

Un metro del Ecuador

Colección
Giacconi Raad



ONE METER OF THE EQUATOR

Un metro del Ecuador	4
Adrián Balseca	12
Pablo Cardoso	15
Juana Córdova	16
Lalimpia	18
Juan Carlos León	21
Roberto Noboa	23
Leandro Pesantes B	24
Manuela Ribadeneira	26
Óscar Santillán	28
Karina Skvirsky-Aguilera	30
Eduardo Solá Franco	32
Sobre el curador	35
Sobre las obras	36
Créditos	47

Un metro del Ecuador

Esta muestra cuenta una historia y articula una mirada. La mirada atraviesa el prisma de una pareja binacional de coleccionistas que han hecho de su hogar el escenario de una junta inusual: allí conjugan un estudioso aprecio por el arte contemporáneo chileno de fines de los '70 en adelante, con un atento seguimiento a la producción de arte contemporáneo en Ecuador. Un hilo invisible pone a dialogar estas producciones, en tanto ambas incorporan códigos conceptuales y una vocación crítica que comenta los avatares sociopolíticos de sus respectivas naciones.

El acervo ecuatoriano de la Colección Giaconi-Raad se ha venido construyendo sistemáticamente durante más de dos décadas en los frecuentes viajes del matrimonio a este país, donde atestiguaron de cerca el desarrollo de una vibrante y compleja escena de arte a la cual siguen tomando el pulso. El recorrido que aquí proponemos pretende transmitir un poco de aquello.

La primera parte de la exposición pone en valor un conjunto de piezas cuyos significantes tienen una estrecha relación con el contexto local y se pronuncian a partir de este. En las piezas escogidas se exponen datos relativos a la historia y al paisaje, a través de los cuales se configura un sentido de lugar. Así ocurre en las obras de Pablo Cardoso, Adrián Balseca, Karina Skvirsky-Aguilera y Juan Carlos León. Estas señas particulares del territorio, como en todo el mundo, juegan un rol fundamental en la construcción de una identidad nacional; una geografía reconocible que se convierte en el telón de fondo sobre el cual se asientan narrativas diversas que tratan, en complejas metáforas, sobre temas colec-

tivos modulados desde experiencias particulares. El viaje o el recorrido se convierten en un leitmotiv compartido en estos trabajos, como sugiere la manguera de combustible del Colectivo Lalimpia que metafóricamente se prolonga en el tiempo y transita azarosamente este espacio. En sus señalamientos, este grupo de obras nos sugiere —tal vez— que es más fácil entender el presente del Ecuador a partir de sus errores y fracasos.

La segunda parte de la exposición, en cambio, se centra en artistas cuyos intereses desbordan las especificidades de lo local, y se han ocupado más bien en el desarrollo de poéticas personales. En algunos casos, como el de Roberto Noboa (desde la pintura) u Óscar Santillán (en su interés por lo inmaterial/perceptivo), estos han adoptado una postura contraria a la identificación de su arte ligado a una procedencia nacional. Las obras de Leandro Pesantes o Juana Córdova tampoco están vinculadas a imaginarios y códigos regionales, resonando más bien con discursos estéticos y preocupaciones más universales como pueden ser las medioambientales o las exploraciones de lo espiritual, respectivamente.

La muestra concluye con un artista inusual del pasado que nos provee con un cierre simbólico a la muestra. El guayaquileño Eduardo Solá Franco, fallecido hace casi tres décadas; una figura descalzada de la modernidad estética cuyo trabajo prefiguraba varios rasgos muy caros al arte del presente. Un autorretrato —que hace un sutil guiño a la pintura colonial—, y un film onírico con crípticas alegorías, dan cuenta de su obsesión por la pervivencia de la memoria en relatos ligados a su vida interior. En ambas piezas, empleando su particular simbolismo,

explora el cuerpo masculino como repositorio tanto de culpa como de deseo.

Al igual que este artista, es interesante notar cómo más de la mitad de los creadores aquí expuestos son hoy en día parte de la diáspora del país. Solá Franco metaforizó múltiples veces en su pintura, poesía y narrativa la figura del viajero que abandona su origen para encontrarse, siendo él mismo un trotamundos consumado que fijó numerosas residencias: de sus álbumes de fotografía y *Diarrios Ilustrados* hemos seleccionado un conjunto de imágenes que, particularmente de los años 1938, 1947 y 1968, dan cuenta de los estrechos vínculos que forjó con Chile.

En una de sus obras emblemáticas *Manuela Ribadeneira* presentó, como si fuera producto de exportación, cajas que contenían cada una “one meter of the Equator”. La obra alude a aquella característica geográfica —la línea imaginaria que divide los hemisferios norte y sur— que da nombre al país y que está posicionada en la conciencia nacional como su rasgo más saliente. De manera inexplicable aquella línea resulta ser una fuente de orgullo —y un atractivo turístico mayor— a pesar de atravesar 13 naciones adicionales... que coinciden en su pobreza. A partir de aquel título la exposición *Un metro del Ecuador* se plantea como una excusa para imaginar otras posibilidades de riqueza, como la que entraña el campo de los intercambios culturales, que nos abren la puerta para pensarnos colectivamente más allá de las fronteras políticas.

Rodolfo Kronfle Chambers
Curador

One Meter of The Equator

This exhibition tells a story and articulates a gaze. This gaze looks through the prism of a binational couple of collectors who have made their home the stage for an unusual meeting: there, they combine a studious appreciation for Chilean contemporary art from the late 1970s onwards with a watchful monitoring of contemporary art production in Ecuador. An invisible thread creates a dialogue between these productions, as both incorporate conceptual codes and a critical vocation that comments on the socio-political vicissitudes of their respective nations.

The Giaconi-Raad Collection's Ecuadorian holdings have been systematically built up over more than two decades during the couple's frequent trips to this country, where they witnessed first-hand the development of a vibrant and complex art scene that they continue to keep an eye on. The tour we propose here is intended to show a bit of that.

