

A stylized map of Mexico is shown in black silhouette against a light beige background. The map is oriented vertically, with the top of the image representing the northern part of the country and the bottom representing the southern part. The text labels are placed within the silhouette of the map. The labels are: 'gesto' in the upper left, 'Jenny Jaramillo' in the upper right, 'y síntoma,' in the center, 'reescribiendo' in the lower center, 'lo que se' in the lower right, and 'escapa' at the bottom right.

gesto

Jenny Jaramillo

y síntoma,

reescribiendo

lo que se

escapa

# Índice

Presentación 10

Reescribir lo que se escapa:  
En torno a la poética de Jenny Jaramillo 16  
*Lupe Álvarez*

Situar una trayectoria: des-bordar el contexto local del arte 34  
*Eduardo Carrera*

Sin cierre: apuntes de la obra de Jenny Jaramillo 44  
*César Portilla*

Dramaturgias de la duración: la obra performática de Jenny Jaramillo 50  
*Gabriela Ponce Padilla*

Materialidad temporal: reflexiones sobre la obra de Jenny Jaramillo 60  
*Patricio Dalgo Toledo*

Bitácora de la artista 72

Exposición *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa* 80

Pabellón I 82

Pabellón II 98

Imágenes 112

Créditos y agradecimientos 116



BALOTERAPIA EN EL GIMNASIO

# En Chimboacalle hay un servicio total

Los cit

Redacción

## C

Después de haberse en Chimboacalle. La idea era generar un espacio, que además de un beneficio propio empujara a lo económico para algo a la sociedad.

Con ese principio claro se adaptó el espacio deportivo al que se le está de un conjunto de personas semana a semana, para mantenerse en el estado físico.

40 personas se acercan a este gimnasio a ejercitarse en la baloterapia. Cantidad que varía dependiendo de la temporada del año.

Una función de la gimnasia formativa, baloterapia, danza, entre otras, con las que los clientes se desestresan, pierden peso, logran una mejor coordinación de movimientos, ganan una adecuada circulación de la sangre y se

divierten por lo que dice la doctora. La baloterapia, que Cuatrecasas define como un tipo de ejercicio aeróbico y anaeróbico que se realiza en un espacio con máximos beneficios para el bienestar físico y mental.

Según la doctora, la diferencia con la danza y el ejercicio es que en este último se cobra la técnica y el manejo del ritmo.

En Chimboacalle, el gimnasio es un espacio con máximos beneficios para el bienestar físico y mental. Además, el gimnasio es un espacio con máximos beneficios para el bienestar físico y mental.

El gimnasio es un espacio con máximos beneficios para el bienestar físico y mental. Además, el gimnasio es un espacio con máximos beneficios para el bienestar físico y mental.

El gimnasio es un espacio con máximos beneficios para el bienestar físico y mental. Además, el gimnasio es un espacio con máximos beneficios para el bienestar físico y mental.

**DEL CINEMA**

**Drama**  
"Fury", con Brad Pitt

El actor en un soldado polaco en plena batalla. La batalla será desigual y...

**Cómic**  
"Big Hero 6"

La película animada de la semana cuenta la historia de Hiro, un experto en robótica que junto a su inseparable amigo robot y un grupo de robots luchan para salvar a su ciudad favorita de las garras del crimen organizado. Batido en un cómic de Marvel.

**DEL SHOW...**

**Rock y Pop**  
Simak y Paula Henao y el Són, Jorge Buitrago y el grupo Libertad.

**Música**  
Voz, con los D.J. Leidy y los D.J. Leidy.

**En Santo Domingo producen hongos que reemplazan pesticidas químicos**

El Ministerio de Agricultura, Ganadería, Acuacultura y Pesca (Magap), a través de su Laboratorio de Biología y Genética, ha desarrollado un método para producir hongos que reemplazan a los pesticidas químicos en la agricultura.

Este método permite reducir el uso de pesticidas químicos, lo que beneficia al medio ambiente y a la salud de los consumidores.

El proceso de producción de hongos se realiza en un laboratorio especializado, donde se controla la temperatura y la humedad para garantizar la calidad del producto.

Los hongos producidos son utilizados en la agricultura para combatir plagas de insectos, reduciendo así el uso de pesticidas químicos.

Este método es una alternativa sostenible y ecológica para la agricultura, que contribuye a la seguridad alimentaria y al desarrollo rural.

**Alcalde Rodas sufre un cambio en su equipo de gobierno**

El Alcalde de Santo Domingo, Rodas, ha anunciado un cambio en su equipo de gobierno. Este cambio se realiza en el marco de un proceso de renovación y mejora de la gestión municipal.

El nuevo equipo de gobierno estará conformado por profesionales y líderes comunitarios comprometidos con el desarrollo de Santo Domingo.

Este cambio refleja el compromiso del Alcalde con la transparencia y la eficiencia en la gestión pública.

El equipo de gobierno se reunirá pronto para iniciar sus labores y trabajar en conjunto por el bienestar de los ciudadanos.

**CONVOCATORIA**

Se convoca a los representantes de los sindicatos de fútbol del Ecuador para la revisión del Proyecto de Ley que regula las relaciones laborales entre deportistas profesionales y las entidades deportivas.

Este evento se realizará el día 5 de enero de 2015, en el Ministerio del Trabajo y Empleo.

Para más información, contactar al Ministerio del Trabajo y Empleo.

**www.trabajo.gov.ec**



Entendemos a las artes y la cultura como lenguajes que suscitan el encuentro social, la crítica y la creación. De los espacios creativos se derivan diálogos y reflexiones diversas, mismas que se convierten en estrategias para el desarrollo y el crecimiento humano, aportando así al complejo proceso de construcción colectiva de una ciudad para todas y todos. La creación artística es fundamental para nuestra política pública de implementación y afianzamiento de espacios culturales, y para la apropiación social del espacio público.

Un trabajo conjunto entre la Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito y el Centro de Arte Contemporáneo (CAC), adscrito a la Fundación Museos de la Ciudad (FMC), ha fortalecido el Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera. La ciudad cuenta con el compromiso de la Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito para con la creación e investigación artística, así como con este histórico premio, por su permanencia y dinámica renovación en el marco de los cambios sociales y culturales del presente.

Este compromiso se refleja en el reconocimiento que se ha otorgado a artistas destacadas, como Jenny Jaramillo, la primera mujer en ganar el Premio Nacional de las Artes Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística. La gestión del premio y la exposición *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa*, ha estado a cargo del CAC/FMC. Esta propuesta da cuenta de los aportes que Jenny Jaramillo ha hecho a la escena local y regional durante más de veinte años de carrera artística. Agradecemos enormemente a esta talentosa artista y a su equipo por el trabajo sostenido e invaluable en contribución al desarrollo de las artes en el Distrito Metropolitano de Quito y el país.

Pabel Muñoz

Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

Hacer referencia hoy al Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística implica celebrar conjuntamente la reedición de un premio que tiene más de cien años de trayectoria en el país. Por este premio han transcurrido y se han registrado los momentos expresivos del pensamiento crítico ecuatoriano, manifestado a través del lenguaje creativo de las artes. Por su intermedio se pueden trazar las distintas épocas en que los pensadores, las pensadoras, los creadores y las creadoras, han interpretado el momento histórico en el que se encontraban, leyendo y analizando hitos como el horizonte de la revolución en 1917 y la gran crisis mundial en los años treinta. Gracias al Premio Mariano Aguilera, tenemos acervos que registran la obra artística ecuatoriana y cómo esta reflexionó sobre cada uno de sus momentos históricos. Su duración nos indica que hubo una intención y una necesidad histórica de la sociedad por mantener un registro continuo y no fragmentarlo/fragmentado, generando/preservando una memoria como sociedad.

En el marco de esta trayectoria, el Premio Mariano Aguilera hace mérito al lugar que ocupa ahora —en el pensamiento social, político y cultural— el campo de las artes. ¿Cómo pensamos hoy las artes para un proyecto de sociedad y de convivencia? Las artes son fundamentales para el empoderamiento del pensamiento crítico de las infancias, para empoderar la autonomía, para criticar el patriarcado, para poder construir colectivamente lenguajes creativos sobre la vida en común. Y eso es lo que necesitamos pensar hoy: el potencial crítico de las artes; su potencial que permite la mediación con las infancias y juventudes perseguidas en el contexto de expansión de la violencia, o que aporta en la reconstrucción del tejido social en los espacios de exclusión social y marginación, fundamental para la integración y construcción de la metrópoli donde queremos vivir.

Necesitamos aterrizar el arte a la sociedad como herramienta de transformación, aprovechando todo su potencial, reflejado en el trabajo creativo, reflexivo y de investigación propio del lenguaje artístico. El arte requiere de un trabajo creativo sobre el lenguaje, una reflexión teórica. También demanda investigación, creación, pedagogía, procesos curatoriales, editoriales, precisamente en estos campos que articulan la autonomía propia del trabajo artístico con todas las prácticas que rodean al arte como proceso. De ello trata el Premio Mariana Aguilera.

La colección que surge del premio Mariano Aguilera, nos permite ver las trayectorias tan distintas y

enriquecedoras que produce un país y una comunidad como la nuestra. Con el premio Mariano Aguilera, por un lado, tenemos una apuesta por seguir construyendo una memoria como país; por fomentar y recordar que Quito es una capital cosmopolita, metropolitana, intercultural, y también una capital nacional. Por otro lado, nos permite ver cómo va cambiando el campo de las artes contemporáneas y cómo estas van relacionándose con nuevas disciplinas y voces que participan en la construcción de este campo. Nos permite ver, de una manera muy cercana, la trayectoria desde donde se está produciendo este lenguaje. Leer, aprender. Fomentar el arte contemporáneo no es un lujo, es una necesidad fundamental para que esas herramientas críticas nos permitan tener diálogos sociales y, de ese modo, superar la violencia y la exclusión; someter a crítica el racismo, la violencia, la postverdad; y reconstituir la creatividad del lenguaje humano.

La Secretaría de Cultura ha invertido enormes esfuerzos por aportar a una significativa mejoría a la normativa Municipal que rige el Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera, esto con el propósito de apoyar y visibilizar el trabajo de artistas, curadores, educadores, gestores y diversos actores culturales cuyo trabajo ha sido determinante y enriquecedor en el campo artístico local.

Esta cuarta edición del Premio evidencia los esfuerzos que, desde la construcción e implementación de las políticas culturales públicas, se manifiestan en estrategias que aseguren el fomento a las diversas prácticas artísticas a nivel del Distrito Metropolitano de Quito y del país, contribuyendo a la generación de pensamiento y conocimiento desde las artes y la cultura. En este sentido, entendemos al Mariano como un terreno fértil de profunda corriente histórica y vitalidad para el sector cultural a nivel nacional, en el presente y en los días por venir.

Con más de 100 años de existencia desde su creación como Salón Nacional, y desde su reformulación en formato Premio en el 2012, el Mariano Aguilera se ha constituido como referente fundamental para comprender la construcción de la narrativa histórica del arte ecuatoriano, además de configurarse como una herramienta de primer orden para la promoción y fomento de la práctica artística en el país. La modalidad de Trayectoria Artística es una apuesta por reconocer el aporte de un agente cultural que, con su quehacer artístico, ha marcado hitos, generado quiebres y ha sentado bases indispensables para aquello que hoy reconocemos como arte contemporáneo.

Valeria Coronel

Secretaria de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito (2023-2024)

Este es el caso de Jenny Jaramillo, una pionera en el campo del arte local que, desde la década de 1990, ha incursionando en la performance y el videoarte. Las formas de hacer de Jenny proponen discursos ligados a la memoria e identidad desde una sostenida producción que parte de lenguajes como la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura, y que devienen en estrategias de creación que se materializan en lenguajes mixtos y que se encuentran en un mismo espacio y tiempo. Además de su producción artística, Jaramillo ha mantenido un trabajo sostenido en el campo de la docencia en artes, contribuyendo a la formación de nuevos artistas que actualmente forman parte activa de la escena artística local. En este sentido, las contribuciones de Jenny para el circuito del arte en el país son diversas, equiparables con su producción y obras, que mantienen un lugar importante en el sector creativo nacional e internacional.

Es nuestra responsabilidad como gobierno de la ciudad garantizar este reconocimiento y contribuir a la consolidación y vigencia de este histórico premio, que, con el pasar del tiempo, se ha convertido en un referente de las artes en el Distrito Metropolitano de Quito y el Ecuador. Por ello, es un honor presentar a la ciudad la presente publicación, misma que recoge una trayectoria artística plasmada en la muestra antológica *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa*, de la artista Jenny Jaramillo. Esta compilación abarca un relato de vida comprometido con el quehacer artístico que nos permite ver y redescubrir las rupturas y cuestionamientos a los modos de producción artística desde la década de 1990 hasta la actualidad. El trabajo de Jenny parte desde una mirada sensible que se materializa en sus obras y nos invita a pensarnos desde diversos lugares en un sentido crítico.

El Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera a la Trayectoria continuará aportando a construir el relato de la historia del arte del país. Nuestro compromiso se sostiene, entendiendo esta política cultural pública como una contribución esencial que pone en valor las prácticas artísticas, que cimienta la creación de nuevos patrimonios, amplía el acervo de bienes culturales públicos y democratiza el acceso a la cultura como garantía de ejercicio de derechos ciudadanos. Se trata de poner en diálogo la capacidad emancipadora del arte y fomentar el trabajo creativo y reflexivo que este exige. ■

Paula Jácome

Directora de la Fundación  
Museos de la Ciudad

Para la Fundación Museos de la Ciudad, promover procesos formativos que se desprenden del amplio abanico de las artes y sus múltiples relaciones con la ciudadanía es una de sus acciones prioritarias. Las actividades expositivas, educativas y comunitarias que se llevan a cabo en los cinco espacios de la Fundación, buscan generar un diálogo permanente entre los patrimonios, la diversidad de colectividades y el territorio, apuntando a un ejercicio constante de imaginación, pensamiento crítico y memoria social. Dentro de esta visión de trabajo que piensa las prácticas culturales como herramientas para el desarrollo de la creatividad, la sensibilidad, la reflexión colectiva y la creación de nuevos mundos posibles con justicia y equidad social, el Premio Nacional Mariano Aguilera se constituye como un pilar fundamental.

Un catálogo es una forma de hacer memoria, de crear un archivo sobre nuestra historia. Todo archivo es un acto político y de poder, donde la persona o grupo social decide qué objetos, imágenes y procesos merecen ser preservados; un algo que al ser nombrado, inscrito, guardado adquiere una dimensión de importancia colectiva. Esta cuarta edición del premio tiene una notable particularidad: el reconocimiento a la trayectoria artística de la artista Jenny Jaramillo. Esta decisión colectiva e institucional marca un hito en la historia de este centenario galardón, al ser la primera vez en que una mujer recibe tal reconocimiento y que apunta a reconstruir una historia marcada por el silencio de los cuerpos femeninos.

Este catálogo recoge, modestamente, una parte de la obra de Jenny Jaramillo, cuyo trabajo se destaca por su innegable carácter disruptivo en el panorama artístico del Ecuador, desafiando convenciones establecidas y explorando nuevas fronteras estéticas, conceptuales y materiales, que han aportado significativamente a redefinir y labrar el paisaje del arte contemporáneo en el país. Su exploración artística abarca diversas formas de producción artística, disciplinas y soportes que fusionan el grabado, el dibujo, la pintura expandida, la escultura, el performance, el videoarte, la instalación en el espacio público y la docencia, entre otras. Jenny Jaramillo ha forjado un camino singular que interpreta temas sociales, políticos y artísticos, donde su enfoque multidisciplinario no solo ha enriquecido el vocabulario del arte local, sino que también ha ampliado el alcance y la relevancia del arte ecuatoriano en un contexto global.

Este catálogo incluye cinco importantes ensayos que estudian y reflexionan en torno a la artista y su

obra, aportando desde distintas áreas del pensamiento un análisis de los trascendentales efectos de su producción, así como de su contribución disruptiva en el contexto de los discursos críticos y teóricos contemporáneos ecuatorianos. Este archivo no solo es entendido como un lugar de enunciación, sino como un sistema de conocimiento que articula la obra, el espacio y la práctica donde se redibuja lo que puede ser o no ser dicho y escuchado, abriendo un espacio que inscribe la historicidad de nuestros cuerpos en nuestro contexto y territorio.

A través del Centro de Arte Contemporáneo se busca fortalecer el reconocimiento de procesos que evidencien un modelo de gestión que garantice derechos culturales y promueva la participación activa de la comunidad. En este sentido, la realización anual del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera constituye una responsabilidad que se ejecuta con enorme compromiso y dedicación por parte de los equipos de la Fundación Museos de la Ciudad. Como parte del compromiso institucional y con el afán de divulgar el camino recorrido y el aporte constante de Jenny Jaramillo en el campo de la cultura, ponemos a disposición de toda la ciudadanía el presente catálogo, que ahora forma parte del acervo patrimonial, cultural y de memoria social del país. ■



"El papel aguanta todo, yo sentía que nos mandábamos los dirigentes con madurez, es un día negro para el fútbol ecuatoriano".

L. Stagg / Barcelona

"Si esto (la Acción legal interpuesta) viene por parte del Manta le dijimos a Patrio Torres que eso no corresponde con el fútbol".

L. Stagg / Barcelona

"No se tuvo consideración con dirigentes que hacemos un esfuerzo para llegar acá. Dejamos nuestras empresas y no llevamos a nuestros hijos a la escuela".

Luis A. Chango / M. Rama

"Pueden acusarme de muchas cosas, pero de lo único que soy culpable es de darle alegrías al pueblo ecuatoriano".

Luis Chiriboga / FER

"Tal vez me han quitado el cariño de unos cuantos ecuatorianos, pero no me han quitado el cariño".

Mario Fauriol/AN



■ Luis A. Chango, del Mucchu Y estuvo emocionado.



Terribles y angustia.



Ya es hora de darle su 'estate quieto' a los detractores de nuestro Presidente".

M. Quiñones / Esmeraldas

"Pido un aplauso para el presidente Chiriboga antes de seguir con este conservatorio (NDLR: era conversatorio)".

M. Quiñones / Esmeraldas

"Que quede claro en la conciencia nacional que aquí se ha ocurrido una mala fe".

Guillermo Salto / FER

"Es una acción constitucional producto de la miseria humana".

Guillermo Salto / FER

"Si usted (a Luis Chiriboga) llega al acuerdo a suspender el almorzo le aseguro que yo voy a suspender el almuerzo".

Guillermo Salto / FER

## En apareciendo dientes las comidas de McDonalds

Una mujer japonesa asegura que descubrió fragmentos de "materia dental" en una hamburguesa de McDonald's, afirmación que aumenta la desconfianza creciente en

una hamburguesa comprada en septiembre pasado en uno de los McDonald's. "Di un bocadito y noté algo duro", explicó esta japonesa de 50 o 60 años, y pensó que



## Kirchner también se irá para China

### Argentina

La presidenta de Argentina, Cristina Kirchner, convaleciente de una fractura de tobillo, visitará China en febrero, informó ayer, Viernes, el jefe de Gabinete, Jorge Capitanich. "Esto es recibido con beneplácito por el gobierno chino desde el punto de vista del fortalecimiento de la relación bilateral atento a la visita realizada en el año 2014 por el presidente Xi Jinping".

En este momento, el único país que se pronuncie en favor de la pacificación del país son los actos electorales, las elecciones. Las próximas elecciones se darán en octubre.



Reescribir

lo que se  
escapa

Lupe Álvarez

Curadora

En torno  
a la poética

de

Jenny  
Jaramillo

Jenny Jaramillo es una artista fundamental para entender los desplazamientos del campo artístico que, en la década de los años noventa, abrieron paso a lo que hoy llamamos arte contemporáneo. Ella, junto con otro grupo de artistas, la mayoría compañeros de estudio en la Universidad Central del Ecuador, cuestionaron, en aquellos años, la hegemonía de las bellas artes removiendo nociones asentadas del objeto artístico, el lugar del espectador en las prácticas artísticas, el rol de los medios expresivos y el descentramiento de los espacios convencionales de concebir e instalar sus obras. Con ello apuntaron a la disolución de las fronteras entre dominios estéticos, y exploraron maneras en las que el acto creativo puede inscribirse en espacios y formas que discuten la artísticidad misma.

