacios Culturales”, en *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX*. Cuenca, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1998, pp. 111-141 y pp. 145-169, respectivamente.

⁸⁷La obra formaba parte de la exposición individual de Olmedo Alvarado, integrada por un total de treinta y dos pinturas, en la Galería de Arte de Filanbanco de Guayaquil, celebrada en otoño de 1990. Fue, precisamente, la que ilustró la reseña de la exposición aparecida en el diario *El Tiempo* (Cuenca), el jueves 11 de octubre de 1990.

escritor cañarejo Eliécer Cárdenas, en 1999. Y al que podríamos sumar un segundo, publicado diez años antes por el escritor cuencano Jorge Dávila Vázquez. En un díptico publicado con motivo de su exposición individual consagrada exclusivamente a la iconografía religiosa, e inaugurada en el Museo del Monasterio de la Concepción de Cuenca, en diciembre de 1989, Dávila Vázquez saludaba a Olmedo Alvarado como:

El primero en haberse lanzado en el medio a realizar una Instalación plástica, con todos los riesgos de crítica adversa y hasta burlona, con toda la imaginación y desparpajo de que es capaz un artista joven. Años después, Julio Le Parc realizaría, en el mismo sitio otra, que fue mucho menos valiosa que la de Alvarado, pero, como los tiempos cambian y las memorias son frágiles, hubo muchas bocas abiertas por el pasmo y la admiración⁸⁸.

Tal vez, por superar las lindes locales, resulte interesante rescatar un testimonio aparecido en el suplemento Imágenes del diario El Mercurio (Cuenca) el 20 de febrero de 2000. Se trata de un artículo escrito por la crítica de arte cubana Lupe Álvarez, radicada en Guayaquil, en la que reivindica el magisterio renovador de las artes del Ecuador de Olmedo Alvarado. Un carácter

⁸⁸Le Parc (Mendoza, Argentina, 1928) fue el artista a quien el jurado de la I Bienal Internacional de Pintura de Cuenca (1987), integrado por Adelaida de Juan, Efraín Jara, Edmundo Ribadenerira y Raquel Tibol, otorgó su Primer Premio con una pintura óptica, *Modulación 892* (acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm). Marcelo Aguirre (Quito, 1956) fue el único artista ecuatoriano distinguido por los miembros del jurado, siendo uno de los seis acreedores de una mención de honor con *Figura en paisaje No. 2* (1987, óleo sobre lienzo, 171 x 141 cm).

pionero que afirma que los miembros del colectivo La Artefactoría reconocían⁸⁹. El descubrimiento de la obra de Alvarado es caracterizado de este modo por la autora:

De pronto estábamos ante un inquieto «fundador» que, al margen de discusiones puntuales, sin el respaldo de un colectivo, huérfano total de coberturas institucionales, perseveraba en un discurso crítico en clave de anti-arte, discurso que arrastraba desde momentos en los que tales transgresiones no eran tan naturales, ni sus aperturas estaban incorporadas.

El colectivo La Artefactoría, cuyo nombre supone una obvia referencia a The Factory –el estudio creado en 1963 por Andy Warhol–, formado en 1982 (ese mismo año se separaría del grupo Dávila), estaba integrado por Flavio Álava, Marco Alvarado, Paco Cuesta, Pedro Dávila, Xavier Patiño,

⁸⁹ÁLVAREZ, Lupe: “Los motivos de Olmedo Alvarado”, en el suplemento *Imágenes del diario El Mercurio* (Cuenca), 20 de febrero de 2000. En este sentido, afirma Álvarez que, “ellos reconocían en este cuencano a un antecesor en prácticas creativas heterodoxas”. El artículo periodístico se nutre con profusión de las reflexiones de la autora en su presentación de la muestra *Exccuador* en su inauguración, el 5 de octubre de 1999 en el Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca, para la que preparó un comentario, inédito, redactado en dos páginas y cuyo conocimiento agradecemos a Olmedo Alvarado. Las acciones renovadoras emprendidas por Alvarado y La Artefactoría son rigurosamente coetáneas. En una serie de entrevistas mantenidas con el autor en Guayaquil en agosto de 2014 con algunos de los integrantes de La Artefactoría (Marco Alvarado, Xavier Patiño y Jorge Velarde) –así como el crítico de arte que constituyó un detonante para la formación del colectivo, Juan Castro y Velázquez y Matilde Ampuero, quien siguió de cerca las actividades del mismo y ha publicado análisis al respecto–, ninguno de ellos afirma haber conocido entonces la obra de Olmedo Alvarado. Los entrevistados acuerdan en reconocer la importancia de Alvarado en el ámbito cuencano y la calidad de sus propuestas, pero no se refieren a él como pionero, pues su conocimiento de las propuestas del cuencano fue posterior al inicio de las actividades del colectivo guayaquileño.