The first part of the exhibition highlights a set of artworks whose signifiers are closely related to the local context and are pronounced from it. The selected pieces exhibit information related to history and landscape, through which a sense of place is configured. This is the case in the works of Pablo Cardoso, Adrián Balseca, Karina Skvirsky-Aguilera and Juan Carlos León. As in the rest of the world, these particular signs of the territory play a fundamental role in the construction of a national identity; a recognizable geography that becomes the backdrop against which diverse narratives are set, dealing, through complex metaphors, with collective themes modulated from particular experiences. The trip or the journey becomes a shared leitmotiv in these works, as suggested by the fuel hose of

the Lalimpia Collective that metaphorically extends in time and randomly travels through this space. This group of works suggests —perhaps— that it is easier to understand Ecuador's present by looking at its mistakes and failures.

The second part of the exhibition, on the other hand, focuses on artists whose interests go beyond the specificities of the local, and have been more concerned with the development of personal poetics. In some cases, such as Roberto Noboa's (from painting) or Oscar Santillan's (from his interest in the immaterial/perceptive), they have adopted a position contrary to the identification of their art linked to a national origin. The works of Leandro Pesantes or Juana Córdova are also not linked to regional imaginaries and codes, resonating instead with more universal aesthetic discourses and concerns, such as environmental or spiritual explorations, respectively.

The exhibition concludes with an unusual artist from the past who provides a symbolic closure to the show. Eduardo Solá Franco from Guayaquil, who passed away almost three decades ago: a figure aesthetic modernity and whose work prefigured several traits that are very dear to the art of the present. A self-portrait —which makes a subtle reference to colonial painting— and a dreamlike film with cryptic allegories, show his obsession with the survival of memory in stories linked to his inner life. In both pieces, using his particular symbolism, he explores the male body as a repository of both guilt and desire.

It is interesting to note that, like this artist, more than half of the creators exhibited here are today part of the country's diaspora. Solá Franco's pain-

ting, poetry and narrative metaphorized in multiple opportunities the figure of the traveler who abandons his origin to find himself, being himself an accomplished globetrotter who had numerous residences: from his photo albums and illustrated diaries we have selected a set of images, particularly from the years 1938, 1947 and 1968, that reveal the close ties he forged with Chile.

In one of her emblematic works, Manuela Ribadeneira presented boxes each containing “one meter of the Equator”, as if they were an export product. The work refers to that geographical feature —the imaginary line that divides the northern and southern hemispheres— which gives the country its name and is positioned in the national consciousness as its most noticeable quality. Inexplicably, that line turns out to be a source of pride —and a major tourist attraction— despite the fact that it crosses 13 additional nations... that share their poverty. Based on that title, the exhibition *A Meter of The Equator* is an excuse to imagine other possibilities of richness, such as the one that involves the field of cultural exchanges, which open the door to think collectively about ourselves beyond political borders.

Rodolfo Kronfle Chambers
Curator



Adrián Balseca
Medio Camino
Acción / Video HD
15'41" (loop)
2014
Video cortesía del artista.
Fotogramas Colección Giaconi Raad





Pablo Cardoso
Nowhere 5
Acrílico sobre madera
8 cuadros de 15 x 28 cm y 8 cuadros de 10
x 15 cm c/u, dimensiones totales variables
2008
Colección Giaconi Raad



Juana Córdova
Corriente blanca II
Caracoles y madera
30 x 30 x 15 cm
2014
Colección Giaconi Raad



Juana Córdova
Pasamontañas
Semillas de huayruro
Dimensiones variables
2021
Colección Giaconi Raad

Lalimpia
Stéfano Rubira, Fernando Falconí, Óscar Santillán,
Ricardo Coello Gilbert, Pilar Estrada
Prolongación
Instalación (dispensador de gasolina y manguera)
Medidas variables
2007
Colección Giaconi Raad





Juan Carlos León
Proyecto 2 para paso a desnivel
Técnica mixta sobre lienzo
80 X 100 cm
2007
Colección Giaconi Raad



Roberto Noboa
Gallina
Óleo sobre lienzo
200 x 170 cm
1995
Colección Giaconi Raad



Leandro Pesantes
El animal soñado
Plumas negras de ave
285 x 225 cm
2018
Colección Giaconi Raad



Manuela Ribadeneira
One meter of the Equator
PVC, madera contrachapada
14 x 104 x 4 cm
2007
1 de 40'076.000
Colección Giaconi Raad

EQUATOR





Óscar Santillán
Así vencimos a la brisa
Cenizas de un coyote cremado
entre láminas de acrílico
2010-2011
Colección Giaconi Raad

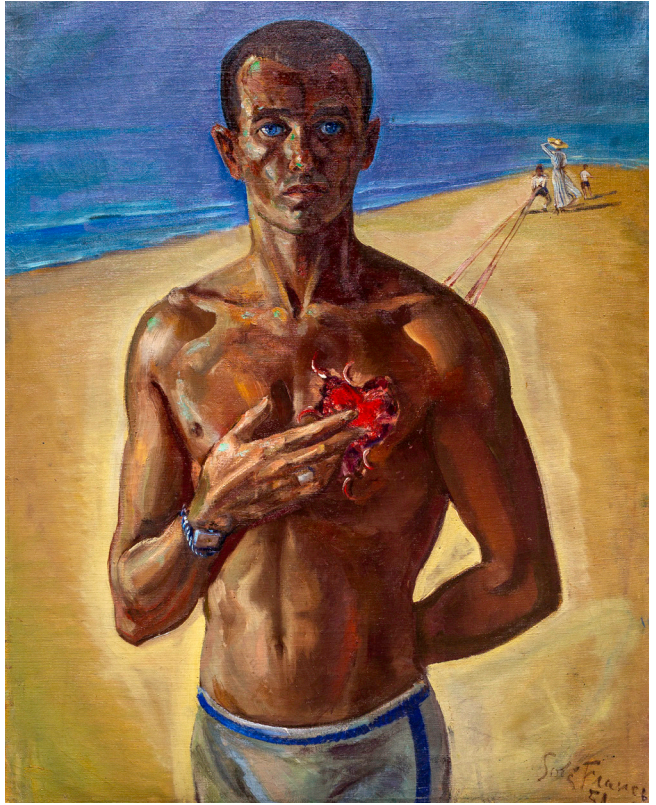


Óscar Santillán
Alumbramiento (La habitación imposible)
Pintura removida de la pared para revelar
el concreto y reorganizada en el suelo
2009-2010
Colección Giaconi Raad



Karina Skvirsky-Aguilera
El peligroso viaje de María Rosa Palacios
Video
30'45''
2016
Video cortesía del artista.
Fotogramas Colección Giaconi Raad