El performance, la intervención, la pintura expandida, el arte procesual y los desplazamientos de la figura del artista individual, araron el campo de la escena local con las contribuciones de artistas como ella. Sus obras, desde entonces, ayudaron a complejizar los modos en los que el arte comenta la conflictividad de nuestras sociedades, alejándose de estéticas edulcoradas mediante estrategias que expandían los vínculos del arte con prácticas y campos diversos del saber.

Estas nuevas formas, que pueden inscribirse en una genealogía conceptual, contribuyeron a pensar las prácticas artísticas desde otros espacios, como la docencia, que en aquellos momentos hacía énfasis en disciplinas artísticas y en técnicas y oficios asociados a dichas tradiciones. Jenny Jaramillo, de hecho, ha dedicado gran parte de su trayectoria al ejercicio pedagógico, promoviendo otras formas de hacer y pensar las prácticas artísticas, en las que el proceso creativo, las contingencias y hallazgos imprevisibles, las formas temporalizadas de las artes visuales como el video arte, el performance y, en general, las estéticas situacionales, ocupan un rol fundamental.

Su itinerario estético guarda un estrecho vínculo con el edificio donde hoy habita el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC), antiguamente un hospital militar abandonado en cuyos predios, al mismo tiempo que proliferaban la ocupación informal y el deterioro, emergían procesos creativos donde el espacio, el cuerpo y las materialidades ajenas a los cánones artísticos convencionales, pugnaban por abrir camino a nuevas formas de arte.



*Testa di sémola di grano duro.  
Performance 120, 2004.  
Acción realizada junto con estudiantes del taller de arte inicial de la Pontificia  
Universidad Católica del Ecuador, en el marco de la exposición individual en el  
Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito.*

Se trata de la primera mujer a la que el Nuevo Mariano Aguilera distingue con el reconocimiento a su trayectoria, celebrando el permanente desafío que define la andadura estético-conceptual de esta creadora. Jaramillo abrió ruta en el arte local para morfologías como el performance y el videoarte, planteando estas manifestaciones en estrecho vínculo; y logrando —a través de la temporalización de acciones, gestos y situaciones inusuales— imágenes con notoria carga afectiva.

Con una formación académica orientada a dar prioridad a las técnicas y convenciones de las disciplinas artísticas, sus modos de hacer arte tomaron distancia de las formas tradicionales de concebir la pintura. La tensión con su bagaje pedagógico la indujo a reformular prácticas disciplinares —como el dibujo y el grabado—, puliendo los cruces de estas manifestaciones con estéticas procesuales y de contexto. Sus investigaciones han recurrido de manera notable a procedimientos como el collage, el objeto hallado y la intervención en lo ya hecho. Jenny Jaramillo revisa constantemente sus archivos, vuelve sobre ellos, los rehace por medio de nuevas relaciones entre piezas o fragmentos de sus procesos creativos, habilitándolos en contextos diversos, explorando formas en las que pueden mezclarse o llevándolos a otros lenguajes: como si nada se agotara o cerrara un ciclo.



Archivo fotográfico de 1994 de la exposición colectiva en el Pabellón 6, en la que participaron los artistas Pablo Barriga, Olvia Hidalgo, Jenny Jaramillo, Diego Ponce y Diana Valarezo. Antigua Hospital Militar, actual Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Fotografía: Raquel Acevedo.

Su obra suele apoyarse en la reiteración de motivos que adquieren casi una dimensión iconográfica, recurriendo a elementos de su entorno inmediato y a objetos comunes de la vida cotidiana. No están representados, sino que afirman su presencia en acciones como recolectar, embalar, disponer, acumular... A veces se articulan entre ellos, enfatizando en esos ensambles azarosos sus particularidades, como si sus precarias existencias dependieran de esas mezclas excéntricas. Podríamos reconocer en esta poética la pertinencia de la noción de montaje que Marcelo Expósito identifica como el recurso de «reunir cosas heterogéneas en un conjunto fragmentado que resalta su discontinuidad estructural, destruyendo cierta ilusión de autoconcordancia y unidad de la forma y del discurso, sin renunciar por ello a la producción de sentido»; este último desplazado de sus orígenes en un acto transformador de reminiscencia que remite a otro lugar.

Pero en vez de llevarnos de manera directa hacia significaciones previsibles o contenidos socialmente relevantes, la obra de Jaramillo apuesta por los afectos e intensidades perturbadoras que dimanen de esas colisiones, contagiándonos de un malestar medular asentado en la incomodidad que sus piezas traslucen.

La potencia de la imagen, los retos a su cuerpo en el performance, los modos en los que habilita su experiencia del espacio y esa insistencia en repetir motivos, en acoplar e instalar esas entidades que revive en cada pieza, son los ingredientes que acrecientan su poética y la convierten en un abanico de sutilezas perturbadoras.

La muestra que les ofrecemos, constituye una apuesta por ensanchar la experiencia perceptiva con un reconocimiento a las manifestaciones del espacio ampliado del arte que, en los albores de los años noventa, y hasta hoy, la trayectoria de Jenny Jaramillo ha ejemplificado. Una loa a lo impuro, a la contaminación y a la ruptura con los imaginarios clausurados sobre el cuerpo femenino, la identidad cultural, los códigos del buen gusto, de la obra consumada, y de la belleza y trascendencia del arte. Todo esto se revela en esta exposición, con su sesgo contingente y efímero. Camuflajes, materiales baratos, disposiciones provisionales... Un profundo sentido del espacio que nunca es neutral o alteraciones que discuten la planitud de la pintura hasta convertirla en cuasi objeto, constituyen claves para la efectividad de la propuesta de Jaramillo y sostienen su dimensión atemporal.

En las obras pictóricas de la muestra, la mayoría pertenecientes a colecciones y muy escasas, están



The big fish. Dibujo-instalación (grafito, piedras), 1995.



Sin título. Detalle de dibujo sobre pared (papel, lápiz, tinta, telas, plumas, copias xerox), 1995. Obra realizada durante la residencia en el Fine Art Work Center Provincetown, Estados Unidos.

presentes tópicos como las maneras en que se objetualiza a la mujer o se configuran imaginarios sobre lo femenino. Nunca se tratan de manera directa ni panfletaria, sino que aparecen en formas densas, casi grotescas, con mucha acumulación de material y rasgos de la cultura vernácula sazonadas a lo kitsch, pero con primado de la alegoría. En la factura destaca el collage, el camoufflage y la densidad matérica, incluso la adición de volumen que enfatiza esa nota abyecta que las mantiene alejadas de cualquier sentido del decorum. Ella somatiza las relaciones conflictivas con un mundo que le resulta hostil, encarnando esa afección en actitudes y gestos forjados en la tirantez entre un cuerpo físico sintiente, perceptivo, y entidades fortuitas. Algunas de las soluciones materiales de sus obras emergen de su modo de estar en el espacio y de lo que este le revela, y otras dan consistencia a algunas de sus obsesiones.

Justamente Jenny Jaramillo ha declarado que su poética deriva de una serie de obsesiones; una especie de alteración que la hace volver una y otra vez sobre lo que ya ha hecho, de modo visceral, a veces sin objeto ni finalidad, pero muy atenta a la peculiaridad de la situación. En este caso, y de manera consecuente con una poética performativa que va más allá del objeto, puede convertir el evento de devolución de su obra con la que participó en la Bienal de Cuenca, en una situación que deviene en un nuevo y excéntrico proceso creativo. Atenta a las características del paquete recibido: intenta extraer del mismo su contenido de modo inhabitual, abriendo un hueco y extrayendo lo que físicamente estaba a su alcance, insistiendo en hallar formas inéditas para esa materialidad con pasado que adquiere nuevo aspecto. Entre esos impulsos, insiste en esos materiales con historia y los desplaza hacia otros lenguajes. Parecería que en sus procesos siempre está presente la pregunta sobre lo que pasa cuando documentos, objetos o residuos de obras que ya tuvieron una existencia particular, pierden su dimensión simbólica y se convierten en detritus que estimulan al reciclaje.

Es a través de la presencia evasiva de su cuerpo, de los materiales alterables y del modo en el que estos ocupan el espacio sugiriendo contingencias y calidades precarias que, poniéndose en escena como factores conjugados, deviene toda una sintomatología del desasosiego, el extrañamiento y la ausencia de certezas. Todo lo que provoque su sensibilidad es retomado en sentido ambiguo, trasladado hacia un destino ajeno que bordea entre la obsesión y un decorativismo perturbador.



Nunca abandona la pintura, el dibujo o el grabado, pero muchas veces estas técnicas se mezclan con otros elementos que las sacan del plano y las tornan materialmente poderosas y regularmente inquietantes. La indefinición pesa en ellas y se combinan desde un impulso que puede percibirse sin lógica aparente, pero que es poseedor de un *pathos* que transfiere fragilidad, precariedad y sentimientos de incomodidad.

La obra de esta artista orbita sobre el *pathos* que ciertos elementos transmiten, reconfigurados pero siempre presentes. El efecto de esas presencias que retornan se intensifica por la manera en que se traducen en medios diversos —el dibujo, el grabado, el video— o por el modo en el que se instalan otorgando al dispositivo la facultad de acentuar determinadas sensaciones; disponiendo al espectador, a su cuerpo, a una forma especial de relacionarse con el espacio y con cada pieza.

En sus procesos queda implícito un énfasis peculiar sobre todo aquello que implique un hacerse en el acto mismo de ejecutar, un afán que va adquiriendo cuerpo en la medida que actúa dando forma a determinado material. El gesto tiene un sentido particular cuando se adecua al espacio o elige determinados dispositivos de presentación que condicionan al cuerpo a tomar una determinada postura, siempre incómoda y demandante.

Una incertidumbre productiva puebla la obra de Jenny Jaramillo. Ese no saber o la permanente sensación de andar a tuestas, va configurando y dando forma a sus obras; convirtiendo en fortalezas la inseguridad y el balbuceo. Esta cualidad provee a su itinerario de un prolijo archivo que la va rodeando y que puede seguirse como una especie de camino pletórico de indicios, muchas veces suspendidos en su particularidad, pero sin blindajes, dispuestos siempre a una deriva que avista nuevas rutas.

### *Es verdad, yo meo: conjugando la performatividad*

La obra de Jenny Jaramillo se estructura sobre un concepto clave: performatividad. En su caso, esta continúa en el acto mismo, no solo se aplica a las prácticas donde su cuerpo expresa y transmite el modo en que le afectan determinadas contingencias o situaciones, contagiando al espectador del espectro de incomodidades que casi siempre las piezas manifiestan. Su noción de performatividad también se pone en evidencia

en la cualidad de los objetos que usa, en sus disposiciones en el espacio o en la manera en que son alterados o combinados. Jaramillo tiene una vocación por esos materiales moldeables, susceptibles a ser modificados por la acción de determinados agentes externos o por sus propias cualidades como entidades físicas: ropa, juguetes, objetos domésticos que se rompen o deterioran, y hasta sus propios detritus corporales, constituyen vehículos que aluden siempre, como en un fuera de campo, a aquellas fuerzas que sobre ellos se ejercen. Son entidades que se resisten a ser autosuficientes o exhibir un estado autónomo; como si las interconexiones a veces dispersas, no identificables o azarosas, se erigieran sobre sus existencias rechazando la compartimentación. Se ofrecen como fragmentos que, hilvanados por la impronta de un palpito, adquieren una extraña coherencia que les dota de potencial afectivo.

Existen otros elementos que otorgan una cualidad especial a su poética y tienen que ver con ese volcarse fuera de ella misma, pero siempre a través de un vínculo afectivo o de una experiencia que le toca. Algunos de esos acontecimientos significativos hallan anclajes en las circunstancias que han convocado a otros artistas a intervenir en su obra de manera imprevisible; como cuando en su primera muestra individual realizada en 1991, en la Asociación Humboldt, el artista Roberto Jaramillo apareció con un gato vivo sobre sus hombros. O cuando Patricio Ponce, otro artista de su generación, realizó una pintura referida al performance *Piel, pared, galleta*, en la que Jenny está cubierta con harina y salpicada de galletas, tal y como estuvo en presencia de dicho performance.

Esas memorias están suspendidas como espectros que pueden volver a reactivarse. Podrían convertirse en citas a las que la artista recurre para desdoblarse en su interés por encontrarse fuera de ella misma. A esta creadora no le cuesta descentrar su autoría, refiriéndose a cómo le atraviesan sucesos que han protagonizado otros colegas. No solo ha señalado aquellos a través de archivos que atesora, como la referencia al primer performance que se hizo en el mismo antiguo hospital, ejecutado por Damián Toro, sino que los cita y reconfigura su lugar a través del collage o de cualquier otro recurso que denota su presencia.

También Jenny Jaramillo ha expuesto su modo de concurrir, en actitud silenciosa, a acciones de otros artistas, interpretando de forma discreta el modo en que recibe estos gestos y usando para ello el dibujo, la bitácora, el comentario y otras maneras de reescribir

sus impresiones de un mundo con el que está conectada de manera afectiva. Así convoca a la experiencia como brújula de su veta expresiva.

Como artista apegada a la tradición conceptual, los títulos o la ausencia de esos suplementos verbales que apuntalan el sentido, han jugado un papel importante en el conjunto de su obra. Para ellos acude a frases comunes de la cultura vernácula que se asocian irónicamente a las imágenes (*Mamita rica, papita frita o Seis de bastos que no juega*, son ejemplos de estos guiños retóricos) o pueden provenir de un juego con referentes teóricos o literarios. En estos artilugios, que se acoplan en sentido oblicuo a las piezas, se respira un humor cáustico.

Resulta interesante destacar el lugar de una especie de escritura creativa que Jaramillo emprende en cada propuesta. El proceder desde la incertidumbre, muchas veces sin propósito fijo, acatando la sugerencia que le lanza cualquier estímulo que se cruce en su horizonte perceptivo, abre un importante espacio para consignar preguntas, pensamientos, provocaciones que halla en alguna lectura, propuestas de montaje para alguna idea. Así se llena de cuadernos de apuntes cuya observación detenida facilita la entrada a su obra. En este recurso que merece ser revisado, está presente el dibujo en su condición expandida, liminar con otros lenguajes.

Conversando un día con la artista, me reveló la importancia que para ella tuvo un hermoso ensayo de Giorgio Agamben llamado *Ninfas*<sup>1</sup>. Se trata de una reflexión acerca de la energía condensada en cierto tratamiento de las imágenes, observable en obras de las que dimana una peculiar intensidad. De hecho, Jenny Jaramillo parafrasea en uno de los títulos de sus obras una reflexión de este pensador contenida en el texto de marras. *Es verdad, yo meo*, video performance que Jaramillo realizó en el 2018 para la Bienal de Cuenca, alude en su título, con un filo alegórico, a ese curioso dato que Agamben registra. Según la correspondencia de Warburg que este autor cita, la ninfa es para aquel un espíritu elemental, una diosa pagana en el exilio. En estas reflexiones sobre la genealogía de las ninfas que el texto desarrolla, hay algo que le resuena a Jenny. Las ninfas pertenecen a un «segundo grado de creación», «no tienen alma», no son hombres ni animales, ni propiamente espíritus, ya que tienen un cuerpo: «sometidas a la muerte, han quedado para siempre fuera de la economía de la salvación y de la redención»<sup>2</sup>.

Este texto es uno de los referentes teóricos de la artista y es evidente que lo que le impacta es ese estatuto ambiguo de la figura mitológica, lo que Agamben describe como especie de mixtura en una sola entidad «son un pueblo de humanos que, sin embargo, mueren con los animales, caminan con los espíritus y comen y beben como los hombres». Agamben cita un tratado de Paracelso al que Warburg refiere. Las ninfas terminan siendo solo una imagen enajenada de su plenitud a fuerza de no tener espíritu. La conclusión es relevante: «la historia de la ambigua relación entre los hombres y las ninfas es la historia de la difícil relación entre el hombre y sus imágenes». El ensayo sigue ahondando en referentes que amplían la confrontación entre realidad e imagen, y profundiza en «la cesura entre realidad e imaginación». A diferencia de las mujeres reales, las ninfas, en su imposibilidad de plenificarse como realidades, no mean. Es de ese detalle soez, y luego de una culterana disquisición que hace su entrada en el discurso de Agamben, que Jenny asume algunas claves. No solo se refiere lateralmente a esta indagación genealógica en un título que parecería arbitrario, sino que la conflictiva ambigüedad que se aprecia en la construcción histórica de la figura de la ninfa, se encarna en la potencia sensorial de las imágenes que la artista crea y en el continuo nunca clausurado que se genera al rehacerlas o combinarlas; ese pertinaz apareamiento en otro tipo de naturaleza que nunca llega a consumarse.

Pero no es solo la referencia directa a ese elemento lo que conduce del texto a la poética de Jenny o viceversa. Sería pertinente usar el concepto de imágenes cargadas de tiempo que propone Agamben, para hablar de los videos de Jenny, o más bien hablaríamos de esa sensación de desasosiego al mismo tiempo pregnantante e incómoda que estos tienden a provocar. Este sentimiento está ligado al cuerpo en ese estadio de vulnerabilidad, pero también a la naturaleza de los objetos que pueblan los imaginarios de la artista: objetos cotidianos, muchos extremadamente familiares (tablas de planchar, periódicos, juguetes, comidas) que, puestos en una entorno raro, alterados en su formas o parcialmente destruidos, refuerzan ese extrañamiento y nos afectan creando una rara combinación entre una belleza anómala y cierto rechazo.

De Agamben también resuena la idea de imágenes cargadas de energía, entes con un *pathos* que se temporaliza y nos trastorna. Las imágenes creadas por Jenny cumplen con esa cualidad. Son muchas veces absurdas, pero exigentes. No se enfocan a un referente plausible, sino que golpean directamente a los afectos,

precisamente por su carácter evocativo y oblicuo. Hay un tratamiento de la imagen que puede distinguirse por su fijación en estructuras vacilantes y materiales precarios que denotan inestabilidad. En estos mismos términos podría convocarse lo que Warburg/Agamben denominan *pathosform* («tropos visuales cargados de emoción»), cuya fórmula latente al adquirir una dimensión estructural, se repite operando sobre los afectos más allá de cualquier discernimiento. Sin caer en un psicologismo, ese comportamiento que impele a la artista a retomar materiales con historia y a reescribirlos en estructuras que dislocan sus sentidos originales, se acopla a ese aserto del historiador del arte alemán y habilita esa noción de «fuerza activa» de las imágenes que él desarrolló. El propiciar una especie de suspensión que pone a dichos materiales originalmente vinculados a otros sentidos, a merced de nuevas uniones fortuitas, genera colisiones perturbadoras.

Esas formas de reescritura, o la insistencia en ciertos elementos que retornan, inciden sobre el rol que juega la temporalización de las imágenes acicateada por acciones también repetitivas o sostenidas en un tiempo considerable que las torna inquietantes. Como una especie de patrón que se reitera, su forma de trabajar el tiempo impide acotar una temporalidad, transforma la duración en algo fluctuante que se hace presente en un tejido efímero y contingente susceptible a la mutación constante. Y es precisamente ese tratamiento de la temporalidad uno de los factores que habilita, para la poética de Jenny Jaramillo, la afirmación de Agamben que señala: «no es posible distinguir entre creación y performance, entre original y repetición».

En la repetición se profundiza el carácter indiscernible de la originalidad, lo que convierte la obra de esta artista en un radical desentendimiento de valores como la originalidad, la trascendencia, la presuposición de la forma, la autosuficiencia... Todos ellos constituyentes de una axiología tan apreciada por la tradición moderna del arte. Tampoco en la propuesta de Jenny hay un claro discernimiento sobre el devenir imagen-tiempo. Operaciones como mezclar, ralentizar, superponer, elegir dispositivos o disposiciones que intensifiquen ciertas tensiones, o combinar la imagen en movimiento con otros lenguajes (el dibujo o el grabado, por ejemplo), no implica premeditación. Acometer una acción sin propósito aparente que se va articulando y adquiriendo forma, en la medida en que se realiza, es una de las características que sorprenden en la obra de Jenny. Precisamente porque de esos apareamientos imprevisibles dimana la fuerza de esos gestos que se convierten en claves del

<sup>1</sup> Agamben, Giorgio. *Ninfas*, editorial Pre-textos, 2010.