Marcos Restrepo y Jorge Velarde, bajo el patrocinio del crítico Juan Castro y Velásquez. Se mantuvo activo como equipo hasta 1990 (aunque Velarde había abandonado el colectivo en 1987 y Restrepo en 1989)⁹⁰, siendo responsable de señalados eventos artísticos de inserción social⁹¹.

En este sentido, se ha recordado con anterioridad su participación, en el mes de abril de 1987, en unas acciones alternativas a la celebración oficial de la I Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, en la que denunciaban el conservadurismo de la convocatoria.

La presente investigación ha pretendido contribuir discretamente a una necesaria reflexión sobre la historia del arte ecuatoriano contemporáneo. Un horizonte fructífero en lo creativo y rico en procesos de inserción social que se ha desarrollado, y aún habrá de hacerlo, en un panorama surcado por replanteamientos artísticos y estéticos y por procesos sociales y de conciencia de profundo calado.

⁹⁰Para un acercamiento intensivo, pese a su concisión, a la historia del colectivo La Artefactoría, *cfr.* AMPUERO, Matilde: “La Artefactoría”, en *Galería Madeleine Hollaender 25 años. Op. cit.*, pp. 63-71.

⁹¹Una histórica muestra retrospectiva –y que excede, asimismo, los límites historicistas de este tipo de exposiciones–, *¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta*, de la que Matilde Ampuero es responsable de la conceptualización, investigación y curaduría, y Juan Pablo Ordóñez (Cuenca, 1975), director artístico y museográfico, ha sido inaugurada recientemente, el 15 de noviembre de 2016, en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil.

REGISTRO FOTOGRÁFICO



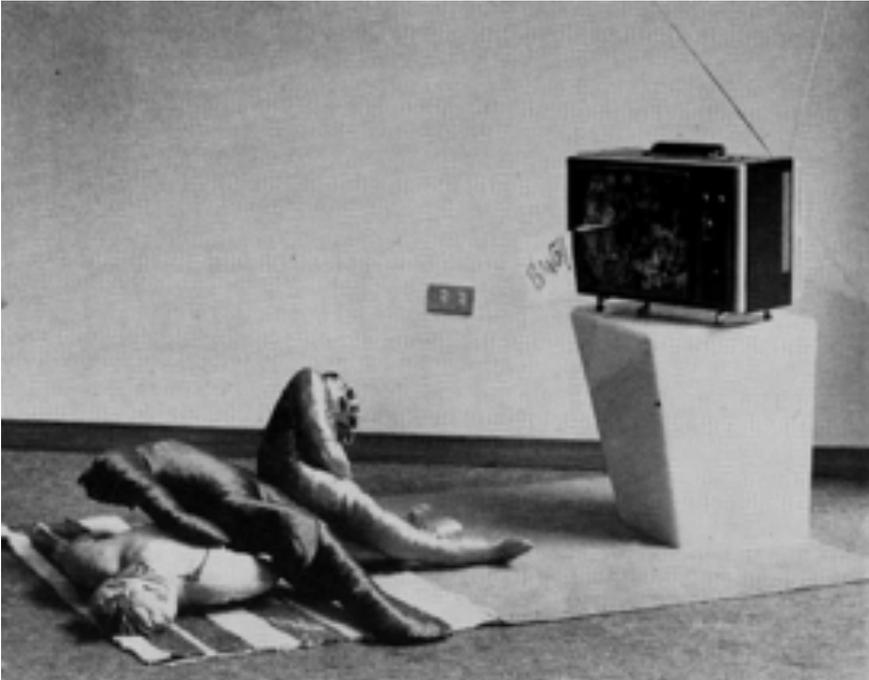
1-2 (1982)

Título: Flores en el Barranco

Año: 1982

Técnica: Instalación en sitio: Globos inflados, cintas plásticas, cordel sintético

Dimensión: 1.000 x 1.500 x 200 cm, Dimensiones variables



3 (1983)