Eduardo Solá Franco
Autorretrato con desgarre
1950
Colección Giaconi Raad



Eduardo Solá Franco
Encuentros imposibles
Película Super 8
7' 38"
1959
Archivo Solá Franco



Eduardo Solá Franco
*Imágenes seleccionadas de álbums
y Diarios Ilustrados del artista
1938, 1941-1944, 1947 y 1968*
Col. Biblioteca Nacional de Francia /
Archivo Solá Franco

Rodolfo Kronfle se ha desempeñado como investigador y curador independiente desde mediados de los años 90. Es licenciado con honores en Historia del Arte por Boston College y ha cursado estudios de maestría en Arqueología. Ha publicado decenas de ensayos y artículos en revistas, libros y enciclopedias, a más de haber comisariado numerosas exposiciones que incluyen la obra de artistas locales e internacionales, entre estas *Lo que las imágenes quieren_Video desde Hispanoamérica* en la Fundación ICO de Madrid, *Passado Imperfeito* en el Centro Cultural São Paulo, *Los matices del porque* en el contexto de la XI Bienal de Cuenca, *Ecuador: la vida en estado puro* en el Museo del Barrio de Nueva York y la cuarta edición de *Latin American Roaming Art* (LARA) presentada en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito luego de dirigir una residencia en las Islas Galápagos. Kronfle ha curado además importantes retrospectivas de artistas tan diversos como Eduardo Solá Franco o Manuela Ribadeneira.

Del 2003 al 2015 editó la página *RioRevuelto.net*, que se convirtió en el más extenso archivo virtual de arte contemporáneo ecuatoriano del período, luego de lo cual co-fundó y co-edita hasta el presente la plataforma virtual de difusión de arte *Paralaje.xyz*. Ha llevado a cabo algunos revisionismos del arte moderno local, entre estos una reconsideración del ancestralismo de los años sesenta en el Museo Casa del Alabado de Quito, y varias publicaciones sobre Eduardo Solá Franco, incluyendo los volúmenes íntegros de sus *Diarios Ilustrados* y una edición monográfica titulada *El impulso autobiográfico*. En el 2011 publicó el libro *Historia(s)_en el arte contemporáneo del Ecuador 1998-2009*, primer compendio de divulgación sobre la producción artística en el Ecuador en la pasada década, y más recientemente *Limpio, lúcido y ardiente: Artes visuales y correato (Ecuador, 2007-2017)* donde analiza la producción cultural crítica frente al horizonte político del país. En el 2022 editó, dirigió y fue co-autor de *101 ARTE CONTEMPORÁNEO ECUADOR Vol.01*, la publicación más amplia que se haya hecho alrededor de las prácticas artísticas actuales en el país. Kronfle ha sido jurado de salones, becas y bienales en varios países, y ha formado parte del comité asesor de instituciones culturales de alcance latinoamericano y global como la Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO), la Rockefeller Foundation, la Bienal de Cuenca y el Museo Casa del Alabado en Quito.

Adrián Balseca

Un vehículo Andino de 1977, ensamblado en el Ecuador, protagoniza un inusual “road movie”, recorriendo el territorio al cuál alude su nombre. El artista lo somete a un reto performático extremo, al extraerle el tanque de gasolina y recorrer en esas condiciones los 488 kilómetros que hay entre la capital Quito y el Museo Municipal de Arte Moderno, sede de la XII Bienal de Cuenca. La obra actúa como una radiografía del país, haciendo un guiño al nacionalismo alucinado y la fantasía de progreso inscrita en los fallidos procesos desarrollistas en el país, contrastados frente a las economías informales en que se encuentra inmersa gran parte de la población —llenas de ingenio y voluntad colaborativa— para surgir a pesar de las adversidades. El paisaje, atravesado por señas particulares que desde una mirada antropológica delatan algunos procesos históricos, se convierte en el telón de fondo de esta épica hazaña. El título alude al comentario que resumía cómicamente la percepción que se tenía de este automóvil de diseño elemental y orientado a actividades productivas: “Andino, el carro divino que te deja a medio camino”.

A 1977 Andean vehicle, assembled in Ecuador, stars in an unusual “road movie”, navigating the land to which its name alludes. The artist subjects it to an extreme performative challenge by removing its gas tank and traveling the 488 kilometers between the capital Quito and the Municipal Museum of Modern Art, venue of the XII Cuenca Biennial. The work acts as an X-ray of the country, referring to the hallucinated nationalism and the fantasy of progress that lived in the failed development processes of the country, contrasting these with the informal economies in which a large part of the population is immersed -full of ingenuity and collaborative will- to emerge despite the adversities. The landscape, crossed by particular signs that, from an anthropological point of view, reveal some historical processes, becomes the backdrop of this epic feat. The title alludes to the comment that comically summarized the perception of this car of elemental design and that was built for productive activities: “Andino, the divine car that leaves you halfway”.

Pablo Cardoso

Este trabajo refleja el interés que ha desarrollado el artista en representar secuencialmente trayectos de toda índole, donde contrasta la racionalidad tecnocientífica para representar el mundo con la experiencia subjetiva del ser para asir la realidad. En sus obras —empleando siempre la pintura como una práctica de traducción contemplativa y la vez conceptual que encierra filos políticos, vivenciales o metafísicos— Cardoso ha aludido a diversas teorías, herramientas y tecnologías de medición geográfica, desde las tradicionales como la geodesia (2001) hasta las contemporáneas como el GPS (2003-2014). Para esta serie escogió aleatoriamente, usando Google Earth, imágenes satelitales de algunos caminos de tercer orden cuyo entorno luego visitó y registró fotográficamente. Posteriormente en su estudio pintó en estos pequeños cuadros tanto las capturas satelitales como las imágenes de su cámara in-situ, contrastando ambas en composiciones que siguen el trazado de las carreteras. En palabras del artista, “este es un proyecto que expresa mi escepticismo en cuanto a la realidad circundante y a las maneras de comprenderla. Me interesa resaltar la delgada línea que divide

la realidad de la ficción, el documento de la invención, así como también proponer la subjetividad como opción personal más fiable para asumir la interpretación de dicha realidad”.