<sup>2</sup> Todas las citas y entrecomillados pertenecen al mismo ensayo.





*Tea five o'clock.  
Video performance 712, 2016.  
Realizado en el marco del proyecto de residencia y exposición Montañas y Ríos Sin Fin,  
que se realizó en Portovelo. La muestra se desarrolló en Quito, Cuenca y Canadá.*



*Lo abierto.  
Performance 20, 2015.  
Jornadas de performance en el Teatro Variedades, Quito.*



*El hombre corazón calzoncillo.  
Mixta sobre lienzo, 1992.*



*Madre símbolo.  
Mixta sobre lienzo, 1992.*





Sin título.  
Performance de aproximadamente 8 horas, 2015.



Durante el encuentro de performance ECO ECHO ÉCHO, el sábado 10 de enero del 2015, varias acciones tuvieron lugar simultáneamente. Mi acción incorporó un ejercicio de registro de intervenciones de otros artistas que se presentaron a lo largo del día. El registro consistió en tachar, subrayar y enmarcar palabras o imágenes en las hojas del periódico. Esta actividad se desarrolló en los momentos en que suspendía la lectura de todas las secciones de la prensa de aquel día. Posteriormente, el dibujo abordó esta experiencia performativa que, a manera de huella, documentó las acciones que realizaron los artistas José Luis Macas, Rodrigo Viera y Gabriel Arroyo.







Es verdad, yo meo.  
Instalación (videoperformance, tabla de planchar, ventilador, periódicos usados en acciones anteriores e intervenidos con pintura, dibujo y collage). Dimensiones variables, 2018.  
Obra seleccionada para la XIV Bienal Internacional de Cuenca.  
Fotografía: Pancho Suárez y Raquel Acevedo.

sesgo performativo de su itinerario. También vale para este análisis el texto de Agamben que hemos comentado. En uno de los acápites, el pensador señala que «la vida de las imágenes no consiste en la simple inmovilidad ni en la sucesiva recuperación del movimiento, sino en una pausa cargada de tensiones entre ambas».

La recurrencia de medios diversos en la muestra *gesto y síntoma...*, que se cotejan o entran en colisión; el peso que tiene cada elemento, incluyendo su disposición en el espacio y los dispositivos que emplea; y la densa trama discursiva que apoya y complementa el flujo de sensaciones, colocados en el centro de la producción de sentidos; constituyen elementos fundamentales para levantar la potencia de la puesta en escena.

Pudiéramos decir que en ese continuo que va de una pieza a otra, sorteando las fijaciones con ciertas fechas, con obras emblemáticas, con lugares de exposición; que evade esas determinaciones sin soslayarlas; o que sucede convirtiendo esas contingencias en reminiscencias espectrales que actúan discretamente; radica lo que podría convertir la obra de Jenny Jaramillo en un solo bloque que eventualmente se manifiesta en una multiplicidad contingente. Se trata de ese peso de lo Uno, la actitud, el comportamiento, lo que está en la raíz de todo su itinerario.

Otro de los conceptos pertinentes a este análisis que el texto de Agamben maneja es el de imagen dialéctica. Esta es una categoría que se refiere a tirantes estructurales que canalizan determinados efectos subjetivos, pero se refiere también al vacío o, más certeramente, al vaciamiento que se produce en los objetos cuando «se atrofia su valor de uso» y se convierten en «cifras simbólicas que traen sobre sí significaciones». Aparecen entonces como «imágenes de intencionalidad subjetiva».

Creo que esta frase anterior es significativa para la obra de Jaramillo, cuyo proceso —y esto está muy claro en la muestra— queda a expensas de esos restos, a veces fragmentos o archivos de otras obras (la piel, las galletas, las bolitas de fuego que atrapan el sentido de lo que se quema pero deja algo como presencia o huella), que adquieren el brillo propio de intencionalidades dispuestas a evacuar un sentimiento escurridizo pero potente. Se produce, entonces, una relación con las piezas originales. Pero a la vez, el vínculo espacial o en términos de presencia que estas adquieren con otras obras, modifica drásticamente su relación con el original y le concede un tipo especial de pregnancia.

Son huellas que desarraigadas de contextos precisos se abren a relaciones diversas y son susceptibles a ser apropiadas de manera sensible.

Hay que agregar que el carácter efímero y la condición provisional que atraviesan el itinerario creativo de esta artista, hacen que, concretamente, la mayoría de las obras desaparezcan como entidades materiales. De ese modo se disponen manifiestamente a procesos de alegoresis, abriéndose eternamente y de manera no percible a nuevas existencias.

La interpretación de Benjamin a la que Agamben recurre no contempla ni esencias ni objetos, sino imágenes. Pero lo decisivo en su tesis es que estas imágenes se definen a través de un movimiento dialéctico que es captado en el acto de su suspensión: lo que fue se transforma en el ahora, que es también confuso, inseguro y provisional, tal y como se presentan y existen las imágenes en el discurso creativo de Jenny Jaramillo. La pura existencia de estas entidades espectrales responde a la noción de imágenes dialécticas, ya que muestran esa «oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido».

Pero hablando concretamente de los criterios rectores de la muestra, resulta importante entenderla como un conjunto de articulaciones indisolubles. Esa es la idea por la cual la distribución espacial no distingue tiempos ni sucesiones. Aunque hay obras históricas convertidas ya en patrimonio, que responden a una temporalidad distinguiéndose como obras tempranas en la trayectoria de la artista —como en el caso de las pinturas—, la mayoría de las piezas se vinculan formando una especie de bucle que enfatiza más bien un itinerario conceptual y poético.

La muestra de Jaramillo era muy reticente a desarrollarse de manera cronológica. Tampoco quería puntuar hitos ni elaborar una lectura alusiva a determinado trayecto. Los énfasis orbitan sobre el *pathos* que ciertos elementos transmiten, reconfigurados, pero siempre presentes. El efecto de esas presencias que retornan se intensifica por la manera en que se consuman en medios diversos: el dibujo, el grabado o el video. También en el modo en el que se instalan otorgando al dispositivo la facultad de acentuar determinadas sensaciones, disponiendo al espectador, a su cuerpo, a una forma especial de relacionarse con el espacio y con cada pieza. La obra de Jenny Jaramillo entabla una relación peculiar con todo aquello que implique un hacerse en el acto mismo de ejecutar, un afán que va



Lo abierto.  
Performance de 2015 para el Festival de Arte Acción de Cuenca.



adquiriendo cuerpo en la medida que actúa dando forma a determinado material. Ella le otorga un sentido particular al gesto que adquiere un cuerpo en el espacio y condiciona al espectador a tomar una determinada posición, siempre incómoda y demandante.

Hay otras recurrencias en la poética de Jenny Jaramillo que acentúan esa fuerza que dimana de sus obras. Una de ellas se refiere al hacer in situ, y eso merece una consideración. Las vertientes que profundizan en las morfologías del *site specific*, complejizan esta noción con una idea de espacio vinculada a dimensiones históricas, económicas, sociales y culturales, que ponen a dicho espacio en una órbita más allá de sus cualidades físicas y de los límites que estas ponen en juego. En el caso de la obra de esta artista, el espacio específico, tal y como hemos señalado, guarda, sobre todo, una serie de connotaciones afectivas que atraen las experiencias vividas en ese lugar. Estos elementos no están explícitamente indicados, sino que hay que toparlos en el periplo sin orden fijo, que el espectador emprende cualificando la singularidad de su experiencia.

El espacio se proyecta como un tejido con determinadas marcas en su propia piel. Son esas experiencias las que distribuyen y señalan determinadas condiciones que habilitan dicho espacio como enclave afectivo, y también como un ente material que establece sus propias demandas en relación con su estructura y cualidades físicas.

Esta manera de concebirlo determinó algunas decisiones en la muestra del CAC: abrir ventanas que cancelaran la división de los pabellones, permitiendo la comunicación física entre los mismos. Otro elemento fue pintar la vieja puerta en la pared y superponer a dicha pintura (realizada por Patricio Ponce), el video en el que la artista atraviesa el pasillo con los troncos a sus espaldas, en un esfuerzo sobrehumano por sostenerse.

Otra manera de encontrar formas alternativas de relación de las piezas con el espacio, fue distribuir textos alusivos a las obras en las paredes laterales, mediante un tipo de diseño gráfico que refuerza el sentido huido y de hallazgo que debe primar en la expectación. Ninguno de los textos está ubicado en una relación específica con la pieza que corresponde; están dispuestos para que los espectadores busquen el vínculo y se desplacen, para que les incentive a explorar y a conectar más que disponerse a una orientación convencional.

Aunque parezca paradójico, la obra de Jenny Jaramillo está llena de guiños a la tradición minimalista pero invirtiendo el carácter geométrico, frío y ascético del mismo con una densa carga afectiva. Esta relación se muestra en la preferencia por las reiteraciones, la serialidad a la que recurre, la condición no neutral de materiales y espacios, las descripciones de las obras... También en la dimensión situacional que les vincula a un sentido espacio-temporal y a condiciones específicas de la expectación.

Una incertidumbre productiva puebla la obra de Jenny Jaramillo. Ese no saber, o sentido de estar perdida, va configurando y dando forma a su obra desde la inseguridad y el balbuceo. Esta cualidad dota a su itinerario de un prolijo archivo que la va rodeando y que puede seguirse como una especie de camino pletórico de indicios, muchas veces suspendidos en su particularidad, pero transmitiendo siempre una avalancha de estados y una profunda textura subjetiva.

La metodología o creación de una situación afectiva y de confianza que impulsó la concepción de la muestra, puede palparse en el siguiente punteo. Fueron estos acuerdos o comentarios que surgían en nuestras conversaciones, los que alumbraron decisiones, trabajando siempre con la mira en el espacio específico y en sus implicancias.







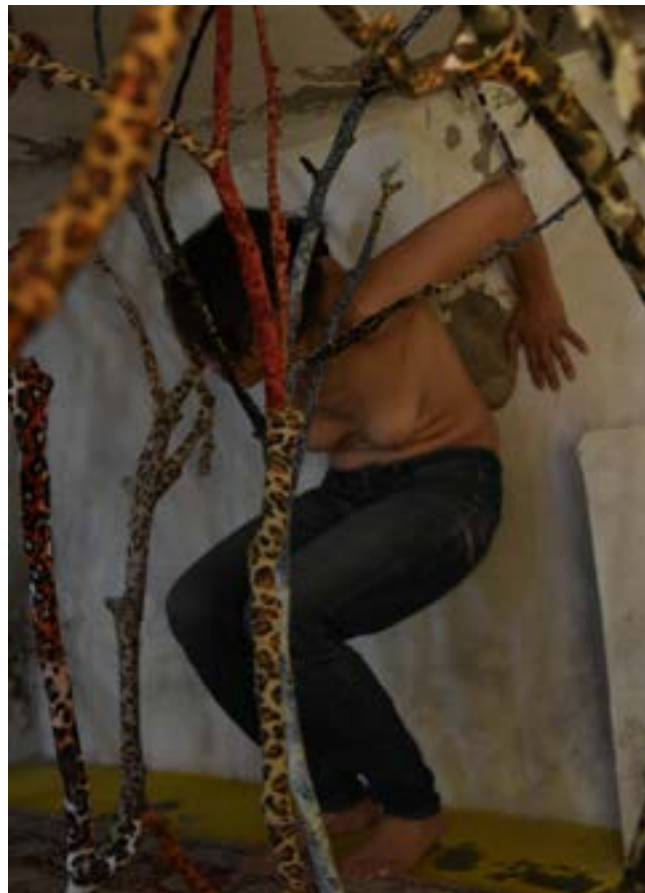
*Es verdad, yo meo.*  
 Objeto (pintura sobre tabla de planchar, ramas, periódicos de acciones anteriores intervenidos con pintura, dibujo y collage). Dimensiones variables, 2021.  
 Obra seleccionada para el Cuarto Encuentro Arte Mujeres Ecuador, realizado en la Alianza Francesa de Quito.  
 Fotografía: Sarah Soto.



*Huelo a quemado.*  
 Instalación (video performance, dibujos, tabla de planchar, ramas, telas, alfombra). Dimensiones variables, 2022.  
 Fotografía: Raquel Acevedo.

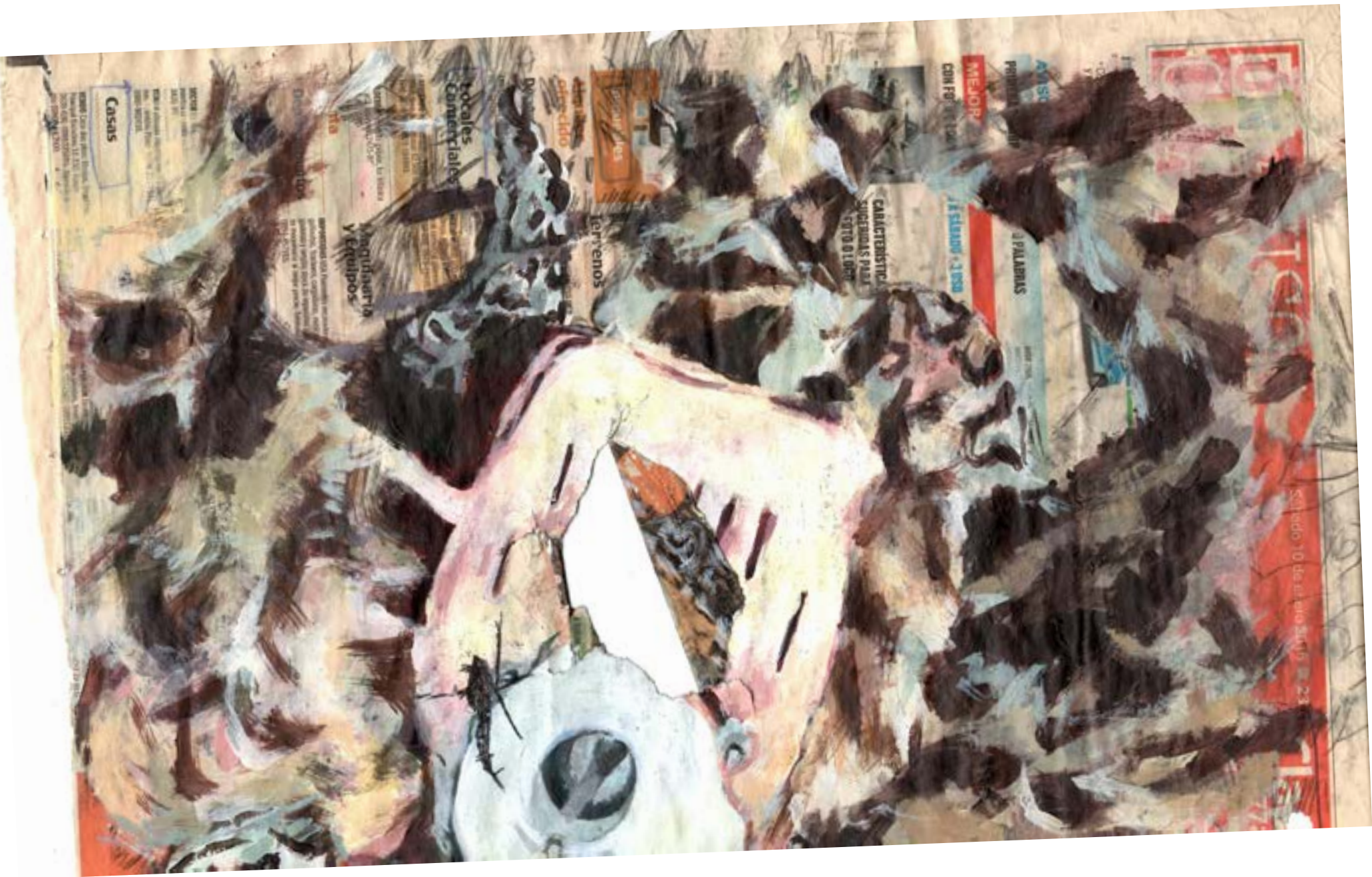


*Sin título.*  
 Detalle de instalación (tablas de planchar, pintura, ramas, telas). Dimensiones variables, 2023.  
 Obra para exposición individual gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa. Centro de Arte Contemporáneo de Quito.  
 Fotografía: Raquel Acevedo.



*Detalle de Huelo a quemado.*  
 Video performance 8, 2023.  
 Obra para exposición colectiva Quizá un día el cielo será silencio, que se presentó en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito.  
 Fotografía: Raquel Acevedo.







# Situar una trayectoria:

# des-bordar el contexto local del arte

Eduardo Carrera

Hace unos meses, encontré una fotografía tomada en 1994 que captura a un grupo de artistas ecuatorianos posando en Lima. En la imagen aparecen Jorge Velarde, Luigi Stornaiolo, Patricio Palomeque y Jenny Jaramillo, entre otros. Viajaron para exhibir su trabajo en Corriente Alterna, un proyecto que aún perdura en la capital peruana y que en la década de los noventa generó una colaboración con La Galería, permitiendo intercambios entre artistas del Perú y Ecuador.

Los últimos años de la década de los noventa presenciaron el ocaso del mercado del arte en Quito. La crisis financiera y el feriado bancario desencadenaron el cierre de galerías y gradualmente extinguieron el interés por el coleccionismo<sup>3</sup>. A medida que entramos en el siglo XXI, Ecuador se encontró frente a un panorama cultural devastado por la crisis, con desafíos que presentaban notables similitudes con los que el país enfrenta en la actualidad en este ámbito.

En ese contexto, este ensayo se adentrará en un análisis y diálogo en torno a la práctica artística de Jenny Jaramillo, estableciendo conexiones con la manera en que su obra ha resonado en diversos lugares del mundo. Exploraré cómo su trabajo ha hecho eco tanto en América, Europa y el sur de Asia. Además, examinaré las diferencias y similitudes que emergen al conectar su obra con la de otras artistas de su misma generación. La presencia de Jaramillo en la escena artística regional plantea interrogantes sobre las concepciones tradicionales del arte y su capacidad para trascender fronteras, generando un enriquecedor diálogo con otras creadoras.

En 1993, Jenny Jaramillo llevó a cabo su segunda exposición individual en La Galería, un espacio que se inauguró en 1977 en Quito, Ecuador, y durante tres décadas se convirtió en uno de los epicentros del arte y la cultura que se gestaron en el país y en Latinoamérica. Estuvo dirigida por Betty Wappenstein, quien llevó a La Galería a participar en ferias de arte en Europa y Latinoamérica<sup>4</sup>. La gestión de Wappenstein fue reconocida por su habilidad para conectar a artistas ecuatorianos con otras escenas de la región.

La crítica e historiadora de arte Trinidad Pérez sostiene que, en esta exhibición, la obra de Jaramillo adquirió una mayor potencia contestataria al utilizar códigos culturales ampliamente reconocibles, lo que generó un cuestionamiento en relación con varios mitos políticos, sociales y culturales<sup>5</sup>. Su serie de pinturas desafió el lugar de la práctica pictórica en la historia del arte ecuatoriano. La artista puso en entredicho el espacio del bas-

tidor e intervino en él con un gesto que va más allá de las convenciones tradicionales de lo que se entendía como pintura en ese momento.

Jenny Jaramillo emplea una amplia gama de materiales en su obra, que incluyen telas, objetos encontrados, papel periódico, cartón, ramas, madera, hilo y pintura, entre otros. Su trabajo se caracteriza por gestos repetitivos que construyen conceptos, imágenes y experiencias a través de la superposición, acumulación y procesamiento de estos materiales. Jaramillo forma parte de una generación de artistas que emergió en las décadas de los noventa y principios de los 2000 en América Latina. Durante este periodo, hubo un auge en las carreras de artistas mujeres, como Patricia Belli (Nicaragua, 1964) y Regina José Galindo (Guatemala, 1974), entre otras. Estas artistas desafiaron las convenciones tradicionales del arte al emplear diversos materiales, técnicas y lenguajes, y muchas de ellas abordaron temas de género de manera más explícita en sus obras durante esta década. Sus trabajos durante estos años cuestionaron la normatividad, el género y el rol de las mujeres en la sociedad.