Título: Muerte del pensamiento

Año: 1983

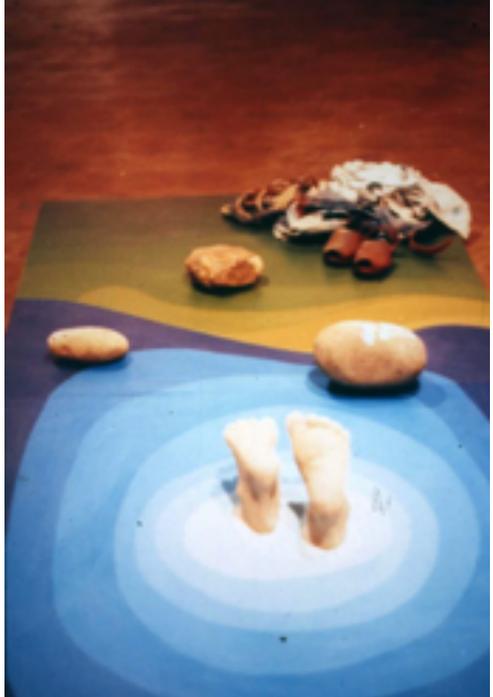
Técnica: Ensamblaje: Muñecos confeccionados con raso (tela) rellenos de plumón, carcasa de televisión, cañón de revolver plástico metalizado, letrero, madera, manta tejida con lana de oveja.

Dimensión: 100 x 85 x 170 cm,

Dimensiones variables



4 (1983)
Título: Otorongo
Año: 1983
Técnica: Ensamblaje,
pies modelados en barro,
objetos encontrados -tres
piedras
y elementos de calzado
y prendas de vestir.
Dimensión: 242 x 122 x 25 cm





5-6 (1987)

Título: Acción

Año: 1987

Técnica: Instalación en sitio: Plásticos de colores, esculturas, banderas, velajes

Dimensión: Dimensiones variables



7-8 (1987)

Título: Aquí estoy. I Bienal

Año: 1987

Técnica: Acción lúdica: Cintas plásticas de colores, ropa lavada secándose al sol en la riva del río

Dimensión: Dimensiones variables





9-10-11 (1989)

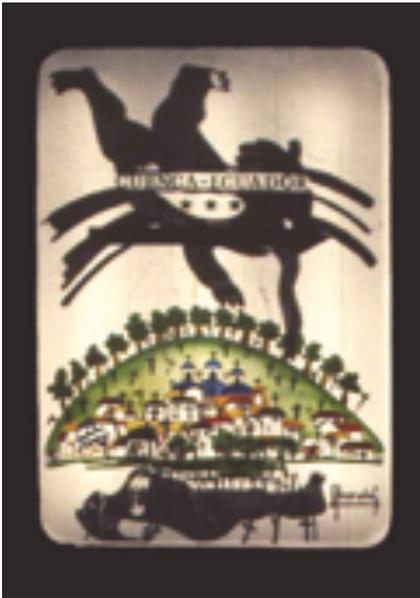
Título: II Bienal

Año: 1989

Técnica: Performance: Pirotecnia, cables de seguridad,
escenario, pinturas acrílicas, música