This work reflects the artist's interest in sequentially representing all kinds of paths, where he contrasts the techno-scientific rationality used to represent the world with the subjective experience of the being to grasp reality. Always employing painting as a practice of contemplative and conceptual translation that contains political, experiential or metaphysical philosophies, Cardoso has alluded in his works to various theories, tools and technologies of geographic measurement, from traditional ones such as geodesy (2001) to contemporary ones such as GPS (2003-2014). For this series he randomly chose, using Google Earth, satellite images of some third-order roads whose environment he then visited and recorded photographically. Later in his studio he painted in these small paintings both the satellite captures and the images from his in-situ camera, contrasting both in compositions that follow the layout of the roads. In the artist's words, "this is a project that expresses my skepticism about the surrounding reality and the ways of understanding it. I am interested in highlighting the thin line that divides reality from fiction, document from invention, as well as proposing subjectivity as the most reliable personal option to assume the interpretation of said reality."

Juana Córdova

En el 2011 esta artista, cuya obra orbitaba fundamentalmente alrededor de indagaciones botánicas, se muda a una casa-observatorio en un peñasco al borde del mar. Se intensifica ahí su comunión con los elementos que la rodean, y se afina su mirada sobre las interrelaciones, equilibrios y ciclos de la naturaleza. Allí ha producido todo un cuerpo de obras que apuntan siempre a formulaciones poéticas que proponen una suerte de espacio de reconciliación del ser humano con su ecosistema. En ese sentido Corriente blanca ofrece una correspondencia visual que resuena de manera potente a la luz de su inclinación melancólica y su propio alejamiento del ruido ciudadano.

Córdova cultiva con paciencia y esmero los procedimientos que demanda la manufactura de sus obras. Podríamos notar cómo en muchas de ellas se inscribe una genética cultural que bien puede hablar de su Cuenca natal: encontramos aquí una salida contemporánea a la transmisión de manualidades entre generaciones, como puede ser el tejido. El pasamontañas, por ejemplo, a más de ser parte del equipamiento fundamental para andinistas, se ha convertido además en un símbolo de rebelión y activismo radical. La artista elabora este artículo con semillas de huayruro, conocidas por su protección frente a la mala energía pero venenosas si se tragan; dada su intrínseca belleza estas semillas han sido empleadas en joyería y adornos desde tiempos preincaicos. La inspiración de esta obra surgió durante una residencia en Texas donde presenció con más cercanía el drama fronterizo, imaginando una prenda que salvaguarde a los migrantes en sus vicisitudes.

In 2011, this artist, whose work orbited fundamentally around botanical research, moved to a house-observatory on a rocky outcrop by the sea. There her communion with the elements that

surrounded her intensified, and her gaze on the interrelationships, balances and cycles of nature was refined. In this place she has produced a whole body of works that always point to poetic formulations that propose a sort of space of reconciliation between human beings and their ecosystem. In this sense, Corriente Blanca offers a visual correspondence that resonates powerfully in the light of his melancholic inclination and his own distance from the noise of the city.

Córdova cultivates with patience and care the procedures required for the manufacture of his works. We can notice in many of them a cultural genetics that could well speak of his native Cuenca: we find here a contemporary outlet for the transmission of handicrafts among generations, such as weaving. The balaclava, for example, in addition to being part of the fundamental equipment for Andean climbers, has also become a symbol of rebellion and radical activism. The artist makes this article with huayruro seeds, known for their protection against bad energy but poisonous if swallowed; given their intrinsic beauty, these seeds have been used in jewelry and ornaments since pre-Inca times. The inspiration for this work came during a residency in Texas where she witnessed the border drama more closely, imagining a garment that would safeguard migrants in their vicissitudes.

Lalimpia

Esta instalación no se ha presentado desde su aparición en la IX Bienal de Cuenca (2007) y en la X Bienal de la Habana (2009). La obra del colectivo –cuyo trabajo militante era reconocido por sus filós críticos– parece metaforizar la promesa fallida de un futuro brillante que prefiguraba el llamado “boom petrolero” de los tempranos años 70 en el Ecuador. La historia de la política económica ecuatoriana es tan azarosa como la maraña que traza en el espacio la interminable manguera originada en el solitario dispensador. País exportador de crudo pero paradójicamente importador de gasolina y diesel que debe subsidiar para mantener la paz social, sus pozos han sido fuente de contaminación y corrupción estatal permanente. El debate sobre la dependencia de una economía extractivista se ha seguido prolongando, inclusive, en sus implicaciones medioambientales: en la consulta popular del pasado agosto la población decidió, por ejemplo, no continuar la explotación de varios campos que incluyen los que se encuentran dentro del Parque Nacional Yasuní, considerado por la UNESCO como una “Reserva de la Biósfera”.

This installation has not been presented since its appearance at the IX Cuenca Biennial (2007) and the X Havana Biennial (2009). The work of the collective -whose militant work was recognized by its critical edges- seems to metaphorize the failed promise of a bright future foreshadowed by the so-called “oil boom” of the early 1970s in Ecuador. The history of Ecuadorian economic policy is as haphazard as the tangle traced in space by the endless hose originating in the lonely dispenser. A country that is an exporter of crude oil but paradoxically an importer of gasoline and diesel that it must subsidize to maintain social peace, Ecuador’s wells have been a source of pollution and permanent state corruption. The discussion about the dependence on an extractivist economy has continued, even in its environmental implications: in the popular referendum last August the popu-

lation decided, for example, not to continue the exploitation of several fields, including those located within the Yasuní National Park, considered by UNESCO as a "Biosphere Reserve".

Juan Carlos León

Durante la primera década del nuevo siglo decenas de artistas se vieron abocados a emprender un proyecto crítico referido a las políticas de Regeneración Urbana implementadas por la municipalidad guayaquileña. La ciudad que se transformaba aceleradamente, priorizando obras de infraestructura y de proyección turística, no encontraba un correlato en programas sociales que acompañen con el mismo ímpetu estos cambios. Esta pintura-boceto forma parte de una serie de proyectos para instalaciones imposibles de llevar a cabo. Su simbolismo, sin embargo, podía ser leído vívidamente en el contexto local: un puñado de cañas, elemento tropical cuyo uso es ubicuo en la arquitectura vernácula de la precariedad, sostienen inestable y peligrosamente uno de tantos pasos a desnivel que renovaban el sistema vial de una ciudad en franca expansión. Inscritos como significantes se encuentran los cuestionamientos al proyecto moderno, y a las frágiles bases sobre las cuales se asienta la visión positivista que caracteriza los relatos del progreso. Este boceto aparenta ser, en última instancia, un proyecto para un anti-monumento, que ironiza las nociones utópicas que implantaba (y continúa implantando) el discurso político desde el poder.