Esto se evidencia en obras como *El hombre corazón calzoncillo* (1992), donde podemos apreciar cómo Jaramillo transforma el lienzo en calzoncillos de hombre y otros elementos que desafían y trascienden las convenciones tradicionales de la pintura<sup>6</sup>. La tela del lienzo se rompe, tuerce, desgarras y se despliega como calzoncillos, revelando el interior del torso de un hombre, con su corazón a la intemperie.

En su obra *Femalia* (1996), la artista Patricia Belli emplea un vestido de color rosa como medio para intervenir en el lienzo. Esta tela se encuentra estirada y cosida sobre el bastidor, dando lugar a formas que podrían asemejarse a las de una pintura abstracta. Los pliegues y las costuras de la tela pueden sugerir una sensación de violencia. Durante la década de 1990, Belli reutilizaba una variedad de materiales, que incluían ropa y muebles de segunda mano, para crear representaciones de cuerpos fragmentados y desplazados. Muchas de estas obras desafían y cuestionan las nociones de feminidad, especialmente en el contexto de Nicaragua, donde la artista vive y trabaja.

A pesar de la similitud en cuanto a la intervención en el lienzo con prendas de vestir, estas dos pinturas presentan una diferencia fundamental: mientras que Jaramillo desgarras el lienzo para que de la tela se produzcan los calzoncillos, Belli cubre el lienzo con la tela



Camuflaje.  
Mixta sobre papel y lienzo.  
Dimensiones variables, 1991.  
Pinturas de grandes formatos, realizadas para la instalación de la primera exposición individual en el Centro Cultural de la Asociación Humboldt, en Quito.



<sup>3</sup> Para referencias sobre la historia de algunos salones y eventos en Ecuador, revisar *El canon en dos salones de arte del Quito contemporáneo*, de Antonio Jaramillo, 2012; y *El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa*, de Pamela Cevallos y Manuel Kingman, 2016.

<sup>4</sup> La galerista Betty Wappenstein falleció el 19 de julio de 2020 ( *Diario El Comercio*, 2020).

<sup>5</sup> Comentarios sobre la obra de Jenny Jaramillo obtenidos de la página web de la artista.

<sup>6</sup> Trinidad Pérez sostiene que «la pintura de Jaramillo, se integra a una expresión más discursiva en la que el proceso, la imagen y la palabra permiten a la artista acercarse críticamente a mitos que conforman la imagen de nuestra identidad cultural».





Sin título.  
Video performance 5'03", 1999.  
Trabajo realizado durante la residencia Rijksakademie van Beeldende Kunsten,  
en Ámsterdam.



de un vestido. Tanto Jaramillo como Belli cortan, cosen, fruncen y provocan una expansión de la tela, permitiendo que la pintura se desborde más allá de los límites de los marcos oficiales establecidos por el canon artístico. Su elección de incorporar prendas de vestir y objetos cotidianos en sus obras, da origen a discursos acerca de la intimidad, el cuerpo y el género.

En 1998, Jaramillo recibió una invitación para unirse a la Rijksakademie en Amsterdam por dos años, un programa de residencias para artistas que ha acogido a destacados nombres a lo largo de su historia, incluyendo a artistas como August Allebé, Hendrik Berlage, Piet Mondriaan, Constant y Karel Appel, entre otros. Durante su tiempo en esta residencia, Jaramillo produjo obras fundamentales que son esenciales para comprender su trayectoria, como el video performance Sin título (1999)<sup>7</sup>. Este video, además, es la obra que el Municipio de Quito adquirió a través del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera<sup>8</sup> 2022-2023.

Según Deleuze y Guattari, «El vuelo de la bruja» representa cómo el pensamiento es un proceso dinámico e impredecible que desafía la lógica convencional y el razonamiento lineal. La manera en que Jaramillo interactúa con la cámara a través de sus acciones, vestuario, escenografía y encuadre se relaciona con este concepto. Para analizar la producción en video, especialmente en términos de las identidades de mujeres artistas no blancas, es necesario abordar la complejidad, la ambigüedad y los modos no lineales de producción y comprensión<sup>9</sup>. En el video, Jaramillo lleva puesta una camiseta quemada con estampado floral mientras realiza una serie de movimientos. El fondo muestra un paisaje de una costa tropical a través de un papel tapiz que encontró en las calles de Ámsterdam. Aunque parece que la artista utiliza la cámara como un espejo, la toma no muestra com-

pletamente su rostro. Esto suscita interrogantes sobre el autorretrato, la representación facial, el cuerpo y la identidad, al mismo tiempo que nos hace reflexionar sobre los géneros artísticos del retrato y el paisaje en la historia de la pintura.

Durante su periodo en la Rijksakademie, Jaramillo también realizó una serie de instalaciones *site-specific*; en una de estas, la artista suspende desde el techo diversas prendas de vestir, como blusas, pantalones y pañuelos, distribuyéndolas en el espacio para dar forma y volumen a nuevas interacciones con el entorno material. Este efecto se intensifica mediante el uso de ventiladores cubiertos con piel falsa de leopardo, que provocan movimientos en la estructura compuesta por los textiles atados. Estas obras se manifiestan en un contexto espacio-temporal específico, lo que brinda al espectador una experiencia de «tiempo y espacio reales». Este tipo de obras forma parte de las instalaciones que realizó la artista entre 1990 y el 2000.

*Territorio* (2021) es una obra de la artista Patricia Belli que invita a reflexionar sobre la relación entre el cuerpo y el espacio. En esta instalación, la artista utiliza materiales como tela y ropa rasgada que se sujetan directamente a la pared. Desde los extremos de la pieza se desprenden dos tiras que se unen y conectan con el suelo mediante el peso de un elemento que las sostiene, estableciendo así una conexión física entre la pared y su entorno. La disposición y superposición de las prendas que Belli coloca, dan lugar a una especie de catalogación que configura un cuerpo abstracto mediante las formas que las prendas cosidas crean. De esta manera, el muro del espacio expositivo se transforma a través de la intervención de la artista.

Mediante la costura y diversas técnicas artesanales, Jaramillo y Belli confieren textura y sentido a lo que representan la fragilidad, la materialidad y la espacialidad entendidas desde la feminidad. Sus obras contribuyen a dar forma y desarrollar una especie de anti-poética que desafía las estructuras del patriarcado en todas sus manifestaciones heterogéneas.

Ambas artistas han participado en la Bienal de La Habana: Jenny Jaramillo en 1997 y Patricia Belli en 2000. La Bienal de La Habana, que surgió en 1986, «se estableció como un espacio de intercambio y comprensión para la plástica del Tercer Mundo, al mismo tiempo que busca promover los valores de este arte a nivel internacional. A lo largo de su historia, la Bienal ha presentado a artistas de Asia, África, América Latina y el Caribe, regiones donde las artes plásticas a menudo se desarrollan en condiciones desfavorables»<sup>10</sup>. En este contexto, el trabajo artístico de Jaramillo y Belli destaca como una forma de producción que, en cierta medida, se expresa desde regiones del sur. Sus selecciones de materiales, códigos culturales y estéticas están alineadas con un enfoque artístico que, desde la década de los setenta, ha buscado la experimentación con recursos previamente no explorados. Esto las ha llevado a obtener reconocimiento a nivel internacional, contribuyendo así a la construcción de unas formas de hacer específicas en el arte latinoamericano contemporáneo creado por mujeres.

Durante su participación en la Bienal de La Habana, Jenny presentó la instalación titulada *El ojo del culo* (1997). En esta obra, la artista crea una serie de nalgas hechas de papel periódico que aparentan surgir del suelo de la galería y que se sitúan sobre un mantel de cocina, abarcando un espacio de aproximadamente 20 metros cuadrados.

Se exhibieron un total de 24 objetos en el espacio, conformando un montaje que sugiere una sensación de repetición y producción en serie, a pesar de que cada objeto fue elaborado individualmente. Esta repetición de signos y fragmentos de culos contribuye a la creación de significado, pero también revela tensiones y contradicciones: *El ojo del culo* desestabiliza la idea de presencia y singularidad, ya que la repetición de estos objetos implica una ausencia de presencia original. Cada repetición no es idéntica a la anterior ni completamente diferente, lo que plantea preguntas sobre la naturaleza del significado, la originalidad y la diferencia en el arte.

La instalación es un lenguaje que Jaramillo adopta desde su trabajo en el taller. Le permite crear en



Sin título.  
Instalación (ropa, ventiladores).  
Dimensiones variables, 1998.  
Trabajo realizado durante la residencia Rijksakademie van Beeldende Kunsten,  
en Ámsterdam.



<sup>7</sup> Para ampliar la información sobre esta obra, revisar «Prácticas artísticas contemporáneas, cuerpos insubordinados y políticas de autorepresentación», Eduardo Carrera, *Terremoto Magazine*, 2019.

<sup>8</sup> Jenny Jaramillo recibió el Premio del Salón Mariano Aguilera en 1994 y el Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera en 2022. Ambas obras se encuentran en la colección resguardada en el Museo Mena Caamaño, Centro Cultural Metropolitano.

<sup>9</sup> Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *What is Philosophy? Quoted in Keeling, Kara. The Witch's Flight: The Cinematic, the Black Femme, and the Image of Common Sense*. Duke University Press, 2007.

<sup>10</sup> Para referencias sobre la propuesta curatorial de la Bienal de la Habana, revisar *Catálogo General de la Bienal de la Habana, 1986*.





El ojo del culo.  
Instalación (papel maché, mantel de mesa plástico).  
Dimensiones variables, 1996.  
Obra seleccionada para participar en la VI Bienal de La Habana.

un espacio específico, donde puede disponer de materiales y elementos; generar composiciones; utilizar las paredes, el techo y el suelo; colgar objetos; y configurar un espacio propio. A través de este lenguaje, la artista establece diálogos con materiales, imágenes y objetos, otorgando significado y contexto a cada elemento en el espacio y produciendo experiencias desde cómo el cuerpo habita este lugar.

Además de sus obras de instalación, durante su tiempo en la Rijksakademie, Jaramillo creó varios videos. Los años ochenta y noventa marcaron una época en la que el desarrollo económico y tecnológico del video se integró en la vida cotidiana, los espacios públicos, los hogares y los estudios de artistas. Jenny y su generación de artistas se vieron influenciados por las performances Fluxus. Los videos que Jenny produjo en ese periodo, al igual que los de otras artistas, desafiaron el poder institucional y la lógica convencional del cine y del video, que antes solían ser el vínculo común en la interacción entre cultura, consumo e ideología<sup>11</sup>.

El video se convirtió en un elemento fundamental en la obra de Jaramillo. Siendo una artista plástica centrada en la materialidad y la gráfica, su incursión en el mundo del video marcó un cambio radical en el panorama artístico ecuatoriano de ese momento<sup>12</sup>. Esta transición le brindó la oportunidad de explorar nuevas formas de expresión y experimentar con la noción de temporalidad y espacialidad en su obra. El uso de la imagen en movimiento en el trabajo de Jaramillo se basa en la «persistencia de la visión»<sup>13</sup>, en la que el ojo humano percibe veinticuatro fotogramas por segundo, cada uno proyectado durante 1/60 de segundo, fusionando estas secuencias en un movimiento fluido.

La esencia de este espacio, donde convergen el tiempo y la imagen, radica en su capacidad para fomentar interacciones entre el cuerpo humano y la materialidad que lo rodea. El video actúa como una herramienta a través de la cual Jaramillo puede intervenir y otorgar significado a dimensiones temporales y espaciales adicionales. Esta intervención se lleva a cabo manipulando el tiempo y jugando con la percepción del espacio, posibilitando la creación de conexiones y diálogos entre el

cuerpo del espectador y los elementos materiales presentes en la obra audiovisual.

La Rijksakademie sirvió como un punto de partida para que la obra de Jenny Jaramillo pudiera circular en otras regiones del mundo. En el año 2000, recibió una invitación para participar en la primera edición de Open Circle en Bombay, India. Este evento reunió a artistas y teóricos para realizar presentaciones artísticas en respuesta a la realidad social y política de la India. El material producido en esta residencia, y documentado por la artista, fue luego parte de una serie de performances realizados en 2004, en el Centro Cultural Benjamín Carrión.

En *Miracle Mop* (2004), Jenny Jaramillo nos muestra la imagen de dos mujeres superpuestas en un contexto específico. Una de ellas es una proyección de la propia artista, quien luce un atuendo tradicional indio y actúa como el telón de fondo para el cuerpo con alas de ella misma. Este cuerpo alado repite una serie de palabras en inglés, recitadas por un hombre con acento alemán: «Handle plastic convenient long Stick with hook allows you to place The brush in the toilet within easy reach Container holders brush designed well with Glass aluminum as such Cleaning domestical general for Fregona, melena, greña. The miracle mop»<sup>14</sup>.

La relación entre la proyección de 28 diapositivas de Jenny vestida con un traje indio mientras realiza tareas de limpieza en un baño, junto al cuerpo alado, y la repetición del audio en inglés por Jaramillo y por una voz masculina, genera una interferencia en el mensaje. Esto provoca cuestionamientos sobre la identidad de una mujer sudamericana que viste un traje de una región ajena y repite palabras en un idioma que no es el suyo.

El cuerpo con alas completamente desnudo, con la piel pintada de camuflaje militar y usando gafas, se convierte en la superficie sobre la cual se proyectan las diapositivas. Su cuerpo se transforma en una pantalla que se presenta ante el público y sirve como el medio a través del cual se comunica la imagen. La luz de la proyección genera una sombra de su cuerpo que se proyecta en la pared y agrega una capa adicional de significado a la performance. La presencia del cuerpo pintado con alas, su sombra, la proyección sobre la piel y las acciones ejecutadas, crean una distorsión deliberada, una interferencia que da lugar a una multiplicidad de formas superpuestas. Este fenómeno fractura la realidad, transformándola en un escenario surrealista a través de la acción del cuerpo. Este contraste presente en la obra incita a una reflexión sobre la identidad cultural, el lenguaje y

las expectativas culturales en el contexto de una sociedad globalizada. *Miracle Mop* se convierte en un ejercicio de traducción<sup>15</sup> sin un resultado definitivo, tal y como lo sugiere Jhumpa Lahiri: traducirse a una misma es mirarse en un espejo y ver a alguien distinto<sup>16</sup>.

En un proyecto artístico posterior, Regina José Galindo llevó a cabo una performance que presenta algunas similitudes. En *Lavarse las manos* (2019), Galindo se coloca frente a la cámara y al público vistiendo prendas representativas de mujeres refugiadas de diversas procedencias, como Costa de Marfil, Congo, Kurdistán turco y Somalia. Galindo se enfunda en estos trajes como un gesto de sororidad, en el que la ropa se convierte en un elemento cargado de connotaciones íntimas. Los trajes son llevados al espacio del museo, donde la artista los viste y los presenta en diversas fotografías. De esta manera, la ropa, los textiles y la fotografía se convierten en una forma de narrar las historias de estas mujeres y su confrontación ante una sociedad patriarcal.

A pesar de la similitud en cuanto al uso de la vestimenta de mujeres de otras regiones a las que las artistas no pertenecen, estas dos performances destacan una diferencia fundamental. Mientras que *Miracle Mop* de Jaramillo nos invita a reflexionar sobre la imposibilidad de la traducción y la globalización del «sujeto mujer» entendido como un sujeto subalterno<sup>17</sup>, *Lavarse las manos*, de Galindo, resuena con las voces de las mujeres en relación a las violencias que experimentan en Europa como personas refugiadas. Quizás esta diferencia nos acerque aún más a la comprensión de las diversas formas de expresión de las artistas mujeres, y de la experiencia del sujeto mujer entendido como un sujeto subalterno globalizado. No obstante, en ambas performances se percibe una energía que señala al cuerpo como un medio de interacción con la audiencia y como un catalizador de experiencias que transforman el espacio en el que este habita.

Las performances de Jaramillo y Galindo son representaciones que entablan un diálogo con las diversas maneras de existir en el mundo, y desafían el dualismo moderno que persiste en establecer la experiencia del cuerpo femenino como algo monolítico. Las performances se presentan como una acción del cuerpo que surge como una fuerza de resistencia frente al régimen patriarcal que ha establecido políticas de representación en el contexto del arte contemporáneo latinoamericano.

<sup>11</sup> Dixon, Winston; Foster, Gwendolyn Audrey. *A Short History of Film*. 2008.

<sup>12</sup> León, Christian. *Políticas y estéticas del cuerpo sexuado, género y sexualidad en el videoarte ecuatoriano*. Investigación parte de la primera edición (2012-2013) del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera. 2008.

<sup>13</sup> Birringer, Johannes. *Video Art / Performance: A Border Theory*. *Performing Arts Journal*, Vol. 13, No. 3, pp. 54-84, 1991.

<sup>14</sup> «Manija plástica larga y conveniente con gancho que te permite colocar el cepillo en el baño al alcance fácil. El contenedor sostiene bien el cepillo diseñado con vidrio y aluminio. Limpieza doméstica general para suelos, cabello, y suciedad. El trapeador milagroso».

<sup>15</sup> Para ampliar los contenidos sobre *Miracle Mop*, revisar *Interferencias femeninas, Tres performances de Jenny Jaramillo*, de Christian León, 2004.

<sup>16</sup> Milder, Patricia. *Staging the Image: Video in Contemporary Performance*, *A Journal of Performance and Art*, Vol. 31, No. 3, pp. 108-119, 2009.

<sup>17</sup> Ídem.



El empleo de atuendos tradicionales de regiones ajenas a la pertenencia de las artistas se convierte en una estrategia en la que el cuerpo, al utilizar estos accesorios, inicia conversaciones sobre multiculturalismo, traducción, identidad, globalización y políticas de representaciones del ser femenino. Además, ambas artistas recurren a la fotografía o al video, estableciendo una relación con la tecnología como medio para traducir significados culturales y fracturar identidades monolíticas.

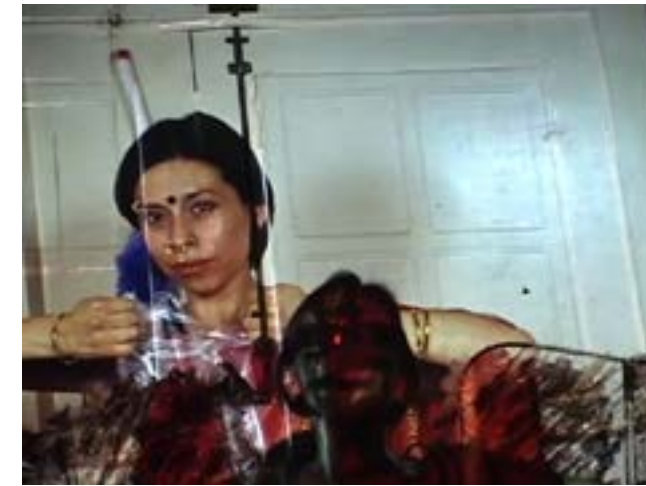
La combinación de fotografías y proyecciones de diapositivas configuran un escenario, un espacio definido para estas performances, brindando un entorno específico para explorar la manera en que el cuerpo asimila experiencias particulares. Esta superposición de cuerpos, de diversos lugares del mundo y de prendas de vestir, puede sugerir la noción de una corporalidad fragmentada, donde la repetición del cuerpo adquiere una dimensión caleidoscópica. La multiplicidad del cuerpo, que se repite continuamente, podría extenderse indefinidamente, destacando una acción específica en el caso de Galindo, o tornándola aún más ambigua en el caso de Jaramillo. Este cúmulo de cuerpos y vivencias desafía las convenciones tradicionales sobre identidad y singularidad.