Participación de estudiantes de arte

Dimensión: Dimensiones variables



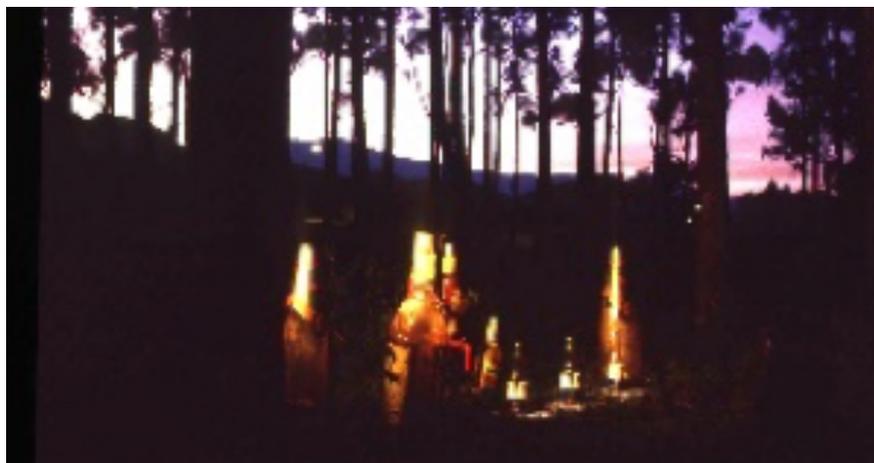
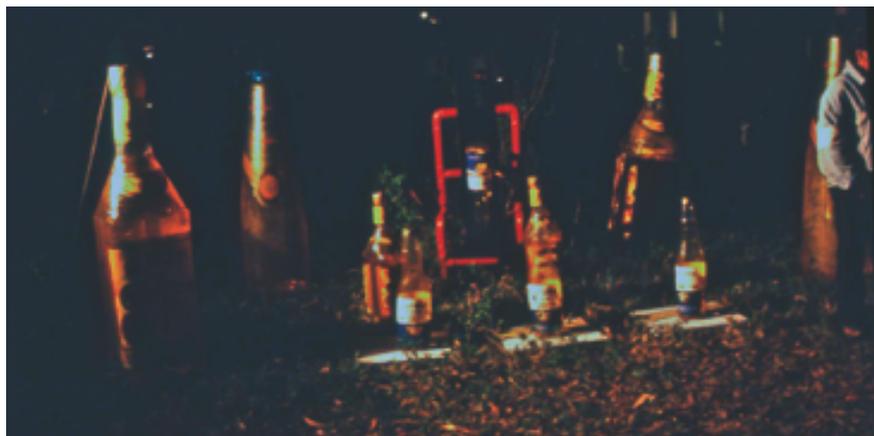
12-13-14-15-16-17 (1998)

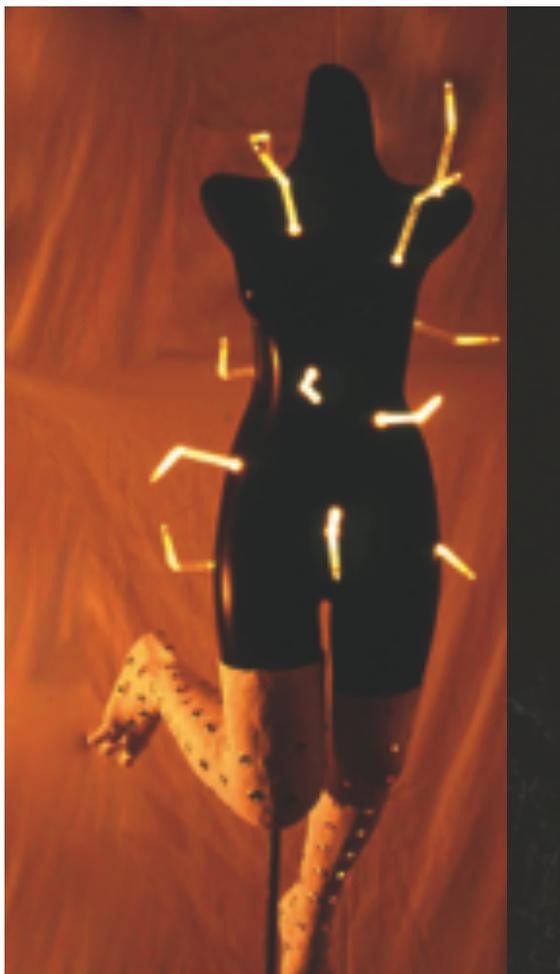
Título: Ciudad Luz VI Bienal

Año: 1998

Técnica: Instalación en sitio: Luz eléctrica, estructuras publicitarias, formas inflables transparentes con luz, esculturas con luz neón, performans, cartón, música, tiempo efímero.

Dimensión: Dimensiones variables





18-19 (1998)

Título: Venus

Año: 1998

Técnica: Ensamblaje: Maniquí femenino de fibra de vidrio (tronco), varillas de vidrio, escayola moldeadas en el autor, luz intermitente de colores, luz fría, madera.

Dimensión: 190 x 70 x 50 cm



20-21 (1998)