During the first decade of the new century, dozens of artists undertook a critical project related to the Urban Regeneration policies implemented by the district of Guayaquil. The city that was undergoing an accelerated transformation, prioritizing infrastructure works and tourist projection, did not find a counterpart in social programs that accompanied these changes with the same impetus. This sketch-painting is part of a series of projects for installations that were impossible to carry out. Its symbolism, however, could be vividly read in the local context: a handful of reeds, a tropical element whose use is ubiquitous in the vernacular architecture of precariousness, unsteadily and dangerously support one of the many overpasses that renewed the road system of a city in clear expansion. The questioning of the modern project and the fragile foundations on which the positivist vision that characterizes the narratives of progress is based are presented as signifiers. This sketch appears to be, ultimately, a project for an anti-monument, which ironizes the utopian notions implanted (and that continue to be implanted) by the political discourse of power.

Roberto Noboa

Desde mediados de los años noventa, Roberto Noboa desarrolla una pintura desmarcada de las corrientes más politizadas del arte contemporáneo local. En sus trabajos más tempranos como Gallina se manifiesta, por ejemplo, una figuración expresiva con clara intención de tensar las lógicas del restringido mercado y sus gustos conservadores. Luego de haber estado expuesto a múltiples influencias durante su formación en Norteamérica, la propuesta inicial del artista se empeñaba en representar seres monstruosos que causaran desconcierto. En aquella actitud se intuía cierta crítica institucional que aspiraba a un ensanchamiento de los horizontes estéticos de la aún pequeña escena guayaquileña.

Esta búsqueda iba más allá de sus fluctuantes elecciones estilísticas o de los contenidos que canalizaba, y se planteaba más bien como una postura que silenciosamente demandaba que a nivel temático los intereses de cualquier artista puedan desbordar las particularidades y circunstancias del contexto local. Esto aplicaba tanto en cuestiones relativas a las corrientes estéticas dominantes como en el tratamiento de lo político y social. De manera consciente, Noboa quería trascender una antigua perspectiva de valoración que resolvía la identidad de la obra y su entronque en los relatos históricos del arte ecuatoriano en términos dicotómicos: lo propio o lo ajeno, lo contextual o lo universal. En ese sentido su pintura figurativa, al alejarse de agendas políticas evidentes y al estar desprovista de señas particulares que delataran su origen, desplegaba una libertad casi inédita al anclarse en una subjetividad radical que proponía a su vez un reto al espectador, abriéndole el camino a sus propias lecturas conjeturales. Esto ha generado una marcada influencia en camadas más recientes de artistas que procuran difuminar su sentido de lugar, al tiempo que aspiran a una densidad semántica de carácter más inefable y especulativo.

Since the mid-nineties, Roberto Noboa has been developing a kind of painting detached from the more politicized currents of local contemporary art. In his earliest works such as Gallina, for example, an expressive figuration is manifested with a clear intention of straining the logics of the restricted market and its conservative tastes. After having been exposed to multiple influences during his training in North America, the artist's initial proposal was to represent monstrous beings that caused confusion. In that attitude one could sense a certain institutional critique that aspired to a broadening of the aesthetic horizons of the still small Guayaquil scene.

This search went beyond his fluctuating stylistic choices or the contents he channeled, and was rather a stance that silently demanded that on a thematic level the interests of any artist could go beyond the particularities and circumstances of the local context. This applied both to questions related to the dominant aesthetic currents as well as to the treatment of the political and social. Consciously, Noboa wanted to transcend an old valuation perspective that resolved the identity of the work and its connection to the historical narratives of Ecuadorian art in dichotomous terms: the proper or the foreign, the contextual or the universal. In that sense, his figurative painting, by distancing itself from obvious political agendas and being devoid of particular signs that would give away its origin, displayed an almost unprecedented freedom by anchoring itself in a radical subjectivity that in turn proposed a challenge to the viewer, opening the way to his own conjectural readings. This has generated a marked influence on more recent generations of artists who seek to blur their sense of place, while aspiring to a semantic density of a more inefable and speculative nature.

Leandro Pesantes

Buena parte del trabajo de Leandro Pesantes explora la espiritualidad que emana de la materialidad constitutiva de diversos objetos. Es así que una obra de arte plumario como El animal soñado, confeccionado con miles de plumas negras de ave que

irradian un campo de energía ostensible, puede asumirse como un elemento ceremonial y adquirir un carácter mítico que orbita en torno a lo desconocido. Este tipo de inquietudes suele tener un sustrato biográfico, que en el caso del artista se remonta a su crianza en un hogar de bautistas protestantes. Desde pequeño queda marcado por la idea de “salvar almas” acompañando a sus padres en tareas evangelizadoras, no solo en entornos urbanos sino en salidas frecuentes al campo. Ya en su preparación como misionero entra en contacto con experiencias sensibles en las que se entrecruza lo religioso con saberes heredados y prácticas de sanación tradicionales ancladas en el mundo natural.

Desde sus coloridas pinturas hasta sus frágiles instalaciones y aglomeraciones de objetos, que parecen haberse cargado con los rastros de un rito, el trabajo del artista entronca con el misterio, el ensueño y la dimensión mística de las tradiciones simbolistas. Su repertorio de símbolos ha remitido no sólo a lo divino, sino a la magia, a lo oculto, a lo arcaico o a lo ancestral, al tiempo que su atracción por el conocimiento esotérico se pone al servicio de una intención reverencial por asir lo imperceptible, acceder a los confines de la mente y descubrir la esencia detrás de las apariencias.

Much of Leandro Pesantes' work explores the spirituality that emanates from the constitutive materiality of various objects. Thus, a feather artwork such as El animal soñado, made with thousands of black bird feathers that radiate a field of ostensible energy, can be seen as a ceremonial element and acquire a mythical character that orbits around the unknown. These kinds of concerns usually have a biographical background, which in the artist's case goes back to his upbringing in a Protestant Baptist home. From an early age, he was impressed by the idea of “saving souls” by accompanying his parents in evangelizing tasks, not only in urban environments but also in frequent trips to the countryside. Already in his training as a missionary, he came into contact with sensitive experiences in which the religious intertwined with inherited knowledge and traditional healing practices anchored in the natural world.