La revisión de la trayectoria de Jaramillo hace evidente un aumento significativo en la visibilidad de las artistas mujeres en América Latina durante la década de los noventa. Muchas de ellas comenzaron a recibir un reconocimiento más amplio a nivel nacional e internacional, lo que les permitió participar en exposiciones y eventos artísticos de relevancia. A pesar de estos avances, las artistas mujeres de América Latina aún enfrentan desafíos persistentes relacionados con la representación en el campo profesional del arte, la discriminación de género y la falta de apoyo institucional. Muchas de ellas continúan produciendo obras en un campo artístico a menudo dominado por hombres.

En 2022, Jaramillo recibió el Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística, convirtiéndose en la primera mujer en obtener este prestigioso reconocimiento. Su contribución a la escena artística nacional es emblemática. La obra artística de Jaramillo ha trascendido fronteras y ha sido destacada en diversas instituciones alrededor del mundo. Su trabajo se ha exhibido en el Museo de Dublín y ha participado en la Primera Bienal de Performance DEFORMES, en Santiago de Chile. Ha sido invitada en dos ocasiones a la Bienal de Cuenca. En 2007, formó parte de proyectos notables como Público Transitorio y Center for the Studies of Women, en Los Ángeles. En 2016, llevó su arte a la Western University

en Ontario, Canadá, y en 2018 su obra fue parte de la exhibición *Universo libre*, de la artista Yoko Ono. Más recientemente, en 2022, su trabajo se destacó en la Bienal de Lanzarote, consolidando aún más su presencia en la escena artística internacional.

Patricia Belli, Regina José Galindo y Jenny Jaramillo destacan como figuras emblemáticas del arte contemporáneo latinoamericano, explorando no solo el cuerpo como herramienta para sus expresiones artísticas vinculadas a las identidades femeninas, sino también marcando un hito al experimentar, emplear y producir obras artísticas con materiales, lenguajes y formas de hacer nunca antes utilizados. A través de un amplio abanico de medios como la pintura, la instalación, la performance y la fotografía, estas artistas profundizan en temas tan diversos como el género, la memoria, el cuerpo y la feminización del espacio. Mientras Jaramillo se sumerge en la interacción entre las materialidades y la cultura, además de abordar temáticas introspectivas, Galindo y Belli convergen en su decidido compromiso con la expresión artística como un medio para abordar cuestiones sociales y políticas vitales. A pesar de sus enfoques conceptuales distintos, las tres han dejado una huella perdurable en el ámbito del arte contemporáneo, siendo reconocidas por su participación en exposiciones y eventos artísticos cruciales que han contribuido notablemente al panorama artístico actual.



*The Miracle Map.*  
Performance 120', 2004.  
Performance presentado en la exposición individual en el Centro Cultural Benjamín Carrión,  
seleccionado para la VIII Bienal Internacional de Cuenca y para el encuentro internacional  
de performance Deformes, en Santiago de Chile.



Roberto Viquez

v2385

**SAN SÁBADO**  
10 de enero del 2015

40 centavitos  
Edición 20 128 • 24 páginas  
www.ultimasnoticias.ec

Número total de ejemplares puestas en circulación: 7 304

# ¡Ultimas Noticias!

100-899-899 EL COMERCIO  
1-800-899-899  
Kross servicio a domicilio Marque 1-800-899-899

¡Con los e...  
que le agor...

## Muchito, en 'cañal'



¡Con los e...  
que le agor...

en la Unasur  
por monumento

grueso fue de unciado • P3

Quito preparó  
un pollo oriental

**Receta** Carolina Bález agarró  
la sartén por el mango • P14

**En Francia se  
vivieron 50  
horas de miedo**

**Fín** La Policía abatía a quienes  
atacaban a Charlie Hebdo • P10





Sin cierre

## La obra de Jenny Jaramillo

César Portilla

En la exposición *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa*, de Jenny Jaramillo, muchas de las obras exhibidas no están en su versión original. La artista ha decidido utilizar algunas de ellas realizadas anteriormente como material para elaborar otras obras o para la exhibición de nuevas versiones. Este proceso, entre otras cosas, supone incorporar la carga simbólica de las obras originales en las nuevas presentaciones; y considerar los posibles sentidos y significados que tienen o que pudieron tener las originales, para ponerlas a disposición de lecturas y públicos nuevos.

La operación anotada remite a la dicotomía acabado/no acabado (obra terminada/obra no terminada), no como fenómenos opuestos sino interrelacionados<sup>18</sup>. Podemos considerar, así, que la producción artística general de Jenny Jaramillo tiene una dinámica en la que nada es definitivo, ya que esta forma de trabajar no solo se repite en esta exposición. Es una maniobra que ancla las obras originales a un nuevo comienzo: estas pasan a ser bocetos para realizaciones ulteriores. Parecería que las obras no tuvieran nunca un fin, aparecen en sus nuevas versiones como personajes de ficción que se resisten a morir. Cada versión nueva es una especie de secuela, donde algunos personajes conocidos se repiten, son ubicados en diferentes situaciones y están dispuestos en otros hábitats que los originales. Se instaura así una temporalidad extendida de las obras cuyo fin no está cerrado. Sin embargo, cada versión es independiente, no necesita del conocimiento de las precedentes para su visión y lectura. Estimulan perceptiva e intelectualmente por derecho propio: el trabajo ahora invertido engendra nuevas formas y contenidos, individualizando la nueva cosa creada.

Esta figura de lo inacabado muestra las líneas múltiples de un trabajo creador comprometido dentro de un curso incierto, revisable, disponible, sujeto a las interacciones y demandas de las condiciones de las nuevas presentaciones. La reutilización de sus obras, de elementos de trabajos anteriores, van tomando nuevas rutas, nuevas líneas de fuga, nuevos sentidos. Jenny desbarata sus obras y las vuelve a armar como si de máquinas se trataran. Las nuevas obras funcionan de otra forma que las originales, nos recuerda la divisa duchampiana de crear un nuevo pensamiento para el objeto, pero en este caso se trata de objetos que ya estuvieron inscritos en el espacio del arte, una suerte de *ready made* de sus propias obras. En ese sentido, su realización artística funciona más como un acontecimiento que como una estructura determinada. Acontecimiento en el sentido que Alain Badiou<sup>19</sup> da a este término: el acontecimiento

es la creación de una posibilidad, una posibilidad que era impensable e imprevisible, un acontecimiento que aparece como una proposición bajo circunstancias particulares.

Ahora bien, según Gilles Deleuze<sup>20</sup>, Nietzsche denuncia toda concepción reactiva del arte. Entendemos que su denuncia apunta a que con frecuencia se mira el arte solo desde el punto de vista del espectador, a saber, como un conjunto de obras terminadas, cerradas, frente a las cuales el espectador reacciona. Cuando se opera un desplazamiento de la mirada, cuando se observa desde la posición del artista, se lo ve más bien como algo que está en marcha, algo que funciona, que está activo. En ese sentido, para la interpretación de los objetos aquí presentados, es fundamental resistir a la tentación de cortocircuitar las obras y encontrar un supuesto y único significado. La multiplicidad de elementos que intervienen en la creación va en contra de esta tentación de querer encontrar un supuesto mensaje último. El problema de enfrentarnos a elementos heterogéneos, querer entenderlos bajo un solo código maestro y organizarlos en binarismos simples, reducen la polisemia, la riqueza de sentidos y significados que estos detonan. Quizás lo irresoluble de la obra de Jenny es la solución para poder mirarla.

Este trabajo artístico es particularmente rico en elementos que complejizan el acto de creación y nos ayuda a formular la creación como una problemática en el sentido filosófico y artístico del término. La realización artística, en este sentido, no es un programa a seguir sino el planteamiento del problema. Es fundamental hacer una exploración interna de la obra, sus estructuras de fabricación, los modos en que se organizan las diferentes intensidades —afectivas, conceptuales, políticas— durante la resolución técnica de determinada pieza. Observando el trabajo de Jenny, podemos pensar en la paradoja que existe entre las categorías universales de la creación y los casos forzosamente particulares de los procesos creativos de los artistas. Nos permite reflexionar sobre los modos de fabricación, las multiplicidades de producción que tienen los artistas y los tiempos de elaboración.

Las decisiones tomadas durante el acto creativo son posicionamientos por parte del artista frente a un espacio instituido. Nos informan de las coordenadas —tanto geográficas como temporales— donde su obra está emplazada. Veamos solamente ciertas decisiones tomadas por Jenny para esta exposición. Consideremos que, al mismo tiempo que nos muestra obras paradigmáticas de su trabajo, está creando las condiciones para que estas comporten elementos de novedad. Así, en el proceso de realización de sus nuevas versiones, pone en



Detalle de instalación (video performance, proyección in situ sobre puerta pintada). 20, 2023.  
Obra para la exposición *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa*.  
Centro de Arte Contemporáneo de Quito.  
Fotografía: Raquel Acevedo.

<sup>18</sup> Menger, Pierre-Michel *Comment achever une œuvre?*, Collège de France, 2021. Disponible en Internet en: <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/comment-achever-une-oeuvre-travail-et-processus-de-creation-suite-etudes-de-cas/comment-achever-une-oeuvre-suite-introduction>

<sup>19</sup> Badiou, Alain; Tarby, Fabien *La philosophie et l'événement*, Germina Paris, p.19, 2010.

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles *Nietzsche et la philosophie*, Puf, Paris, p.116, 1962.





Detalle de instalación (galletas quemadas, bandejas de metal).  
Dimensiones variables, 2023.  
Obra para la exposición *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa*.  
Centro de Arte Contemporáneo de Quito.  
Fotografía: Centro de Arte Contemporáneo, Pablo Jijón V.

marcha no solo destrezas ligadas a las llamadas prácticas artísticas, sino que resuelve cuestiones concretas, acciones que pueden parecer obvias pero que para esta exposición son muy importantes. Por ejemplo, delega tareas a otras personas, cuyo propósito es administrar talentos. Encarga dos pinturas a Patricio Ponce, quien resuelve la operación con una factura casi hiperrealista. Las dos pinturas usan directamente las paredes de la sala del Centro de Arte Contemporáneo (CAC) como soporte, adhiriéndose al edificio donde estuvo su taller y donde fueron construidas varias de las obras aquí presentadas. Una de las pinturas está basada en una fotografía del performance original y funciona como un indicio de su obra matriz: *Piel, pared, galleta*. Esta imagen detona un proceso de revisión de la pieza, movilizándolo afectos en el público que asistió al evento o que conoce de la obra original y del contexto histórico social donde fue engendrada. Así le da un lugar en la historia de la escena artística local, vía el emplazamiento de una versión de la pieza en el presente. La disposición, cerca de esta pintura, de las planchas de metal que contienen las galletas quemadas acentúan, por la convocación de un sentido particular, el recuerdo de la acción original, volviéndola fantasmática: cuando hay olor, algo está sucediendo, estamos en el presente.

El dotarles de olor al tipo de galletas utilizadas en la acción original, trae a esta última al presente de manera alterada. Se trata de un juego efectivo entre el pasado (la acción) y el presente (la exposición), con proyección en el futuro (posibles lecturas que pueda desencadenar), afirmando de esta manera una característica particular del espacio del arte: las obras artísticas están disponibles para públicos incluso aún no configurados. También podríamos decir que Jenny recurre a la galleta, un elemento que se constituye casi como genérico de la memoria; es casi ya un cliché la escena narrada por Marcel Proust de la *madeleine* en *À la recherche du temps perdu*, donde se desata en el personaje principal un fenómeno de reminiscencia involuntaria a través del gusto y el olor de este pequeño postre.

La otra pintura realizada por Patricio Ponce es la representación de una puerta original que existía cuando Jenny utilizaba un pabellón del edificio del CAC como taller. Esta imagen hace las veces de pantalla donde está proyectada una acción extraña: vemos a Jenny de espaldas caminando, una acción que evoca un futuro cercano porque se espera un desenlace, un arribo. Sin embargo, parece dirigirse hacia la puerta que, de alguna manera, representa el pasado. En sus manos sostiene cucharas y tenedores que los hace sonar al golpearlos

entre sí. Va cargando sobre sus hombros, como un cuerpo inerte, elementos de otra obra: las ramas vestidas con telas, que también están en la exposición en una nueva versión. Vemos en la imagen proyectada una especie de ser-insecto, un ser sacado de alguna película de ficción que se mueve. Jenny carga con el peso del presente, representado por las ramas, y se dirige hacia el pasado, anunciando su presencia por el sonido provocado.

Otra elección tomada son las estructuras metálicas, encargadas a Fernando Vallejo, en las que están dispuestas algunos de sus videos, registros de sus performances. Para estas estructuras metálicas adapta obras de ciertos artistas que se convierten en el soporte de las suyas. En la presentación de *Es verdad, yo meo*, modifica una escultura de Donald Judd donde instala una pantalla en la que vemos la acción que sucede en su pieza. La largura de la estructura le sirve, también, como soporte de seis litografías. Más que plantear un diálogo entre los grabados y el video, propone un recorrido que el espectador lo debe ejecutar mirando el piso. Cajas negras de metal guardan o esconden televisores, minimizan la forma de los aparatos. Son cubos negros que solo dejan ver la pantalla, una manera de presentar las obras artísticas en video de una época específica en galerías y museos en los años setenta (Dan Graham, Dennis Oppenheim).

Por pedido de Jenny, Carlos Paredes construyó dos estructuras de madera, en las que esta vez adapta obras de la artista Joan Jonas para mostrar dos videos: el ya clásico *Historia los Ventiladores* (no es el título dado por la artista), presentado en una especie de proyector antiguo de fotografía, que en uno de sus extremos tiene una fuente de luz. La otra estructura de madera es un pizarrón-pantalla donde se proyecta el registro de un performance realizado en Cuenca, este mismo construido alrededor de obras precedentes de Nam June Paik o de Paul McCarthy; es una suerte de cita que va acumulando artistas y obras. Estas apropiaciones, adaptaciones y modificaciones de trabajos de otros artistas son una operación que sirve como estrategia para construir una suerte de linaje, en el que Jenny se ubica en la secuencia. Al mismo tiempo que nos hace visitar las obras de los artistas citados, nos envía a la historia del arte, establece un fuera de campo de su obra, un subtexto de orden histórico. En tanto que profesionales en el campo del arte, podemos gozar aun más de sus obras con estas referencias. Se trata de una especie de pensamiento artístico o de pensar artísticamente algo que solo cobra sentido en el espacio específico del arte, este espacio de doble pertenencia: pertenece a todo aquel que se siente interpelado por él y pertenece a un espacio altamente especializado.

Patricio Dalgo, colaborador fundamental en el montaje de esta exposición, construyó un aparato emisor de sonido con cartones destinados al desecho. Los convirtió en esculturas parlantes que contienen el sonido de su performance *The Miracle Mop*. Pero, quizás, la elección más importante es haber elegido a Lupe Álvarez como curadora de este proyecto. Con Lupe se siente cómoda para trabajar con sus dudas, es alguien que tiene la capacidad sensible y teórica para montar la obra, para mostrar de la mejor manera su trabajo, alguien que comprende lo que para Jenny es difícil poner en palabras, a la vez que es una autoridad que avala su trabajo.

Las obras de Jenny son entidades abiertas, producen conexiones inesperadas. Cumplen con esas dos formas de expectativas que tenemos los espectadores de arte: esa posibilidad razonable de esperar que suceda algo, de anticipar o sospechar lo que vamos a ver; y el estar a la expectativa de encontrarnos con algo completamente nuevo, algo que nos sorprenda y que nos envíe de regreso con preguntas, con inquietudes de entender lo que venimos de ver en sus exposiciones. Mantiene esa chispa utópica propia al arte que señala una ventana hacia lo nuevo, a lo paradójico, a lo ambiguo, a lo que en un principio es un sinsentido y que, sin embargo, produce sentidos y es susceptible de convertirse en significados por las apropiaciones de las diferentes lecturas.

Uno de los aspectos políticos de la obra de Jenny Jaramillo es precisamente el trabajo que se realiza al interior del espacio simbólico del arte. No solo es el propósito lo que la obra supuestamente busca transmitir, más bien es una apuesta al trabajo del artista, pensando que ese es permitido en un espacio de libertad de prácticas. El trabajo de Jenny nos autoriza a no entender al arte como algo que puede ser descrito en una sola lógica. Es una puesta de orden ensamblista que nos propone una experiencia de inmersión. El espectador, así, puede participar del trabajo de la creadora, tener la sensación de la puesta en obra, la posibilidad de acceder a una parte de la obra, pero no a su totalidad que se mantiene como pregunta y sigue siendo un conjunto de objetos desconcertantes. Es un trabajo que no es estandarizable, que se aleja de la simple comunicación de una idea clara y de una aplicación de reglas específicas. Jenny organiza su trabajo dentro de una arquitectura mucho más vasta y compleja. La dificultad de encontrar un sentido único que nos satisfaga es lo que hace interesante su propuesta.

La obra de Jenny detona varias problemáticas que desbordan la interpretación de su trabajo, exceden sus objetos artísticos. Nos hace pensar en el tiempo de

creación, en su caso, ese obrar paciente de sus obras señalan una temporalidad propia que se abraza a los objetos terminados. Esos modos de fabricación hacen visible una diferencia radical entre la producción simbólica, los objetos de arte, y la producción eminentemente económica y la lógica de la ganancia.

Finalmente, el mantenerse todo este tiempo como artista, en un contexto como el nuestro, tiene algo de heroico, pero también de necio. Es seguir obstinadamente, sin garantías, en una profesión generadora de dudas, en este espacio que depende de un cierto éxito de sus obras precedentes y que le han dado a Jenny Jaramillo el prestigio de ser una de las (y los) artistas más interesantes de nuestra escena local. ■





Detalle de instalación.  
Dimensiones variables, 2023.  
Detalle de la exposición gesto y síntoma,  
Centro de Arte Contemporáneo de Quito.  
Fotografía: Raquel Acevedo.



The Miracle Mop.  
Registro en diapositivas del performance realizado en el año 2000, en una  
residencia artística en la India, y retomado en el 2004 para una exposición  
individual en el Centro Cultural Benjamín Carrión. Posteriormente fue seleccionado  
para la VIII Bienal Internacional de Cuenca y para el encuentro internacional de  
performance Deformes, en Santiago de Chile.



# Dramaturgias de la duración:

## la obra performática de Jenny Jaramillo

Gabriela Ponce Padilla

En su texto «El performance permanece», Rebecca Schneider reflexiona sobre la relación entre el archivo y el performance. Problematisa los lugares comunes que tienden a enfatizar el carácter efímero de este último y sugiere, como alternativa a estas nociones, otras posibilidades de permanencia más allá de los documentos: ¿Cómo sobreviven ciertas formas de la transmisión cuando la obra ya no está? ¿De qué maneras desafían su desaparición a través del testimonio, de la oralidad, de la apropiación o la actualización? ¿Cómo expanden la noción de archivo y habilitan otras formas de la duración?

Estas inquietudes me acompañan mientras visito la retrospectiva de la artista Jenny Jaramillo, *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa*, que el Centro de Arte Contemporáneo, CAC, ha montado a propósito del premio Mariano Aguilera a la trayectoria que recibió la artista quiteña. Observo los modos en los que se disponen las evidencias, lo que queda de los performances y, en un rincón, me sorprende por una de ellas: es un trazo a través del cual el artista Patricio Ponce recrea *Piel, pared, galleta*, la primera acción performática de Jenny ocurrida en el mismo CAC, entonces Antiguo Hospital Militar, en el año mil novecientos noventa y cinco. La pintura logra capturar, desde su bidimensionalidad, una suerte de movimiento, como si las filas de galletas de animalitos que traspasan el cuerpo retratado de la artista transitaran en un flujo incesante, inacabado, abierto.