Título: Luces, Cámara, Acción

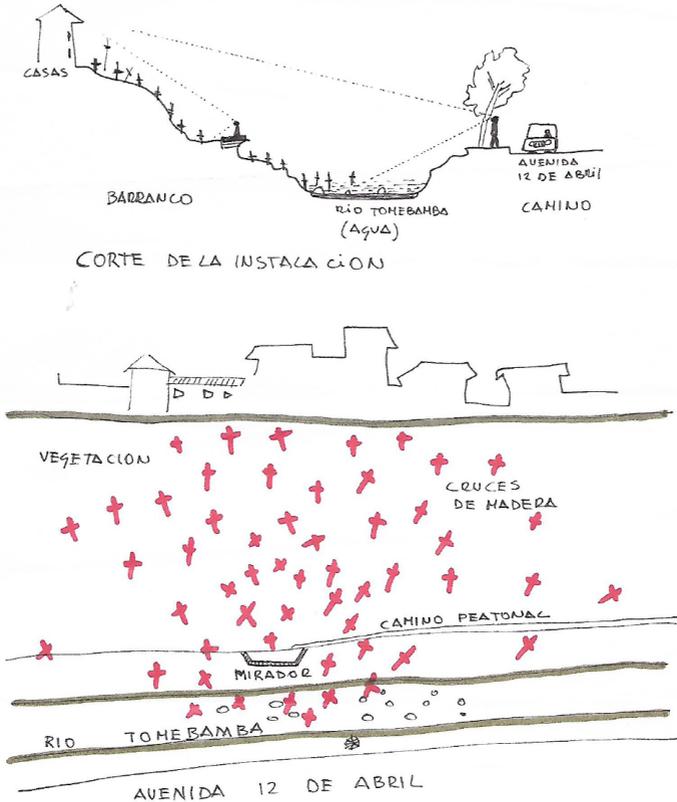
Año: 1998

Técnica: Ensamblaje: Maniqués femeninos de fibra de vidrio (tronco), metacrilato, neón moldeado de colores, control de intermitencia, madera, tubo niquelado.

Dimensión: 220 x 90 x 50 cm

INSTALACION EN SITIO "HOMENAJE A LOS DERECHOS HUMANOS". Fue pensada y realizada en homenaje a todos los caídos por la injusticia de los gobiernos. También para denunciar la permanente degradación de la naturaleza y la destrucción del medio ambiente.

ESQUEMA GRAFICO DE LA INSTALACION:



DISTANCIA QUE SE PUDO OBSERVAR: 500 METROS, DIA Y NOCHE (LUMINAC PROPIA)
 DIMENSIONES: 100 MTS. CARGO 40 MTS. ANCHO.
 MATERIALES: MADERA, CARTON, DIBUJOS EN PAPEL, PASTICO
 DIRECCION: OLMEDO CUARADO
 PARTICIPACION ESTUDIANTES DE ARTE.

22 (1996)

Título: Diseño preliminar V Bienal

Año: 1996

Técnica: Dibujo con rotuladores rojo y negro

Dimensión: A4 29,5 x 21 cm.



23 (1996)

Título: Volante repartido en la presentación

Año: 1996

Técnica: Dibujo con rotulador negro

Dimensión: A6 14,8 x 10,5 cm



24-25-26-27-28-29 (1996)

Título: Homenaje a los derechos humanos. Denunciar la permanente depredación de la naturaleza

y la destrucción del medio ambiente. V Bienal

Año: 1986

Técnica: Instalación en sitio: Cruces de madera, cartón, dibujos, banderas, piedras

Participación de estudiantes de artes

Dimensión: Dimensiones variables



OBRAS PICTÓRICAS DE “EXCUADOR



30 (1998- 2000)

Obra # 1

Personaje: Discurso de posición como Presidente. Imagen “
LA MANO DE JAMIL MAHUAD WITT” 1998- 2000 (destituido)

Técnica: Acrílico sobre lona, texturado con gesso, crayón

Dimensión: 1.90 x 1.50 m.



31 (1998- 2000)

Obra # 2

Personaje: Imagen “Nina Pacari Vega” indígena miembro del Movimiento Pachakutik.

Técnica: Acrílico sobre lona: texturado con gesso, crayón

Dimensión: 180x 150 ctm



32 (1998- 2000)

Obra # 3

Personaje: Imagen "Juan José Pons" Empresario

Técnica: Acrílico sobre lona: texturado con gesso, crayón

Dimensión: 180x 150 ctm



33 (1998- 2000)

Obra # 4

Personaje: Imagen "Luis Alberto Luna Tobar" Obispo de Cuenca

Técnica: Acrílico sobre lona: texturado con gesso, crayón

Dimensión: 180x 150 ctm.



34 (1998- 2000)

Obra # 5

Personaje: Imagen "Escarapela conmemorativa"

Técnica: Acrílico sobre lona: texturado con gesso, crayón

Dimensión: 180x 150 ctm.