From his colorful paintings to his fragile installations and agglomerations of objects, which seem to have been charged with the remnants of a rite, the artist's work connects with the mystery, the reverie and the mystical dimension of the symbolist traditions. His repertoire of symbols has referred not only to the divine, but also to magic, the occult, the archaic or the ancestral, while his attraction for esoteric knowledge is at the service of a reverential intention to grasp the imperceptible, to access the confines of the mind and discover the essence behind appearances.

Manuela Ribadeneira

A mediados del siglo pasado, el abuelo de la artista intentó enviar un telegrama desde un pueblo de Francia a Ecuador; quien lo atendió le respondió: “Aquello es imposible señor, el Ecuador es una línea imaginaria”. Esta anécdota es la base de una exploración sobre la identidad nacional que se cifra en este elemento que no es más que una medición que atraviesa el territorio y que extrañamente ha sido asumido como propia, como parte

fundamental de la imagen país, y de lo poco que la población rescata de su autopercepción. Ribadeneira lo embala inclusive como un producto de exportación en cajas seriadas, produciendo una “edición limitada” de este objeto restringida, irónicamente, a la extensión de su propia circunferencia (40'076,000 de ejemplares). Hurgando aquí en las profundidades y sinsentidos de la psiquis nacional, sus objetos son conocidos por las finas implicaciones intelectuales que encierran, y que expanden sus significancias a medida que pasa el tiempo. En esta obra aparece además aquel interés en las expediciones científicas (sus prospecciones, registros y mediciones) que serán invocadas por varios artistas en los venideros años. En este caso la referencia es a la Misión Geodésica Francesa que partió de París en 1735 hacia la Real Audiencia de Quito, y cuyas mediciones no solo zanjaron las controversias sobre la forma exacta de la tierra, sino que, según el historiador Jorge Núñez, apuntalaron “definitivamente esa emergente ‘conciencia geográfica’ del criollismo quiteño” y de un nacionalismo que eventualmente derivó en los procesos independentistas.

In the middle of the last century, the artist's grandfather tried to send a telegram from a town in France to Ecuador; the person who answered replied: "That's impossible, sir, Ecuador is an imaginary line". This anecdote is the basis of an exploration on the national identity that is encoded in this element that is nothing more than a measurement that crosses the territory and that strangely has been assumed as its own, as a fundamental part of the country's image, and of the little that the population rescues from its self-perception. Ribadeneira even packages it as an export product in serialized boxes, producing a "limited edition" of this object restricted, ironically, to the extent of its own circumference (40'076,000 copies). Delving here into the depths and nonsense/absurdities of the national psyche, his objects are known for the fine intellectual implications they contain, and which expand their significance as time goes by. In this work we can also see that interest in scientific expeditions (their surveys, records and measurements) that will be invoked by several artists in the years to come. In this case the reference is to the French Geodesic Mission that left Paris in 1735 for the Royal Audience of Quito, and whose measurements not only settled the controversies about the exact shape of the earth, but, according to historian Jorge Núñez, definitively underpinned "that emerging 'geographic conscience' of Quito's criollismo" and a nationalism that eventually derived in the independence processes.

Óscar Santillán

Santillán fue uno de los miembros del Colectivo Lalimpia (2002-2008) que en algún momento se consideró “el ala artística de la Ruptura de los 25”, un grupo de jóvenes que impulsaba un cambio en la política ecuatoriana y que apoyó en sus inicios la Revolución Ciudadana del presidente Rafael Correa (2007-2017). Posterior a esta fallida y breve experiencia de idealismo versus la realpolitik tropical, el norte más crítico e ideologizado de los integrantes del colectivo mutó sustancialmente, en el caso de Santillán derivando en obras de alta carga poética y conceptual. Su producción desde entonces se ha caracterizado por sus métodos experimentales y sus colaboraciones transdisciplinarias, que exploran significados mediante la transformación de

diversas sustancias y materiales culturales.

El artista se ha enfocado en lo fenomenológico para explorar los límites de la realidad, tensando la percepción del público sobre lo posible/imposible. En las obras aquí exhibidas, así como en otras, apela a sugerencias de fenómenos naturales (la luz, el viento) y a la capacidad cognitiva en relación a manifestaciones metafísicas. Su trabajo se afina en ideas y concepciones grandilocuentes, que sin embargo cobran vida en objetos modestos que provocan narrativas densas y abiertas, muchas veces transmitiendo sentimientos de fragilidad, sentimentalismo, tristeza o nostalgia.

Santillán was one of the members of the Colectivo Lalimpia (2002-2008), which at some point was considered the artistic wing of the "Ruptura de los 25", a group of young people who promoted a change in Ecuadorian politics and supported the Citizen Revolution of President Rafael Correa (2007-2017). After this failed and brief experience of idealism versus tropical realpolitik, the more critical and ideologized direction of the members of the collective changed substantially, deriving in the case of Santillán in works of high poetic and conceptual content. Since then his production has been characterized by his experimental methods and transdisciplinary collaborations, which explore meanings through the transformation of diverse substances and cultural materials.

The artist has focused on the phenomenological to explore the limits of reality, straining the public's perception of the possible/impossible. In the works exhibited here, as in others, he appeals to evocations of natural phenomena (light, wind) and to the cognitive capacity in relation to metaphysical manifestations. His work is based on grandiloquent ideas and conceptions, which nevertheless come to life in modest objects that provoke dense and open narratives, often conveying feelings of fragility, sentimentalism, sadness or nostalgia.

Karina Skvirsky-Aguilera

Este film/documental/performance parte del afán de autodescubrimiento de las raíces afro-andinas de esta artista, nacida en los Estados Unidos de madre ecuatoriana migrante. Para el efecto decide reconstruir el viaje que hizo su tatarabuela a los 15 años a inicios del siglo pasado, en un azaroso recorrido desde el Valle del Chota hasta Guayaquil, donde estaba destinada a trabajar como empleada doméstica en casa de una familia pudiente. En esta exploración del territorio que va de la Sierra Norte hasta el golfo donde se asienta la ciudad-puerto, y visitando un atuendo de época, Skvirsky-Aguilera levanta testimonios sobre sus raíces e intenta aprender e incorporar algo de una cultura que ahora le resulta lejana y exótica. Este trabajo, que parte –como es característico en su obra– de la recreación de relatos familiares, parece hurgar en las condiciones sociales que conectaban la esclavitud histórica a la servidumbre, al tiempo que explora filis interesantes sobre género, raíces, clase, pureza étnica, mestizaje y apropiación cultural.