La imagen me propone un acto de especulación poética para revivir ese emblemático momento: Jenny ocupa una de las salas de alguno de los pabellones abandonados. Atraviesa una pared inmensa pintada de blanco con hileras de galletitas de animales, esas que llenaron las fundas de navidad de nuestra infancia y luego, ella misma, desnuda y con el cuerpo también pintado de blanco, con las galletas pegadas a la piel, se incorpora a la obra y espera al público. La ligera huella, elegida para evocar la obra, moviliza la memoria colectiva de un evento que vuelve a actuar: imagino las sensaciones de un cuerpo expuesto por primera vez a la mirada del público, la incomodidad y la temperatura de ese cuerpo, el agotamiento, y, a la vez, el ritmo de su respiración, el silencio de su quietud, la fuerza de esa extraña cromática ahora encarnada frente a la mirada de los asistentes que imagino, en cambio, desconcertada. Todo lo que hace que esa obra se transforme en un acontecimiento convivial<sup>21</sup>, y adquiera una dimensión escénica que empuja los límites de la pintura, en un proceso expansivo, contaminante, preñado de posibilidades. Conforme se despliega ese instante a partir del indicio de una obra sobre otra obra, aparecen también ciertas preguntas: ¿Cómo surge,



*Piel, pared, galleta.*  
Performance 120; 1994.  
Performance para la exposición colectiva del Pabellón 6, en el Antiguo Hospital Militar,  
actual Centro de Arte Contemporáneo de Quito.  
Fotografía: Raquel Acevedo.

<sup>21</sup> El pensador Jorge Dubatti desarrolla su teoría de *acontecimiento convivial* para referirse al fundamento ontológico de la teatralidad.





Detalle del performance *Piel, pared, galleta*, de 1994, y registro en pintura para una instalación presentada en la muestra *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa*, de 2023.  
Fotografía: Raquel Acevedo.





VE RÓ NI CA,  
Video performance 25', 2000.

debido a qué necesidad, un desplazamiento que modifica e intensifica de modos tan sutiles como definitivos el campo en el que actúa una artista? ¿Cómo altera ese desplazamiento su devenir y el de quienes nos aproximamos a su práctica? ¿Qué emplazamientos nuevos, qué nuevas direcciones nos señalan ciertas decisiones estéticas?

A partir de esta obra, Jenny Jaramillo asume el performance y el video performance como lenguajes en los que sitúa gran parte de su práctica porvenir. En esta decisión, no menor, la artista explora un lenguaje, el performance, poco visible en nuestro contexto, e inaugura una investigación que adquiere con los años enorme singularidad y potencia. La ruptura con los soportes tradicionales de las artes visuales tiene, sin duda, alcances políticos y estéticos que actúan sobre varios campos. En primer lugar, el trabajo con el cuerpo significa una transformación en las lógicas y los procesos de creación, y también de recepción de la obra, que Jenny aborda desde la liminalidad y el riesgo que van a caracterizar a su obra. El cuerpo de la performer no es el cuerpo entrenado de la actriz, es un cuerpo que *no sabe* estar en el escenario y que, sin embargo, se abisma en él para habilitar una experiencia fenoménica: *ese no saber* es una de las condiciones que lo vuelve tan desestabilizador.

Lejos de sus usos en los escenarios de representación, a lo que asistimos es a una exposición del cuerpo en la cual prima esa precariedad que Eleonora Fabio reconoce como la base ontológica del performance: «el cuerpo performativo oscila constantemente entre la escena y la no-escena, entre el arte y el no-arte, y es justamente en esa vibración paradójica que ese cuerpo se hace y se fortalece (...) a través del *cuerpo-en-experiencia* crea relaciones, asociaciones, agenciamientos, alianzas, modos, velocidades y afectos impensables antes de la realización del programa (...) será imprescindible lanzarse fuera de la temporalidad de la improvisación, fuera del marco del ensayo y la repetición, para, entonces, en la actualidad rítmica de la experiencia, reconocer los cuerpos de los que somos capaces, los cuerpos (siempre colectivos) que somos capaces de crear; los cuerpos que *la precariedad de la experiencia* y *la experiencia de la precariedad* crean y nos vuelven capaces de crear» (42).

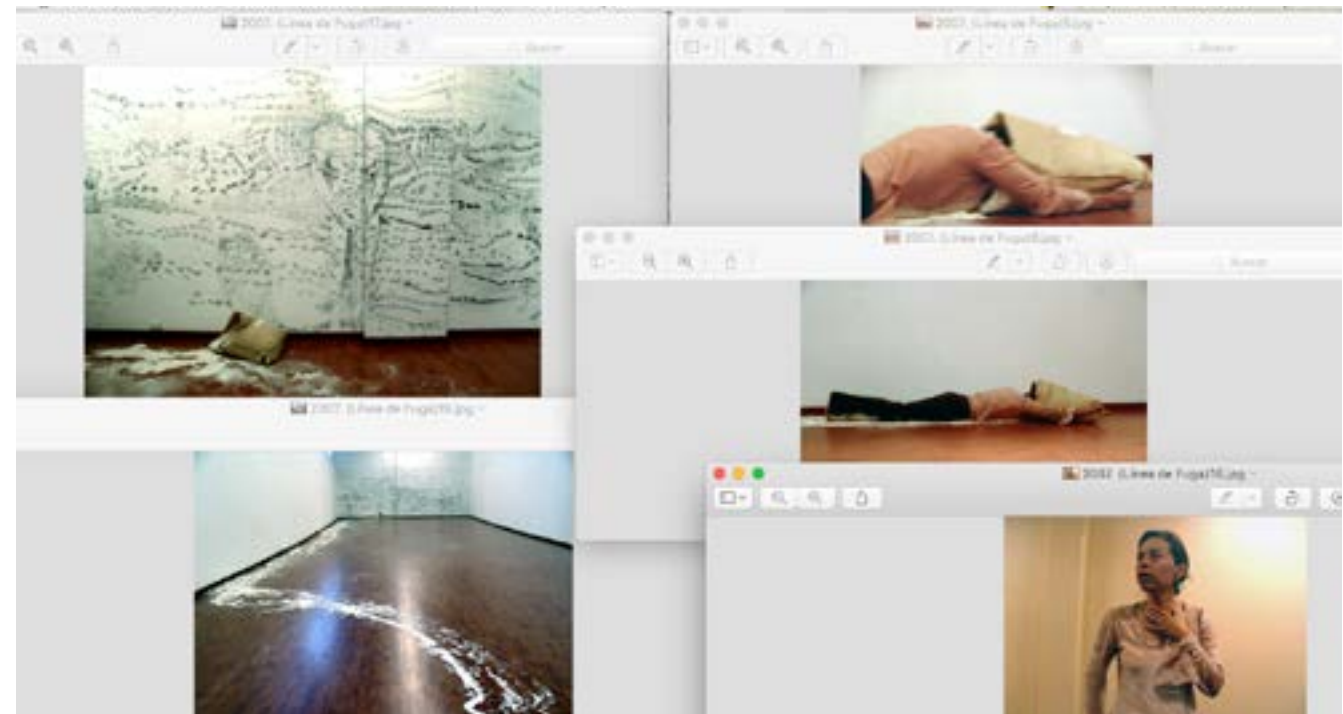
*Ese no saber* hacer que es el estado del cuerpo de la performer, perturba, además, la jerarquía del sistema de representación que Jacques Rancière reconoce como legitimador de cierta repartición sensible. El testigo de la performance tampoco sabe cómo participar en la acción, se enfrenta a la situación inusual que disloca su es-

tatus de observador, intensificando su participación en el acontecimiento, problematizando su agencia. De ahí, toda la potencia política que se activa en un acontecimiento escénico de esas características, la irreverencia con la que desafía la autoridad de unos límites que pervierte mientras le da a ese gesto una forma sensible.

En su performance Sin título (*Línea de fuga*), del año dos mil siete, la artista recrea, a modo de pintura-testigo y a escala real, la escena de *Piel, pared, galleta*, y ejecuta una acción que es a su vez una apropiación del performance del artista coreano Nam June Paik. Jenny se arrastra, durante veinte metros por el suelo, con la cabeza metida en una funda de harina, hacia la pared en la que se inscribe el dibujo: la representación de la artista mira a la artista ejecutar. El video que registra el acontecimiento y que es parte también de la exposición antológica del CAC, muestra el cuerpo que con dificultad ejecuta el movimiento, se impulsa y luego se empuja, mientras apenas logra respirar, dejando una huella blanca tras de sí. Los asistentes se van ubicando en el espacio en medio de un acontecimiento para el que no tienen una legibilidad instantánea, una acción que nada comunica directamente pero frente a la cual se vuelve urgente significar y, entonces, acompañan el trayecto. En el encuentro de esa mutua precariedad, los sentidos que la acción dispara están por construirse e imprimen otras duraciones, temporalidades que exigen otro tipo de atención por parte de quien ejecuta y también de quien observa.

Las estrategias que la artista usa en su ejecución no nos muestran el dominio de alguna técnica, sino que procuran la desautomatización del movimiento a través de la lentitud o de la repetición o de la quietud. La acción adquiere, entonces, centralidad en la obra, no como mimesis sino como presencia. ¿Qué quiere decirnos un cuerpo con su respiración entrecortada, con su dificultad para trasladarse, con su piel cubierta de harina? Quizá solo quiere mostrar eso extraño que se aloja en cada una de esas materialidades y, sin embargo, al ejecutar una acción que remite a otra anterior, aparece una voluntad de continuación que da cuenta de la potencia de ciertos residuos: una cualidad multiplicadora que dispara nuevos sentidos. Esa tensión entre el presente de la acción y su cualidad retroactiva, entre la presencia y la yuxtaposición de varios tiempos, le otorga una densidad al trabajo que se manifiesta también en la intermedialidad con la que Jenny elige crear, en la manera en la que cruza permanentemente los límites de una variedad de soportes y en ese atravesamiento de géneros, mientras los contamina, también los expande y los vitaliza.

Dice Juliane Rebentisch, en un texto a propósito del arte de la instalación: «la emancipación del arte de los límites tradicionales entre géneros es lo que promueve la reflexión acerca de las cualidades específicas de los distintos medios estéticos» (93). Este ir y venir entre la pintura, el performance, el video-performance y la instalación, desafían cualquier idea fija sobre lo que es, o lo que puede ser, cualquiera de esos géneros, para volverlos rutas o tejidos conectivos con enorme plasticidad: la obra performática de Jenny, o talvez sería más preciso decir la performatividad de toda su obra, que reflexiona sobre el propio medio de expresión mientras se efectúa, impacta el campo de las artes visuales, pero también el de las artes teatrales. La cualidad del performance, al estar entre las artes visuales y la teatralidad, modifica ambos lenguajes, los tensiona y los pone a dialogar de modos inusuales. La incursión de Jenny en estas prácticas, en los años noventa, también se vuelve fundamental para entender la sacudida que tienen las artes escénicas en nuestro medio y la alteración de algunas de sus nociones principales, entre ellas, precisamente las de acción, cuerpo, objeto. No es posible pensar en el teatro contemporáneo sin reconocer la deuda que tiene con el performance, cuyos efectos alcanzan su territorialidad para fertilizar de modos expansivos todo su sistema de representación.



Sin título.  
Performance 15', 2007.  
Performance para exposición individual en la Galería Proceso/Arte Contemporáneo, en Cuenca.  
Fotografía cortesía de Galería Proceso.



Una tercera obra que se exhibe en la retrospectiva mencionada, y que está también vinculada con el performance del noventa y cinco, es *Que nadie se acerque a mí, huelo a quemado* (2018). La instalación remite a una acción en la que Jenny camina por el centro histórico de Quito ofreciendo bolitas de lana prendidas fuego; sin embargo, para esta retrospectiva, la artista decide nuevamente presentarnos una versión distinta que, a modo de vestigio, rememora las dos obras. Esta vez, en las fuentes de metal, las bolitas prendidas son reemplazadas con las mismas galletitas, ahora quemadas. El acto de insistencia en el que vuelve a inscribirse la obra, le da una nueva forma al material con el que Jenny inauguró su práctica performática, mientras lo vincula con sus exploraciones más recientes. Las galletas, materia frágil que se asocia a un imaginario afectivo, vuelven a estar presentes ahora como huella de otra experiencia y en ese tejido podemos avizorar una dramaturgia que dispone el juego de las temporalidades: otra vez, la acción desprendida de su contexto original vuelve a actuar en un nuevo relato que se articula desde lo inacabado. Cada obra puede alojar a otra y multiplicar sus sentidos, cada obra deja cenizas que muestran su potencia, cada obra actúa en complicidad con la anterior.

El territorio híbrido en el que Jenny trabaja nos alcanza desde el pasado y se constituye como una trayectoria plenamente asentada en lo contemporáneo. Su obra camina en una continua y metódica búsqueda, en la que los objetos y las acciones muestran la incomodidad de habitar el mundo y la necesidad de extrañar el tiempo para poder pensarlo. Los conceptos, las intuiciones o los afectos que impulsan su obra se encarnan en la imagen y, desde ahí, operan con humor, con una cierta ironía que no deja de interpelarnos mientras se trenza a sí misma: ahí estamos, en esa inolvidable velada del noventa y cinco, también los que no estuvimos allí. Ahí podemos estar ahora, porque la potencia y el riesgo de un gesto son capaces de abrir un universo creativo con pregnancia porfiada y abierta a la duración, como las galletas que hoy vuelven a recorrer los cuerpos y las paredes del Centro de Arte Contemporáneo, con una fuerza que sigue conmoviéndonos.

Bibliografía consultada  
 - Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel, 2007.  
 - Fabiao, Eleonora. «Performance y precariedad» en Barbara Hang y Agustina Muñoz (comps.). *El tiempo es lo único que tenemos*, Buenos Aires: Caja Negra editores, 2019.  
 - Rebentisch, Juliane. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra Ediciones, 2018.  
 - Scheneider, Rebecca. «El performance permanece» en Diana Taylor (comp.). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.



*Que nadie se acerque a mí, huelo a quemado.*  
 Performance 120', 2018.  
 Acción realizada en las calles del centro histórico de Quito.  
 Fotografía cortesía de No Lugar, Pancho Suarez.







# Materialidad temporal:

# reflexiones sobre la obra de Jenny Jaramillo

Patricio Dalgo Toledo

Este texto resume especulaciones generadas con base en el respeto y admiración por la obra de Jenny Jaramillo, una artista que existe y coexiste en los intersticios de su trabajo. Artista fundamental para quienes hemos decidido indagar en el mundo de las artes.

Dilucidar sobre un cuerpo de trabajo impreciso, escurridizo en sus signos, renuente a ser encasillado, me lleva a abordarlo en un afán de entendimiento, desde lo que John Cage solía llamar «indeterminación», pues hace tambalear las interpretaciones superficiales y confronta el ser que es analizado desde intelectualismos pretenciosos.

Consecuentemente, la vigencia de la propuesta de Jenny se impone amparada bajo la luz del trabajo que viene realizando desde la década de los noventa, y que a día de hoy sigue manteniéndola como una artista poseedora de una rotunda prolijidad en sus planteamientos, que matiza en conjunto con los materiales a los cuales recurre, para dar forma a la complejidad de su discurso. Así evidencia su capacidad para hacer que el cuerpo, las cosas y las situaciones hablen y se vuelvan interdependientes.

En su trabajo, «(...) lo personal y lo relacional se hallan manejados de tal inestable pero equilibrada manera (equilibrio inestable) que no destruye los caminos que han conducido hasta su consecución; conserva y expone el mapa de su obra. La ruina es pues el resultado de una quema de los procesos de construcción, la destrucción de la documentación de un proceso, el borrado de los planos de levantamiento de una obra y la entronización de un resultado final como único momento visible del proceso»<sup>22</sup>.

Se puede decir que cada pieza de su trabajo se torna un testimonio de procesos constituyentes destruidos, destruidos y restituidos, que, como si respondiera a una particular «entropía», solo puede existir fraccionándose, culminando en un momento que conserva la traza de su gestación y evolución. Una exploración del «equilibrio inestable» entre la ruina y la construcción. Jenny, al hacer uso de retazos materiales, teje una narración alrededor nuestro, pero en su trama, el relato sigue siendo suyo, pues no nos disuade como espectadores de un compromiso cercano ni tampoco nos invita a adquirir compromisos colaterales con sus planteamientos.

Instalaciones, pinturas, objetos, filmaciones y acciones se revuelven en inquietudes de una persona que concibe —y decide sobre— a su propio cuerpo como un



territorio anecdótico. Cuerpo que en sí mismo no acude a apologías didácticas, ni reitera sobre gestos raciales o identitarios, ni señala panfletos de clase o género, ni rebusca en argumentos sobre actualidades políticas o constantes estilísticas, aunque, en cierta medida, traza contundentes líneas transversales sobre estos ejes. Apunta también hacia una sensibilidad abierta mediante el uso de recursos disponibles, para generar una experiencia artística que recorre sus obsesiones en un constante trayecto de idas y vueltas, idas y vueltas, idas y vueltas..., «(...) acumulamos vivencias y luego observamos cómo aparecemos en ellas»<sup>23</sup>.

Al identificar y poseer —hacer suyos— signos y símbolos permanentes, que a la vez son descartables, su trabajo funciona en sinergia desde un hacer, rehacer, deshacer... Sus movimientos y cambios pueden producir una experiencia, tanto temporal como sensorial, desde una potencia que se restituye en simultáneo sobre sí misma: se modifica, se repliega, se sumerge. A través de sus selecciones y yuxtaposiciones, nos provee de una interpretación propia que decanta en muchas capas, que evoca más que comunica, que deforma, que nomina.

La aproximación e integración de todas estas posibilidades generan un juego con los lenguajes en una sintaxis que, muchas veces, aterriza en manifestaciones contradictorias, disímiles. Los elementos en sus obras no significan nada en sí mismos, sino que revelan sus potencialidades en sus interacciones, desplazados en relaciones imprecisas. Vibran juntos y adquieren vida en su conjunto.

Sus gestos y síntomas son atrapados en momentos que, moldeados por una estructura, se transforman en impulsos preservados. En su caso: «El escombro es germinal, es inicio, y el residuo es eco, es el recuerdo de una ruina que toda obra arrastra cuando finalmente se constituye en obra»<sup>24</sup>. En su trabajo lo volátil no tiene posibilidad de huir.

Cuando hablamos del trabajo de Jenny también hablamos de desplazamientos físicos, materiales, disciplinares... Sus planteamientos, además, cohabitan con la escucha: ritmos, onomatopeyas, aliteraciones, interjecciones marcan una pauta que conforma una audiografía particular. «El vestigio anuncia el clima que viene. Algunos sonidos, algunas melodías dicen en nosotros qué "antiguo tiempo" hace hoy en nosotros»<sup>25</sup>.

Atraviesa su trabajo una constante indagación sobre los restos, los excedentes y los rastros. En ciertos

<sup>22</sup> Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura*, 2018, p. 370.

<sup>23</sup> Diederichsen, Dierich. *Personas en Loop, ensayos sobre cultura pop*, 2014, p. 14.

<sup>24</sup> Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura*, 2018, p. 367.

<sup>25</sup> Quignard, Pascal. *Odio a la música*, 1997, p. 12.





Sin título.  
Ensamble (madera, pintura, tela, objetos varios).  
Dimensiones variables, 1988/1989.  
Registro fotográfico cortesía del artista Damián Toro, Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

aspectos, su trabajo resalta su pensamiento desde lo fragmentado y el momento que comparten; presenta un interés por una totalidad fracturada a la que constantemente se refiere. «Nos entendemos en relación con los restos que acumulamos, las huellas que alojamos, dejamos y citamos, los rastros materiales que reconocemos»<sup>26</sup>.

Su «organizada des-organización» genera puntos de anclaje que hacen eco en sus procesos a la tesis del ritornello. Este concepto, desarrollado por Deleuze y Guattari, cobra vida en la obra de Jenny como un elemento en la experiencia del deseo, el territorio y sus temporalidades. «El ritornello fabrica tiempo... El tiempo como forma a priori no existe, el ritornello es la forma a priori del tiempo, que cada vez fabrica tiempos diferentes»<sup>27</sup>.

Su obra comparte, en ese aspecto, la dimensión de la potencia, la vuelta al eje principal después de cada digresión. Siendo algo así como la afirmación de la repetición o la diferencia que se afirma en sí misma. «Los hombres son contemporáneos de algo más que el instante. Y así el lenguaje se organiza en ellos (...)»<sup>28</sup>.