35 (1998- 2000)

Obra # 6

Personaje: Imagen "León Febres Cordero" Alcalde de Guayaquil

Técnica: Acrílico sobre lona: texturado con gesso, crayón

Dimensión: 180x 150 cm



36 (1998- 2000)

Obra # 7

Personaje: Imagen "Ana Lucía Armijos" Ministra de Finanzas

Técnica: Acrílico sobre lona: texturado con gesso, crayón

Dimensión: 180x 150 cm



37 (1998- 2000)

Obra # 8

Personaje: Imagen "Condecoraciones militares"

Técnica: Acrílico sobre lona: texturado con gesso, crayón

Dimensión: 150 x 150 cm



38 (1998- 2000)

Título: Mapa

Técnica: Instalación, Mapa intervenido con acrílico.

Año: 1999

Dimensiones: 69 x 51 cm.



39-40-41 (1998- 2000)
Título: Escudos de las 3 regiones.
Del Sur, Centro, Norte.
Técnica: Instalación, cartulina, acrílico,
madera
Año: 1999
Dimensiones: 40 x 26,5 cm c/u

RETRATOS JOSÉ DE LA CUADRA (EXPOSICIÓN)



42(206)

Personaje: Imagen "Retrato José de la Cuadra"

Técnica: Acrílico sobre papel Kraft: Pintura acrílica, rodillo, sobre el cual se proyectó un capítulo de la serie "Los Sangurimas"

Dimensión: 280 x 180 cm





43-44-45-46-47-48-49-50-51 (2006)
Personajes: Imagen 9 versiones del
"Retrato José de la Cuadra"
Técnica: Tinta china sobre cartulina plega-
ble de 250 gms: Pluma, pincel
Dimensión: 29.7 x 21 cm

PIZZART



52 (2012-2015)

Personajes: La Raie verte 1905 de Henri Matisse



53 (2012-2015)
Fountain 1917 de Marcel Duchamp



54 (2012-2015)
Personaje delante del sol 1968 de Joan Miró



55 (2012-2015)

Composición en rojo, azul y amarillo 1930 de Piet Mondrian

52-53-54-55 (2012-2015)

Título: Pizzart.

Técnica: Instalación performática. Masa de pizza, salami, queso, pasta de tomate, otros ingredientes, fotos, moto, mesa, mantel, copas de vino, otros.

Dimensiones: Pizza mediana 40 x 40 cm



56(2014)

Título: Construir es crear

Técnica: Instalación performática. Escultura, estructura de encofrados, madera, espejo, luz, fotografía.

Dimensiones: 1.658 x 488 x 250 cm dimensiones variables

Año: 2014

YAKU





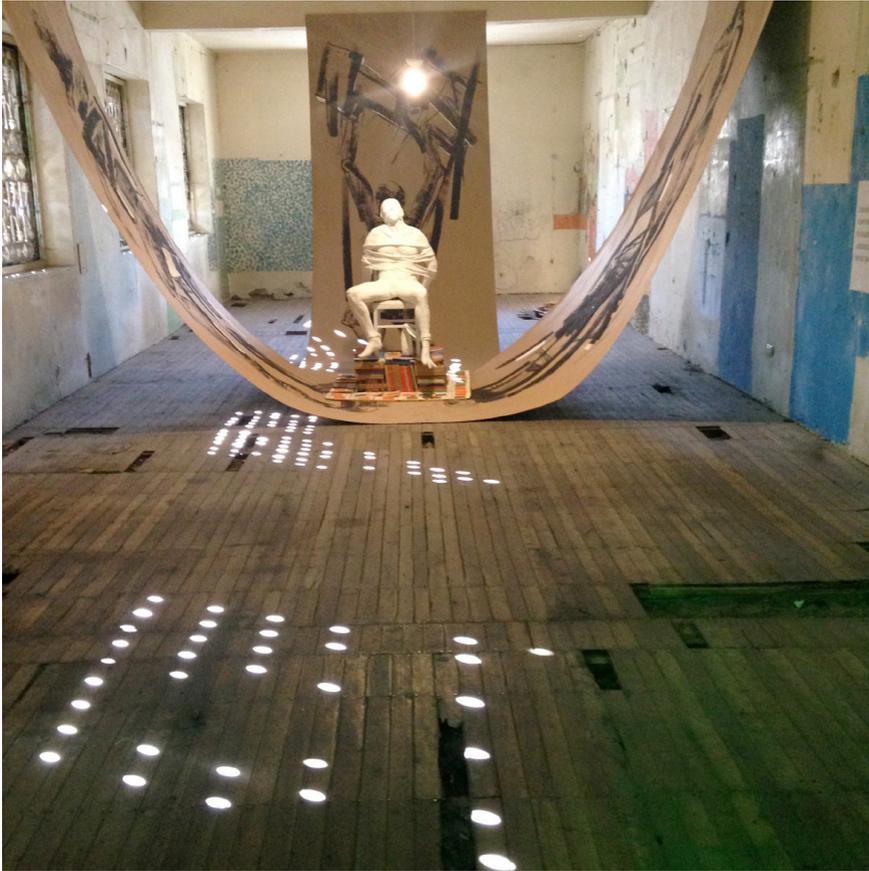
57-58-59-60 (2013)