This film/documentary/performance is based on the self-discovery of the Afro-Andean roots of this artist, born in the United States to an Ecuadorian migrant mother. For this purpose, she

decides to reconstruct the journey that her great-great-grandmother made at the age of 15, at the beginning of the last century, in a hazardous journey from the Chota Valley to Guayaquil, where she worked as a maid in the house of a wealthy family. In this exploration of the territory that goes from the Sierra Norte to the gulf where the city-port is located, and wearing a period costume, Skvirsky-Aguilera collects testimonies about her roots and tries to learn and incorporate something of a culture that now seems distant and exotic to her. This work, which starts - as many of her work - from the recreation of family stories, seems to delve into the social conditions that connected historical slavery to servitude, while exploring interesting threads of gender, roots, class, ethnic purity, miscegenation and cultural appropriation.

Eduardo Solá Franco

Solá Franco aparece en la historia del arte del Ecuador como un artista imposible de asociar a las corrientes modernistas dominantes de su tiempo, al mantener una mirada siempre atenta al arte del pasado para reinterpretarlo y extraer de ahí los pretextos narrativos apropiados, a través de cuyos simbolismos codificaba su vivencia; algo completamente incomprendido en su momento. En este autorretrato de 1950 parece reinterpretar el corazón sangrante de la iconografía cristiana en clave personal. Confronta al espectador con su torso desnudo señalando la herida abierta en su pecho, desgarrado por anzuelos atados a hilos de sangre que un niño tira al fondo de la composición. El artista alude a los años felices de su infancia junto a su madre, y al contexto de playa que se convirtió en un leitmotiv en muchas de sus obras.

Solá exploraba temas como el cuerpo y la memoria en una suerte de escenificación de la experiencia biográfica. Su trabajo partía siempre de aquel ímpetu muy humano por introducir sus recuerdos, su cosmovisión espiritual o sus reflexiones existenciales. Esta aproximación para sondear los matices de su identidad — incluida su alteridad sexual— empleando el microrrelato íntimo resulta propicia para generar empatía por su diferencia. Configura aquí una metáfora del sufrimiento que le causa el recuerdo, y la culpa de haber abandonado el seno materno, expresándose dramáticamente sobre su cuerpo. Los prejuicios y cortas miras de una sociedad conservadora como la guayaquileña lo empujaron a emigrar en su adolescencia, habiendo explorado aquella obsesiva relación con su madre en varias facetas de su trabajo. En sus últimos años, con la falsa expectativa de que su ciudad natal haya cambiado, decidió retornar. Posteriormente, habiendo sido diagnosticado de cáncer y con sus vínculos familiares deteriorados, tomó la decisión de hacer un viaje sin retorno a Santiago de Chile, donde le quedaban antiguas amistades.

Solá Franco appears in the history of Ecuadorian art as an artist impossible to associate with the dominant modernist trends of his time, as he always kept an eye on the art of the past to reinterpret it and extract from it the appropriate narrative pretexts, through whose symbolisms he codified his experience; something completely misunderstood at the time. In this 1950 self-portrait he seems to reinterpret the bleeding heart of Christian iconography in a personal way. He confronts the viewer with his naked torso pointing to the open wound in his chest, torn by hooks tied to threads of blood that a child throws to the

background of the composition. The artist alludes to the happy years of his childhood with his mother, and to the beach setting that became a leitmotif in many of his works.

Solá explored themes such as the body and memory through a sort of staging of the biographical experience. His work always started from that very human impulse to introduce his memories, his spiritual cosmivision or his existential reflections. This approach to explore the nuances of his identity -including his sexual difference- using the intimate micro-story is appropriate to generate empathy for his difference. He sets here a metaphor of the suffering caused by the memory and guilt of having left her mother's womb, expressing itself dramatically on her body. The prejudices and short-sightedness of a conservative society like the one in Guayaquil pushed him to emigrate in his adolescence, having explored that obsessive relationship with his mother in various facets of his work. In his later years, with the false expectation that his hometown had changed, he decided to return. Later, having been diagnosed with cancer and with his family ties deteriorated, he made the decision to make a one-way trip to Santiago de Chile, where he had old friends.

Los filmes experimentales de Solá Franco, de inspiración surrealista, preceden por décadas a las primeras producciones de videoarte en el Ecuador de los 90. En algunas de sus películas se manifiestan tempranamente impulsos que comparten muchos artistas del presente. En el primero que hizo, *Encuentros imposibles* (1959), Solá inscribe una mirada homoerótica sobre la figura de su modelo/compañero David Morais, el escultural portugués que representó en varias de sus pinturas desde una sensibilidad camp. Al regodearse en su figura como objeto pasional, inaugura una aproximación pionera hacia el cuerpo masculino en el arte ecuatoriano, que resulta señera como manifestación de una diferencia sexual. Este film es uno de los varios ejemplos del travestimiento que empleaba Solá para encarnar su propio deseo a través de personajes femeninos.

Solá empleaba el arte como expresión del subconsciente, y al dotarlo de una atmósfera de ensueño o de evocaciones fantásticas lograba que sus imágenes escaparan de la normatividad que un estilo más realista hubiese provocado. Mediante diversos recursos narrativos, que incluían claras instancias de lo que hoy en día llamamos apropiación, el artista enmascaraba su propia vida, incluyendo sus memorias y desencuentros amorosos. Supone así un referente para prácticas posteriores, aunque distante a su vez de las actitudes más confrontadoras, y los filos políticos más decididos que enarbolan los discursos queer y sexodisidentes en la actualidad.