Como las rocas, nuestros cuerpos van dominados por el tiempo, marcados de estrías, manchas, arrugas que nos definen como temporalidad. En una roca, el tiempo se archiva en cada una de las capas de sedimento. Esta masa silenciosa es, literalmente, una cápsula de tiempo, un impulso solidificado, para siempre, narrando su historia a través de un cúmulo de pliegues cohesionados.

La obra de Jenny, además de sedimento, es participación, sobra y palimpsesto de una totalidad a la que retorna, casi obsesivamente, para una constante reescritura. Para su producción, con cada trabajo, lucha como un «rizoma» devenido en un subconjunto de variantes de sí mismo; variaciones que interrelacionadas interactúan meticulosamente diseccionando lugares, tiempos, situaciones, en constante tensión y desplazamiento hacia otros tiempos, situaciones y lugares, que a su vez construyen «escenarios» exprofesos para una acción. «El archivo corporal, a diferencia de los sitios oficiales de la memoria, complica o duplica o disfraza todas las suposiciones de origen, los orígenes y las "primeras veces" se leen, en el alojamiento corporal, con toda claridad como dobles que ocultan»<sup>29</sup>.

En este sentido, para las prácticas de Jenny los restos de un algo no son exclusivos de un archivo, no son solo concernientes al documento, son el hueso respecto a la carne. Su cuerpo, en sus trayectos, deviene archivo,

siendo huésped de una memoria colectiva. «Los lienzos son eso que estanca una herida que se expande, que disimula una desnudez vergonzante, que envuelve al niño cuando sale de la noche materna y descubre su voz al lanzar el primer aullido, desencadenador del ritmo propio de la pulmonación "animal" que le pertenecerá hasta la muerte»<sup>30</sup>.

De este modo, pienso que Jenny articula objetos ambiguos en una mezcla de naturaleza y artificio humano, provocando una referencialidad múltiple del signo, a la vez que trae a colación estrategias plásticas de articulación en la intersección, en el injerto y en el replegarse hacía sí mismo. Así crea sistemas como cuando James Joyce reinventa y rearticula para jugar con el lenguaje, donde podría decirse que la acción, más que para transformarlo, es para desquitarse de él.

En su acto creativo, son fundamentales acciones como detectar, seleccionar, definir morfologías y construir estructuras. Funciones que podrían equipararse al trabajo de un DJ que escarba en la historia, en el escombros, en el vestigio, en las partes con las cuales ensamblará un discurso potencial que afectará a la escucha, a los cuerpos en su desplazamiento en el tiempo y espacio, emergiendo como materia desde un destierro. Remarcando lo que Amirí Baraka llamaba «lo mismo cambiando»: ofrece reiteraciones de versiones en modificación constante, cuyo desafío consiste en intentar suscitar mundos y escenarios nuevos con cada instante de pensamiento, fundados sobre todos los «des-hechos» que evidencian esa suerte de «remix» con unas cualidades elípticas y sus contundentes réplicas.

No importa cómo lo mezcle, esa mezcla será una conjetura.

De esto se desprende que las nociones dentro de las cuales Jenny Jaramillo genera sus procesos, gravitan en una constelación de géneros visuales y plásticos que encuentran, a través del uso de superficies como materia, interfaces para un juego. No como simple superficialidad de fuerza objetiva, sino como un deleite en la repetición, emplazando un sentido en los etcéteras que habitan una zona impregnada por lo que Gilles Deleuze llamaba la «lógica de lo particular»: un lugar en el cual las múltiples y subjetivas interpretaciones de la información nos llevan a aprender lo real como una especie de situación consensual.



Once or twice.  
Instalación (papel periódico, tela, pintura).  
Dimensiones variables, 1997.  
Realizada durante la residencia en el Museo Irlandés de Arte Moderno, en Dublín.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 34.  
<sup>27</sup> Deleuze, Gilles; Guattari, Félix *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, 1980, p. 352.  
<sup>28</sup> Schneider, Rebecca *Estudios avanzados de performance* 2011, p. 224.  
<sup>29</sup> Ídem, p. 229.  
<sup>30</sup> Quignard, Pascal. *Odío a la música*, 1997, p. 11.

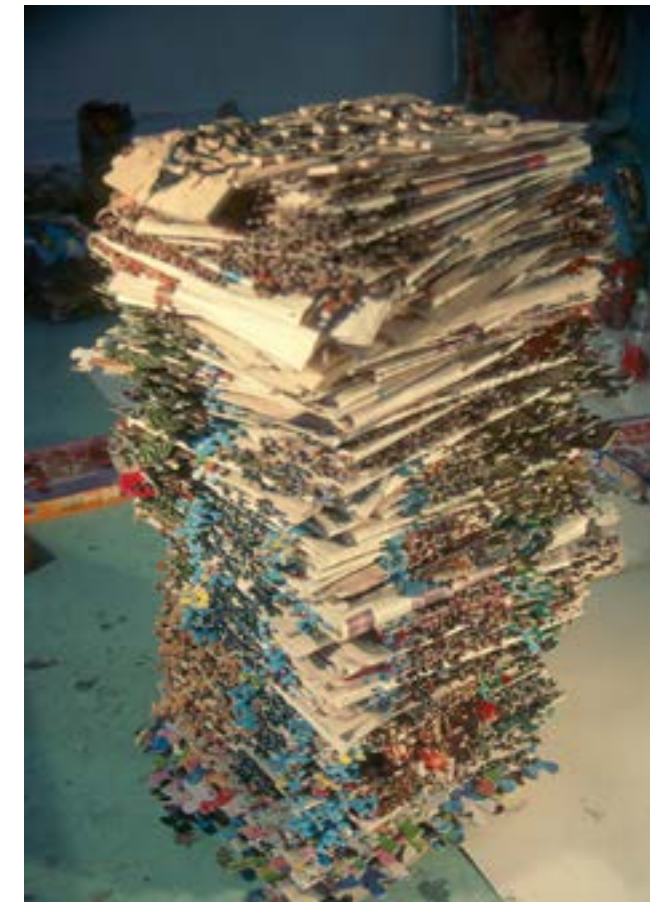


En cada fase de su obra evidencia la gramática de su quehacer, contenedor de una fonética que añade muchas capas de significado y al mismo tiempo crea una presencia sonora con el acto de invocarla en los cruces de información que abundan en sus empalmes. Las principales escisiones dentro de sus prácticas han versado precisamente sobre asumir un riesgo en la apuesta por recomponer/resignificar sus obras, jugando con su lenguaje y su discurso. Diría que casi planea, emulando un salto BASE<sup>31</sup>. Tomando riesgos.

Riesgos que han hecho de su trayecto algo fresco, vivo, inspirador. ■



*Serie Sorete.*  
 Instalación (ropa, elásticos, ventiladores, video).  
 Dimensiones variables, 1998.  
 Trabajo realizado durante la residencia Rijksakademie van Beeldende Kunsten, en  
 Ámsterdam.



*No fat.*  
 Detalle de instalación (periódicos, pintura, rompecabezas, botellas).  
 Dimensiones variables, 1995.  
 Realizada en la Walker Gallery durante la residencia en el Fine Art Work Center  
 Provincetown, en Estados Unidos.



<sup>31</sup> Deporte extremo que consiste en saltar al vacío y hacer uso, al descender para precautelar la integridad de quien lo practica, un aditamento paracaídas.





Desasentar.  
Video performance.  
10'  
2000.



Sin título.  
Video performance.  
4'56", 1999.  
Performances realizados durante la residencia Rijksakademie van  
Beeldende Kunsten, en Amsterdam.





Sin título.  
Video 7'14", 1998.  
Trabajo realizado durante la residencia Rijksakademie van Beeldende  
Kunsten, en Amsterdam.



Lupe Álvarez es académica cubana-española residente en Ecuador desde 1998, curadora y crítica de arte. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de la Habana con estudios de postgrado en el Instituto de Cultura de Leningrado, antigua Unión Soviética. Profesora de Estética en el Instituto Superior de Arte de la Habana y fundadora en la Universidad de la Habana de la cátedra de Teoría de la Cultura Artística. Acompañó el surgimiento y desarrollo del Nuevo Arte Cubano elaborando una continua labor teórico crítica. En 1998 se estableció en Ecuador para dirigir la actividad de investigación del CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo). Ha sido curadora del MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo) y de la reserva de arte moderno y contemporáneo del Museo Municipal, en Guayaquil. En ambas instituciones desarrolló un trabajo de revisión histórica entre los que se destaca la muestra *Umbrales del arte en el Ecuador, una mirada a los procesos de la modernidad estética*, el Programa de Inserción en la esfera pública, y una plataforma de muestras con la reserva histórica, incluida la del 50 aniversario del Salón de Julio y la de los 100 años del Museo Municipal de Guayaquil. Fundadora y Profesora del ITAE (Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador) y directora de Investigaciones hasta la incorporación a la Universidad de las Artes, donde es docente de la Escuela de Artes Visuales y miembro del Consejo de Escuela.

Eduardo Carrera es un curador, historiador del arte y gestor cultural radicado en Filadelfia. Actualmente está completando su doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Pensilvania, con especialización en arte latinoamericano, arte latinx y arte queer. En 2024, fue galardonado con la Beca de Investigación Curatorial del Independent Curators International, como parte de la Iniciativa de la Galería Marian Goodman, en honor al fallecido Okwui Enwezor. Cuenta con una Maestría en Gestión Cultural de la Universidad Internacional de Cataluña y ha completado el Programa de Estudios Independientes en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (PEI). Obtuvo su Licenciatura en Artes Visuales de la PUCE, Ecuador, bajo la dirección de la artista Jenny Jaramillo. Más recientemente, ocupó el puesto de Director y Curador en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC), donde realizó la curaduría y gestión del programa anual de exposiciones de 2017 a 2022. Además, se desempeñó como Director Artístico del Salón de Julio del Museo de Guayaquil en su 62ª edición en 2023. También es cofundador y exdirector de la plataforma de exhibición y residencia de artistas No Lugar (2010-2016). Sus escritos han sido publicados en catálogos y revistas especializadas, incluyendo *Phaidon Editorial*, *Artpress*, *L'internationale*, *Artishock*, *La-Escuela* y *Terremoto*.

César Portilla Karolis es PhD. en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes por la Universidad Paris 8 Vincennes- Saint Denis, Francia; Máster en Arte Contemporáneo y Nuevos Medios por la misma universidad; Licenciado en Artes por la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE). Es artista-investigador y docente de la FAUCE. Sus investigaciones exploran las diferentes maneras cómo el artista, a través la realización de su obra, construye tanto su figura de sujeto-artista, como el espacio mismo del arte. Miembro del grupo artístico PUZ. Director del colectivo artístico Pan Con Cola Producciones (PCCP). Coordinador de la Maestría en Investigación y Creación en Arte Contemporáneo (MICAC) en la FAUCE. Coordinador de la Comisión de investigación de la FAUCE (COIF-Artes). Director del grupo de investigación La Brecha. Entre sus últimas exposiciones destacan *Morgane* (2023), *Quizá un día el cielo será silencio* (2022), *La Brecha* (2019) y *Register* (2017).

Gabriela Ponce Padilla es narradora y dramaturga. Docente investigadora de artes escénicas en la Universidad San Francisco de Quito. En 2015 publicó su primer libro de cuentos *Antropofaguitas*, premiado por el Ministerio de Cultura del Ecuador. Publicó en 2019 la novela *Sanguínea* (Severo Editorial) que, en 2020, se editó en España bajo el sello de Editorial Candaya y que ganó el premio Joaquín Gallegos Lara 2021. En 2020 publicó también *Solo hay un jardín: en el fondo de todo hay un jardín* (La Caída editorial), que reúne algunas de sus obras de teatro. Es parte del colectivo Mitómana/artes escénicas, con quienes ha escenificado varios montajes teatrales entre los cuales se destacan *Me-de-as* (2022) y *Tazas rosas de Té* (2017), ganadora del premio Francisco Tobar a mejor producción teatral del año, y *Esas putas asesinas*, una adaptación libre del cuento de Roberto Bolaño (2015). Es cofundadora de Casa Mitómana, invernadero cultural, y forma parte del consejo editorial de la revista digital *Sycorax*.

Patricio Dalgo Toledo es artista, curador, músico experimental y becario en Escuelab: Arte, tecnología y sociedad. en el periodo 2009-2010. Recibió el Premio Mariano Aguilera en 2017. Desarrolla su trabajo basado en la investigación y la experimentación con diferentes medios, teniendo como ejes los procesos de aprendizajes colectivos, los dispositivos electrónicos, las subculturas y los cruces que pueden realizarse con el arte. Coordina el Laboratorio Disonancia, colectivo dedicado a la experimentación e investigación de pedagogías con tecnologías D.I.Y y D.I.W.O. aplicadas al arte. Ha sido invitado a participar en residencias como Rural Scapes (Sao Paulo, Brasil), Molten Capital (Santiago de Chile), Prácticas de Periferia (Buenos Aires, Argentina), entre otras. Ha realizado estancias de creación y exhibido su trabajo dentro y fuera del país. Es investigador asociado de Escuelab.org y de la Red Latinoamericana para investigación de las artes vivas RIZOMAS.



~~El mundo es un teatro~~

~~El mundo es un teatro  
donde todos juegan un papel  
pero solo uno lo vive.~~



~~El mundo es un teatro  
donde todos juegan un papel  
pero solo uno lo vive.~~

¿Qué. Trabajos son los  
que no HAN DADO  
verdaderos placer?  
El trabajo plástico.





## 3 TABLAS DE PLANCHAS

MIRAR COMO INSTALAR TABLA  
EN EXPO. SIEMPRE FUERON. 2021.  
LOS DISEÑOS QUE SEAN PODRÁN  
ESTAR SOBRE TABLAS DE PLANCHAS.  
USAR LOS PERIÓDICOS EN LAS PERNAS

FUENTES

1990 -

¿QUÉ VALOR TUVO LA EXPO? NO EXISTEN.

NEUEVAS VERSIONES PARA EXPO. OAC

- USAR LAS TABLAS DE PLANCHAS
- CUERZ OBJETOS
- CUERZ ENSABLOS

"Objeto"  
OBJETO  
REALIZADO  
PARA INSTALACIÓN  
"Huelo A."  
QUONADO

USAR:

CUADRO: "MANITA RICA. POPITA  
FITA ..."

IMAGEN: MANTEL DE COCINA  
DE HABER SIMBOLO

- OBJETO DE EXPO ALIADA  
FUENTE: 2021



La obra de arte es siempre un algo paradójico  
puede estar hecho de cosas sensibles y a la vez no  
puede reducirse a una particularidad. Es una  
"idea material"

(ENCARNA LA FALSA  
DICO TOMIA CUERPO/ALMA)

En el arte, el alma, que toma la forma de una verdad  
y partiendo de una fuerza del infinito no puede  
separarse del cuerpo, a saber un complejo de  
simplicidades ligadas en una situación histórica  
determinada.

Es la realización del "cuerpo" de la obra,  
su materialidad apegada a lo que será o no el  
lugar genérico de una verdad (puede ser una  
representación)

La obra de arte no es una materialidad que nos  
señala una idea sino es la idea ~~expresada~~ producida  
a través de su materialidad no es un cuerpo

que nos refiere al espíritu sino un  
cuerpo-espíritu.

NO ES ALGO FINITO que nos refiere a lo  
INFINITO ~~es~~ las dos cosas a la vez

Hecho del arte





RECUPERAR REQUISITOS  
 DE VIDEOS — POSSIBEL. TRABALHAR COM STILLS  
 FRAGMENTOS ADAPTAÇÃO DE VIDEO.  
 "TEA FIVE O CLOCK" "TEA FIVE O CLOCK"

VIDEOS:



VIDEOS:

"TEA FIVE O CLOCK"  
 "VE-RO-NI-CA"  
 "TESTE DI SENHA DI  
 "DURO"  
 "SILLA AMSTERDAM"  
 "TEATRO VARIETATE"  
 "QUE NADIE SE ACESSA  
 "A MI HOLA A  
 "QUEDADO"  
 "BUMBAS"  
 "SUITA VA DIA ELA  
 "ERA SILENCIO"







1

En los años noventa, los centros culturales de Quito —como la Asociación Humboldt, el British Council, la Alianza Francesa o el Centro Cultural Benjamín Carrión— se convirtieron en espacios abiertos que acogían las propuestas de los artistas jóvenes. Estaban localizados principalmente en la zona centro-norte de La Mariscal, donde se centralizaba el movimiento cultural de la capital.

Mi primera muestra individual la realicé en 1991, en la Asociación Humboldt. Consistió en la instalación de una serie de pinturas de gran tamaño sobre tela y papel que, siguiendo el principio del camuflaje y el collage, colgaban de la pared hacia el piso. Las pinturas son simulaciones miméticas de hojas, ramas, plumas de aves y pieles de animales que son rasgados, cortados, pegados... Roger Caillois, sociólogo y escritor francés, sostiene que «El mimetismo no es una conducta adaptativa; por el contrario, es el sometimiento particularmente psicótico a los dictados del espacio».

No hay registro fotográfico de la muestra, pero hay una imagen recurrente en mi memoria desde el primer día de la exhibición: la intervención del artista Roberto Jaramillo en el espacio, quien recorría la sala vestido con un abrigo y acariciaba un gato sobre sus hombros.

2

Entre 1984 y 1990, en un momento de mi formación académica, ante la imposición de una rigurosidad técnica y de oficio en relación a la pintura, desvié mi interés hacia el grabado. Si bien el proceso del aprendizaje del grabado requería de un conocimiento de herramientas y competencias específicas, en los talleres de gráfica dominaba la libertad, la experimentación y el trabajo colaborativo. A pesar de que mi producción gráfica ha sido ocasional, retorno al grabado como un lugar de intensidad creativa; un acto que puede repetirse hasta la obsesión.

Tomando como referencia la obra del artista norteamericano Donald Judd, instalo sobre una estructura metálica en el piso la obra *La sinrazón excremental*. En un tiraje de seis litografías impresas en 1999, superpongo al mismo una imagen en serigrafía de la obra *Piel de tigre* que, de modo artesanal, fue concebida como invitación de la muestra realizada en la Asociación Humboldt, en 1991. La video performance que acompaña a los grabados fue parte de la instalación *Es verdad, yo meo*, realizada en la Bienal de Cuenca de 2018.

3

Collage realizado in situ.

4

Regreso al dibujo como un acontecimiento autorreferencial, de un proceso abstraído en su propia acción. Como la performance, el dibujo es un modelo gestual de lo inacabado, es la idea que se prolonga en el tiempo.

5

En mi exposición individual de 1993 en La Galería, se exhibieron dos pinturas: *Mamita rica, papita frita, maní con sal* y el *Hombre corazón calzoncillo*. Estas eran parte de una serie de grandes formatos que incluían —además de pinturas en tela y papel— objetos. Al acto pictórico se sumaban el coser y el bordar, gestos que cobraban valor en un medio que deslegitimaba cualquier forma artesanal asociada a la feminidad.





1







*3 OBRAS DE PLANETAS*

Mi obra *Planetas* se exhibió en el Expo. Sur de Francia, 2021. Los Planetas que se muestran están como mapas de planetas. Usar los periódicos en las obras.



El cielo: las nubes  
 crearon de mi cielo  
 (un hombre amaba con  
 un niño: en el cielo).  
 Foros  
 diásporas  
 por el mundo.







3











4







5





LA DOCUMENTACIÓN DE ARTE (LA ÚNICA) REFERENCIA POSIBLE A UNA ACTIVIDAD DE ARTE QUE DE NINGÚN MODO PODRÍA SER REPRESENTADA DE OTRA MANERA QUE NO FUERA ESA DOCUMENTACIÓN

ES UN PROBLEMA SIN RESOLUCIÓN  
 LA DOCUMENTACIÓN DE ARTE NO ES NI LA PRESENTACIÓN DE UN SUCCO DE ARTE USADO NI LA MUESTRA DE UNA OBRA VENDEDIDA DE ARTE

¿ CÓMO MOSTRAR LA DOCUMENTACIÓN DE ARTE? MI TRABAJO



¿ CUAL ES LA INTENCIÓN ?