Título de la obra: Bruma que abruma

Técnica: Instalación performática. Tres ventiladores, estructura metálica, sensores de movimiento, tomas de agua, madera, fuente de vidrio, dispensadores de agua, ponchos plásticos, iluminación de colores, otros.

Dimensión: 1.200m x 500m x 400 cm - dimensiones variables





61-62-63 (2016)

Título de la obra: S/T

Técnica: Instalación: Escultura, papel kraft, acrílico, libros, luz.

Dimensión: 1.500 x 500 x 400 cm - dimensiones variables

Año: 2016

ÍNDICE DE OBRAS CITADAS

1. Fuentes sobre Olmedo Alvarado

ABAD VIDAL, Julio César: “Olmedo Alvarado, maestro”, en *Edu@news* (Quito), n° 91, enero de 2015, pp. 22-23.

ALVARADO, Olmedo: *Conceptualismo*. Folleto autoeditado a modo de catálogo para la exposición *Arte conceptual*, celebrada en la Casa de la Cultura de Cuenca en 1986.

ALVARADO, O.: *Olmedo Alvarado Granda*. Tríptico autoeditado con ocasión de la Primera Feria Nacional de Artes Plásticas, Cuenca, 2004.

ALVARADO, O.: “Bruma que abruma”, en *Liquid. La Ciudad y la Memoria*. Quito, Yaku Parque Museo del Agua, 2013, p. 42.

ALVARADO, O.: “Básica”, en *Festival de Arte de Acción de Cuenca*. Cuenca, Municipalidad de Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Universidad de Cuenca, SENESCYT y Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2015, p. 72.

ÁLVAREZ, Lupe: Discurso inaugural de *Excudador* en el Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca, leído el 5 de octubre de 1999. Inédito.

ÁLVAREZ, L.: “Los motivos de Olmedo Alvarado”. *Imágenes, suplemento del diario El Mercurio* (Cuenca), 20 de febrero de 2000.

BABILONIA, Mauricio: “Olmedo Alvarado”, *El Mercurio* (Cuenca), 19 de noviembre de 1982.

CÁRDENAS, Eliécer: “Excudador”, en *Excudador*, tríptico autoeditado por el artista para su exposición en Quito, 1999, sin paginación.

CÁRDENAS, E.: “«Excudador»: Olmedo Alvarado y su nueva muestra”, *La Pluma* (Cuenca), 5 de junio de 1999.

CARVALLO CASTILLO, Ignacio: “La exposición de Olmedo Alvarado”, *El Universo* (Guayaquil), 20 de enero de 1974.

DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge: “El arte de Olmedo Alvarado”. Díptico autoeditado con ocasión de la exposición individual de Olmedo Alvarado celebrada en el Museo del Monasterio de la Concepción de Cuenca en diciembre de 1989, sin paginación.

DÁVILA VÁZQUEZ, J.: “Dos notables exposiciones”, *El Mercurio* (Cuenca), 3 de marzo de 2005.

MOREANO, Alexis: “«Excudador»”, en *Excudador*, tríptico autoeditado por el artista. 1999, sin paginación.

PACURUCU C., Hernán & BRAVO, Víctor Hugo: *Gigantes y Derivas: procesos del arte monumental*. Cuenca, Editorial Cultura Contemporánea, 2016.

PÉREZ TORRES, Raúl: Discurso inaugural de *Excudador* en la Casa de Cultura de Quito, leído el 13 de mayo de 1999. Inédito.

Salón Nacional Vicente Rocafuerte para jóvenes creadores de las artes visuales. Guayaquil, Publicaciones de los Museos del Banco Central del Ecuador, 1983.

SK: “Se exhibe «Tienda de conciencias»”, *Hoy* (Quito), 11 de mayo de 1999.