*Solá Franco's experimental, surrealist-inspired films precede by decades the first video art productions in Ecuador in the 1990s. In some of his films, impulses shared by many artists of the present are manifested early on. In the first one he made, *Encuentros imposibles* (1959), Solá inscribes a homoerotic gaze on the figure of his model/partner David Morais, the sculptural Portuguese man he represented in several of his paintings from a camp sensibility. By basking in his figure as an object of passion, he inaugurates a pioneering approach to the male body*

in Ecuadorian art, one that is a landmark as a manifestation of sexual difference. This film is one of the several examples of the cross-dressing that Solá employed to embody his own desire through female characters.

Solá used art as an expression of the subconscious, and by endowing it with an atmosphere of reverie or fantastic evocations, he managed to make his images escape the normativity that a more realistic style would have provoked. By means of various narrative resources, which included clear instances of what we nowadays call appropriation, the artist masked his own life, including his memories and love affairs. He is thus a reference for later practices, although distant from the more confrontational attitudes, and the more determined political philosophies that queer and sex-dissident discourses currently raise.

Esta proyección pone punto final a la exposición, y ofrece además un interesante punto de contacto entre Ecuador y Chile. Es además, un colofón al interés de la Colección Giaconi-Raad por la figura de Eduardo Solá-Franco. La selección de imágenes se hizo de entre las más de 3,300 acuarelas que componen los *Diarios Ilustrados* (1935-1988) del artista. El material reúne episodios de sus temporadas en Chile, donde forjó estrechas amistades y obtuvo numerosas comisiones para retratos y decoraciones, como las de los hoteles Ritz y Carrera. Estas se alternan, además, con recortes de prensa y documentación pertinente que proviene de sus álbumes fotográficos. El conjunto esboza un gran retrato de la vida social y cultural de la alta sociedad chilena, al tiempo que recoge episodios de gran interés como la visita de Walt Disney a Santiago, parte de la gira de “buena voluntad” orientada a aplacar —en clave de relaciones públicas— la influencia del nazismo en la región. Personajes, paisajes, datos peculiares sobre sus vínculos, y episodios anecdóticos (como la entrevista que hace a la cabeza decapitada de un criminal en la escuela de medicina) sazonan con gracejo sus días en el país.

*This projection brings the exhibition to a conclusion, and also offers an interesting point of contact between Ecuador and Chile. It is also a culmination of the Giaconi-Raad Collection's interest in the figure of Eduardo Solá-Franco. The selection of images was made from among the more than 3,300 watercolors that make up the artist's *Illustrated Diaries* (1935-1988). The material gathers episodes from his stays in Chile, where he forged close friendships and obtained numerous commissions for portraits and decorations, such as those for the Ritz and Carrera hotels. These are also accompanied by press clippings and relevant documentation from his photographic albums. The set sketches a great portrait of the social and cultural life of the Chilean high society, while it also captures episodes of great interest such as the visit of Walt Disney to Santiago, part of the tour of “good will” that intended to appease -in public relations key- the influence of Nazism in the region. Characters, landscapes, peculiar facts about his relationships, and anecdotal episodes (such as the interview he conducts with the decapitated head of a criminal in the medical school) season his days in the country with grace.*

Créditos

Artistas

Adrián Balseca
Pablo Cardoso
Juana Córdova
Lalimpia
Juan Carlos León
Roberto Noboa
Leandro Pesantes B
Manuela Ribadeneira
Óscar Santillán
Karina Skvirsky-Aguilera
Eduardo Solá Franco

Curaduría

Rodolfo Kronfle
Chambers

Corrección y traducción de textos

Josefina Lewin

Montaje

Joaquín Henriquez
Sergio Parraguez

Equipo II Posto

Director

Carlo Solari

Directora Ejecutiva

Paula del Sol

Director de Arte

Sergio Parra

Director II Posto Documentos

Antonio Echeverría

Archivación, Documentación y Coordinación Académica

Josefina Lewin

Archivación, Documentación y Producción

Joaquín Henriquez

Encargada de sala

Carolina Urzúa

Edición publicada en 2023.

Esta publicación fue organizada por Il Posto para la exposición "Un metro del Ecuador. Colección Giaconi - Raad" (septiembre 2023).

Fotografía: Felipe Ugalde
Diseño: Gracia González
Impreso por Ograma

Il Posto es un espacio de arte dedicado a la conservación, estudio y difusión del arte contemporáneo latinoamericano en Santiago de Chile. Creemos que el arte y las discusiones en torno a él impulsan el desarrollo de pensamiento crítico y abren nuevas perspectivas y reflexiones sobre nuestra contemporaneidad. A través de exposiciones de artistas, investigaciones y contenidos producidos especialmente para estas, Il Posto promueve instancias colaborativas entre artistas, curadores, investigadores y coleccionistas de la región. Il Posto está conformado por la colección Solari del Sol que cuenta con un acervo de más de 350 piezas de arte chileno y latinoamericano producidas desde la década del 70 a la actualidad. Además, Il Posto cuenta con Il Posto Documentos, Centro de Investigación y Documentación que cuenta con una Biblioteca y un Archivo Documental abierto al público.

Il Posto is an art space dedicated to the conservation, study and dissemination of Latin American contemporary art in Santiago, Chile. We believe that art and the discussions around it promote the development of critical thinking and open new perspectives and reflections on our contemporaneity. Through exhibitions of artists, research and content produced especially for them, Il Posto promotes collaborative instances between artists, curators, researchers and collectors in the region. Il Posto is made up of the Solari del Sol collection, which has a collection of more than 350 pieces of Chilean and Latin American art produced from the 1970s to the present. In addition, Il Posto has Il Posto Documentos, a Research and Documentation Center with a Library and a Documentary Archive open to the public.

Il Posto está en Espoz 3150,
piso -1, Vitacura.

Il Posto Documentos está en
José Miguel de la Barra 480,
of.201, Santiago.

www.ilposto.cl

Il Posto agradece a Adrián Balseca, Pablo Cardoso, Juana Córdova, Lalimpia, Juan Carlos León, Roberto Noboa, Leandro Pesantes, Manuela Ribadeneira, Óscar Santillán, Karina Skvirsky-Aguilera y Eduardo Solá Franco.

Todos los derechos de imágenes reproducidas son propiedad de los artistas.



Adrián Balseca · Pablo Cardoso · Juana Córdova
Lalimpia · Juan Carlos León · Roberto Noboa · Leandro
Pesantes · Manuela Ribadeneira · Óscar Santillán
Karina Skvirsky-Aguilera · Eduardo Solá Franco

IL POSTO