TORRES DÍAZ, Esteban: Presentación, en *Personajes representativos de una ciudad patrimonio*. Cuenca, EMUCE y GAD Municipal de Cuenca, [2016], p. 5.

VALDIVIESO VINTIMILLA, Simón: “Olmedo y nuestra realidad”, *El Mercurio* (Cuenca), 25 de octubre de 1999.

2. Otras fuentes

ABAD VIDAL, Julio César (ed.): *Pensar el arte. Actas del Coloquio sobre arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca, Universidad de Cuenca, 2014.

ABAD VIDAL, J. C. (ed.): *Mapas del arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca, Universidad de Cuenca, 2014.

AGUILAR, Rodrigo; PALACIO, Lucrecia y SOLANO, Paúl (eds.): *Como el cardo... Retrato hablado de Eudoxia Estrella*. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2013.

AMPUERO, Matilde: "La Artefactoría", en *Galería Madeleine Hollaender 25 años*. Guayaquil, Galería Madeleine Hollaender, [2002], pp. 63-71.

AMPUERO, M.: "Una exposición monstruosa", en *Marco Alvarado. Monstruos es que somos*. Guayaquil, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, 2007, pp. 3-42.

CASTRO Y VELÁZQUEZ, Juan: "Un salón de arte joven en el Ecuador", en *Salón Nacional Vicente Rocafuerte para jóvenes creadores de las artes visuales*. Guayaquil, Publicaciones de los Museos del Banco Central del Ecuador, 1983, pp. 12-16.

Catálogo Salón de la Independencia. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

CEVALLOS, Pamela: La intransigencia de los objetos. *La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano* (1964-1969). Quito, Centro de Arte Contemporáneo, 2013.

Cuenca de los Andes. Cuenca, Municipalidad de Cuenca y Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 1998.

DE LA CUADRA, José: *El montuvio ecuatoriano*. Buenos Aires, Imán, 1937.

DE LA CUADRA, J.: *Obras completas*. Ed. de Jorge Enrique Adoum. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico: *Sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la Provincia del Azuay, en la República del Ecuador*. Quito, Imprenta del Clero, 1878.

II Bienal. Cuenca, Edición de la II Bienal Internacional de Pintura, 1989.

III Bienal de Cuenca. Cuenca, III Bienal de Internacional de Pintura de Cuenca, 1991.

IV Bienal de Internacional de Pintura. Cuenca, Bienal de Internacional de Pintura de Cuenca, 1995.

JÁCOME, Ramiro: "Los cuatro de la Ronda", en *Iza, Jácome, Román, Unda. Los Cuatro Mosqueteros*. Quito, Fundación Cultural Exedra, 1993, pp. 47-69.

JARAMILLO PAREDES, Diego: "Los Años Setenta" en *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX*. Cuenca, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1998, pp. 111-141.

KENNEDY TROYA, Alexandra: "La Década de los Ochenta en Cuenca: Institucionalización de los Espacios Culturales", en *De la inocencia a la libertad. Arte cuencano del siglo XX. Op. cit.*, pp. 145-169.

KINGMAN, Manuel: *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito, FLACSO, Sede Ecuador, 2012.

LANDÁRUZI, Andrés: *El legado Sangurima*. La obra literaria de José de la Cuadra. Quito, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011.

MARTÍNEZ BAEZA, Sergio: "Fray Camilo Henríquez y su homenaje a Quito, «Luz de América», en *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (Quito), vol. LXXXVII, n° 180, 2008, pp. 246-261.

Mejía. Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1989.

MONTEFORTE, Mario: *Los signos del hombre*. Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Sede en Cuenca, 1985.

OÑA, Lenin: "Horizontes variables. Retrospectiva de Mauricio Bueno", en *Revista Nacional*

de Cultura (Quito), n° 20, mayo-agosto de 2014, pp. 73-78.

Personajes representativos de una ciudad patrimonio. Cuenca, EMUCE y GAD Municipal de Cuenca, [2016].

PINO ROCA, José Gabriel: *Leyendas, tradiciones y páginas de la Historia de Guayaquil*, vol. II. Guayaquil, Junta Cívica de Guayaquil, 1973.

SALVADOR LARA, Jorge: “Quito y el fraile de la Buena Muerte, precursor de la independencia chilena”, en *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (Quito), vol. LI, n° 111, enero-junio de 1968, pp. 86-103.





UNIVERSIDAD DE CUENCA
Facultad de Artes



FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA



20
AÑOS
1999-2019