¿ CÓMO ORGANIZAR UN MODELO CAÓTICO (DEBE SER QUE TRABAJO)







6 Esta instalación recoge tres performances: *Piel, pared, galleta*, realizada en 1994 en el antiguo Hospital Militar, ahora Centro de Arte Contemporáneo de Quito; la acción realizada en el 2007 en la Sala Proceso Arte Contemporáneo de Cuenca, que a través de un dibujo trae a la memoria la acción de 1994; y la performance *Que nadie de acerque a mí. Huelo a quemado*, realizada en Quito, en el 2018.

*Piel, pared, galleta*, de 1994, fue mi primera performance presentada en la exposición colectiva *Pabellón No. 6* en el Antiguo Hospital Militar. En esta exhibición participaron los artistas Pablo Barriga, Olvia Hidalgo, Diego Ponce y Diana Valarezo. Galletas de animalitos sobre mi cuerpo, que a su vez ocupaban una gran pared de la vieja arquitectura, se mimetizaban en la mirada del espectador. La acción duró aproximadamente tres horas. Esta obra ha multiplicado su potencia a través del relato de aquellos que estuvieron presentes o escucharon sobre ella. Pienso que este efecto fue posible en un contexto de relaciones y afectos de personas que, en los años noventa, se comprometieron profundamente con el arte. Por casi una década, en distintos momentos desde 1992, algunos artistas ocupamos los espacios del ala norte del Antiguo Hospital Militar. Entre ellos están Joset Herrera, Consuelo Crespo, César Portilla, Damián Toro, Gonzalo Jaramillo y María Pérez.

La acción de 2007 en Cuenca, en cambio, actúa en la brecha entre el pasado y el presente. En ella retomo la documentación de *Piel, pared, galleta* y la transformo en un dibujo sobre la pared del cubo blanco. El registro en dibujo parece que observa lo absurdo de arrastrarme veinte metros sobre el suelo, con la cabeza metida en un saco de harina. El gesto se hace a través de otro gesto, no reemplaza al original.

Mientras que las bandejas son el objeto y parte de la acción *Que nadie de acerque a mí, huelo a quemado*, realizada en Quito, en 2018. Este performance consistió en un recorrido por el centro de la ciudad, donde ofrecí a la gente bolitas de fuego. La caminata duró aproximadamente dos horas.

El artista Patricio Ponce intervino la pared con una pintura que al mismo tiempo es una documentación de la obra *Piel, pared, galleta*. El gesto alegórico de apropiación es una constante en su trabajo.

7 Los tres videos-performances y el audio que son parte de esta instalación, fueron realizados en diferentes tiempos. Los videos han sido expuestos a una nueva edición que ha cambiado su ritmo, modificando la temporalidad original. Las dos acciones que comparten el mismo escenario tropical y exótico son de 1999, y fueron trabajos realizados durante mi residencia en Ámsterdam. En ellas, el cuerpo poseído por las imágenes se expone en un forcejeo con identificaciones culturales, sexuales o roles de género: nada es estable en la constitución de la subjetividad.

El tercer video es la foto-performance realizada para la exposición colectiva *Quizá un día el cielo será silencio*, de 2022. A manera de episodios temporales, fragmentados y contingentes, se superpone —añade, anexa, anuda— el registro-audio de la performance *The Miracle Mop*, de 2004. La caja de sonido con audio es realizada por Patricio Dalgo. En mi trabajo es vital volver a ideas ya recorridas que, desde un ejercicio de cita y repetición, dan lugar a un nuevo acontecimiento. Es en esta condición eminentemente experiencial que el artista y el espectador se encuentran, que el acto de crear opera y se dirige hacia nuevos sentidos.

8 Cada nuevo contexto me demanda formas de reconocimiento del lugar donde trabajo y habito. Esta interacción se realiza con caminatas en las que recojo imágenes u objetos que dan cuenta de las impresiones que tengo del espacio. Este reconocimiento se complementa con un proceso intenso de producción que se mueve entre la instalación, el performance y el video.

Algunas de las intervenciones en la exposición *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa*, retoman el gesto (hacer) obsesivo de mis primeras instalaciones: pintar, coser, rasgar imágenes, sobreponer, colocar o ensamblar objetos suspendidos en el techo, ocupando paredes y esquinas, e incluyendo al espectador en escenarios barrocos de naturalezas exuberantes o extrañas. Hay en ello un proceder que hace del azar, la indeterminación y lo imprevisible una manera de encarar la cotidianidad.

9 Desde 1998, la producción de instalaciones y performance incorporo el video y la inscripción del cuerpo. En el flujo contingente de una temporalidad significativa que imponen estos medios, me permitió reflexionar sobre las distintas potencialidades críticas de la acción performática, que, al presentarse como acto y registro, reclama la mirada de un espectador activo.

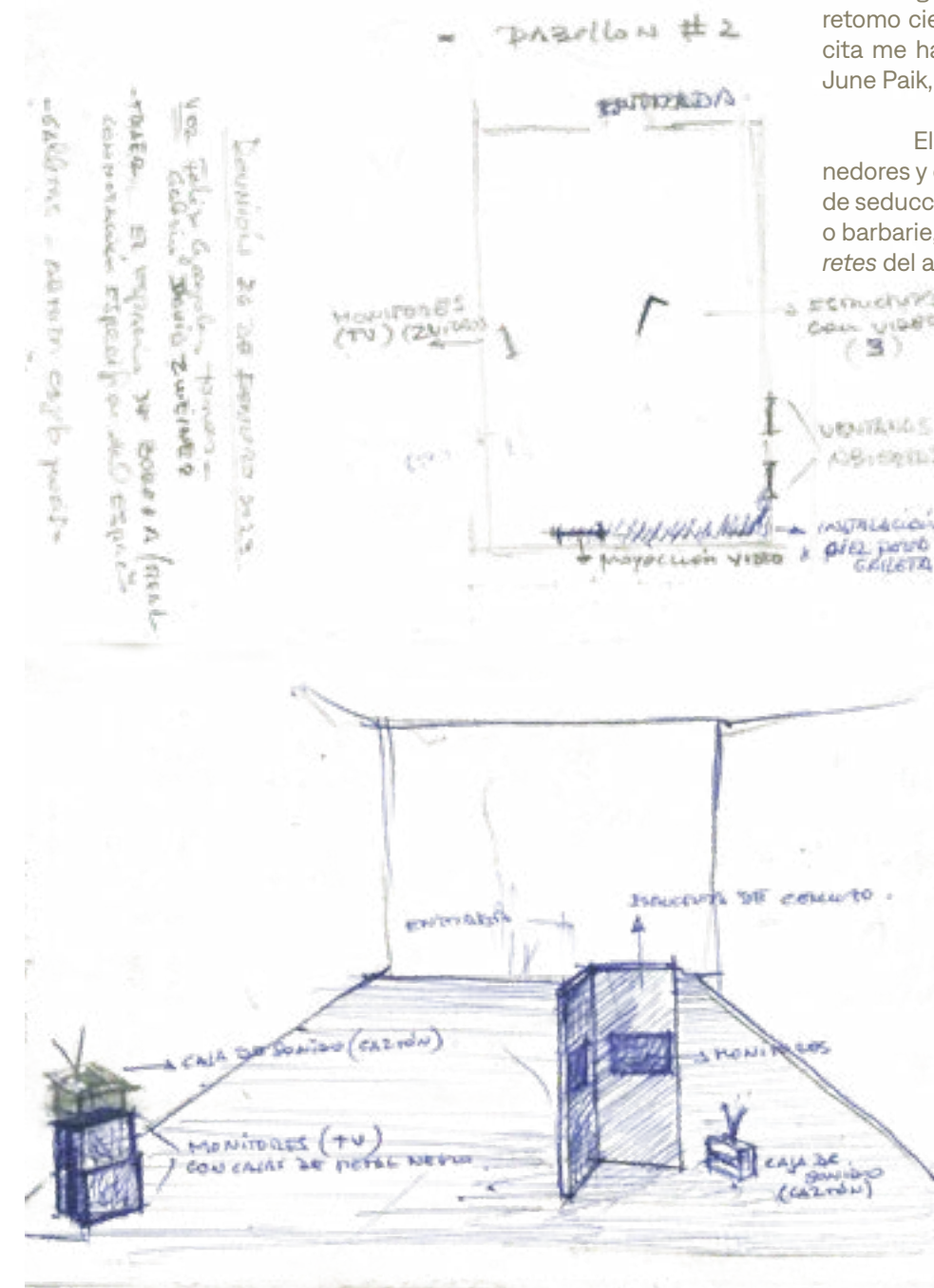
En este proceso abierto a la percepción, es importante en la instalación los dispositivos de presentación, por lo que para el montaje de la obra en video en la muestra *gesto y síntoma, reescribiendo lo que se escapa*, retomo ciertas formas de apropiación que a manera de cita me han inspirado las obras de artistas como Nam June Paik, Paul Mc Carthy, Donald Judd o Joan Jonas.

El video en el que ventiladores armados de tenedores y cuchillos se convierten en actores de un juego de seducción, que termina en una mecánica de violencia o barbarie, fue parte de dos instalaciones de la *Serie Sorettes* del año 1999.

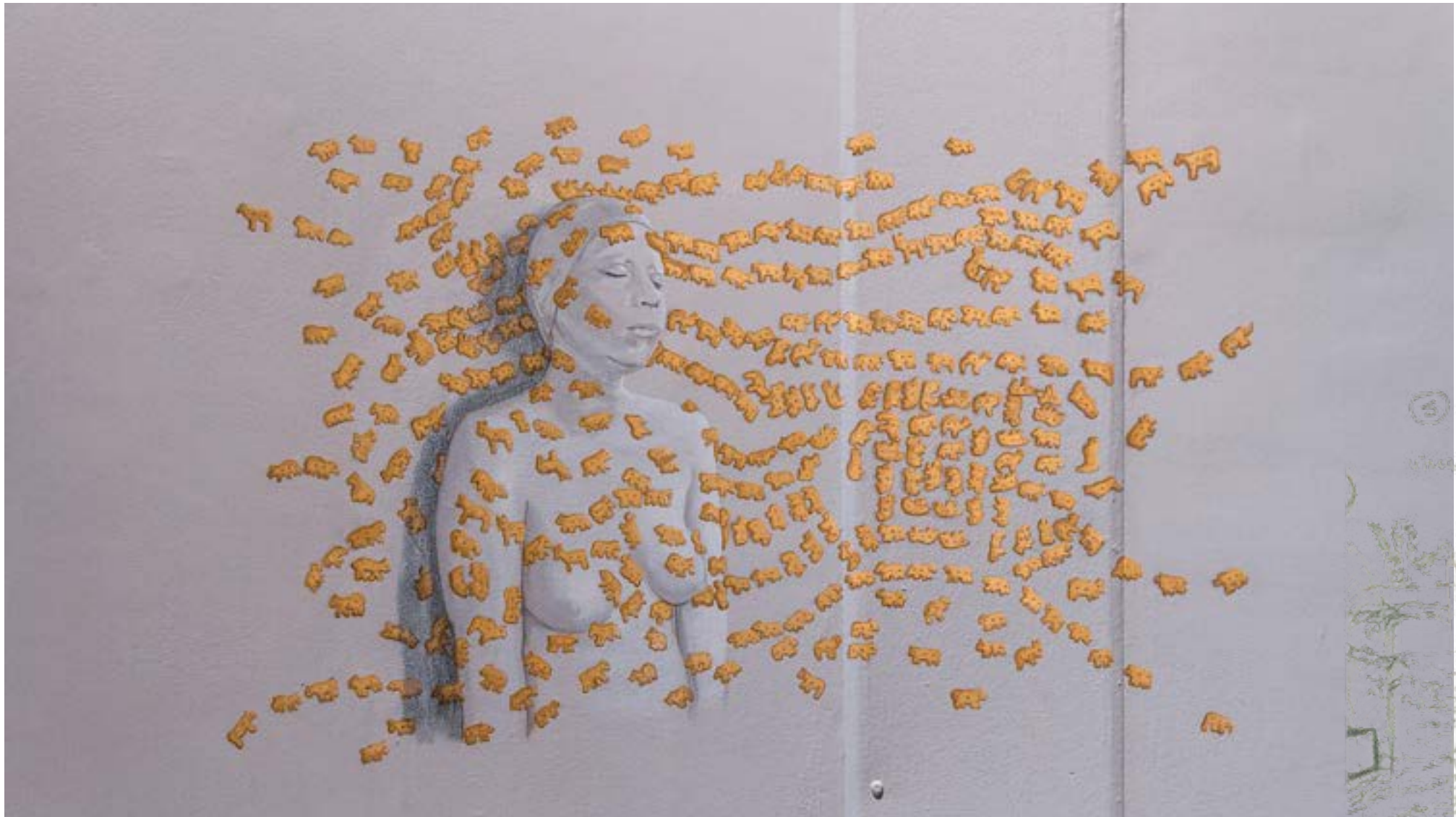
En 1994 obtengo el premio en pintura del Salón Mariano Aguilera, con la obra *Seis de Bastos que no juega*, fechada en 1993. El premio consistió en una subvención mensual de 66,000 sucres, es decir, 31,69 dólares entregados con retrasos, durante doce meses.

10 Esta obra fue una de mis últimas pinturas con la noción de cuadro usada como soporte. De la pintura sale una pierna de tamaño natural y, observando desde el vacío de esa entrepierna, está una figurilla de cerámica de un santo católico. Fragmentos del cuerpo como piernas, torsos o traseros realizados en papel maché, fueron retomados en nuevos emplazamientos. En la obra seleccionada para la VI Bienal de La Habana de 1997, veinticuatro traseros fueron dispuestos en el piso sobre un colorido mantel plástico de mesa.

Entre 1984 y 1990 cursé estudios en la Facultad de Artes de la Universidad Central. Si bien la formación académica allí se orientaba fundamentalmente a técnicas y convenciones del oficio, mi trabajo, así como el de otros artistas de la generación de los noventa, se empeñó en superar esas restricciones. Varios factores incidieron en este tránsito: profesores-artistas que propiciaban la exploración de soportes y formatos alternativos; y la documentación sobre arte latinoamericano que, conjuntamente al conocimiento de nuevas tendencias internacionales, se filtraba en la escena. También puedo mencionar una incipiente relación con los nuevos medios y la preocupación por pensar la creación como un proceso reflexivo. Todo esto amplió el espacio de posibilidades para develarse y encarnarse en nuevas materialidades.



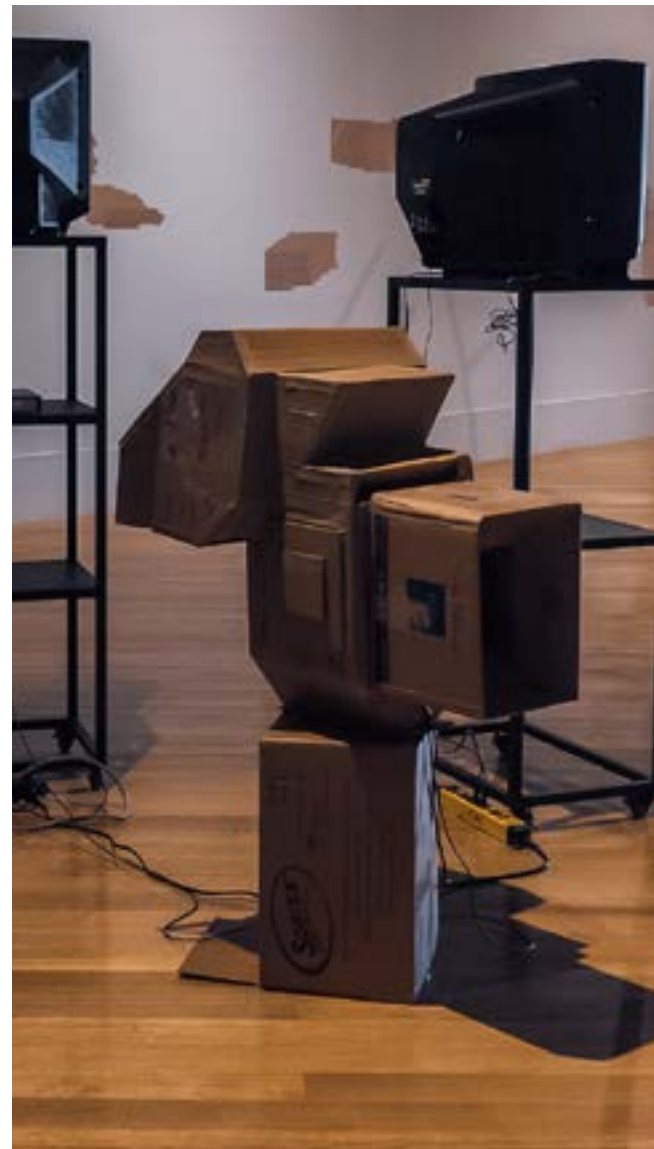




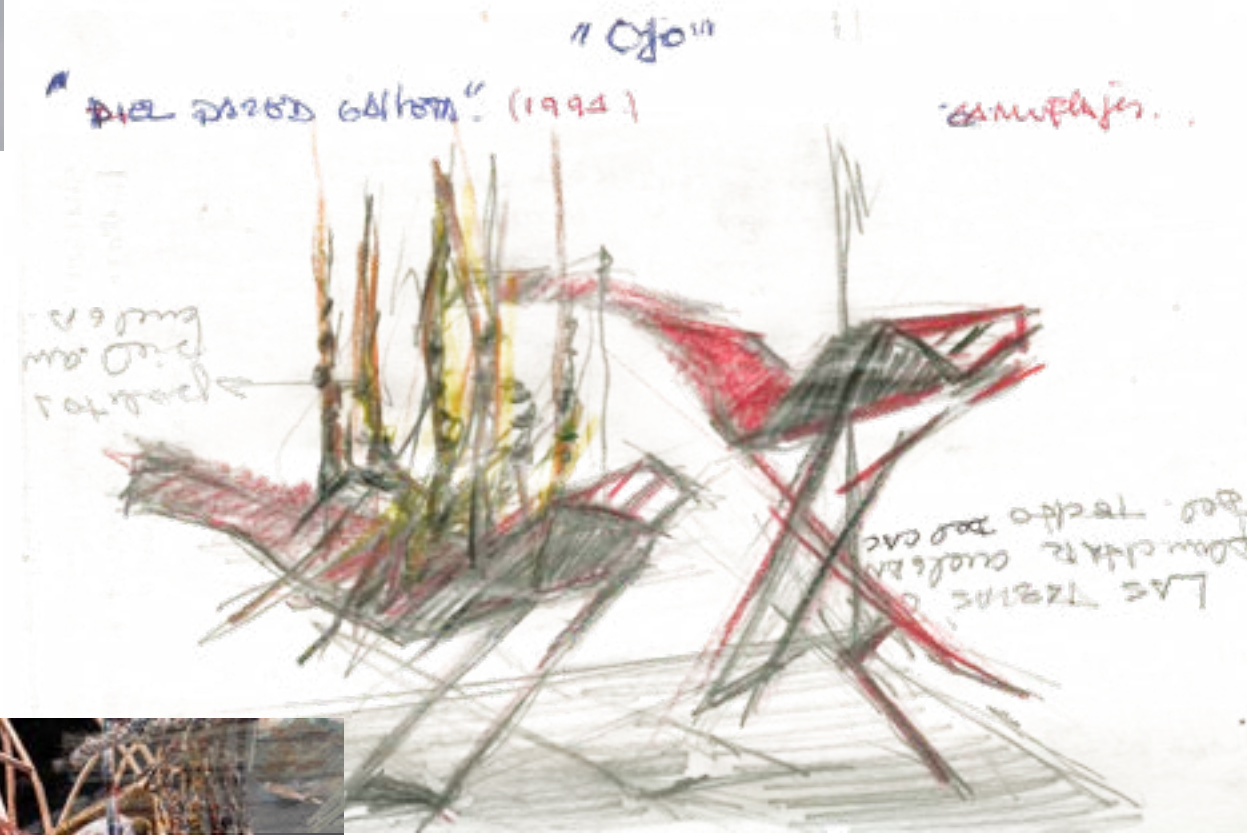




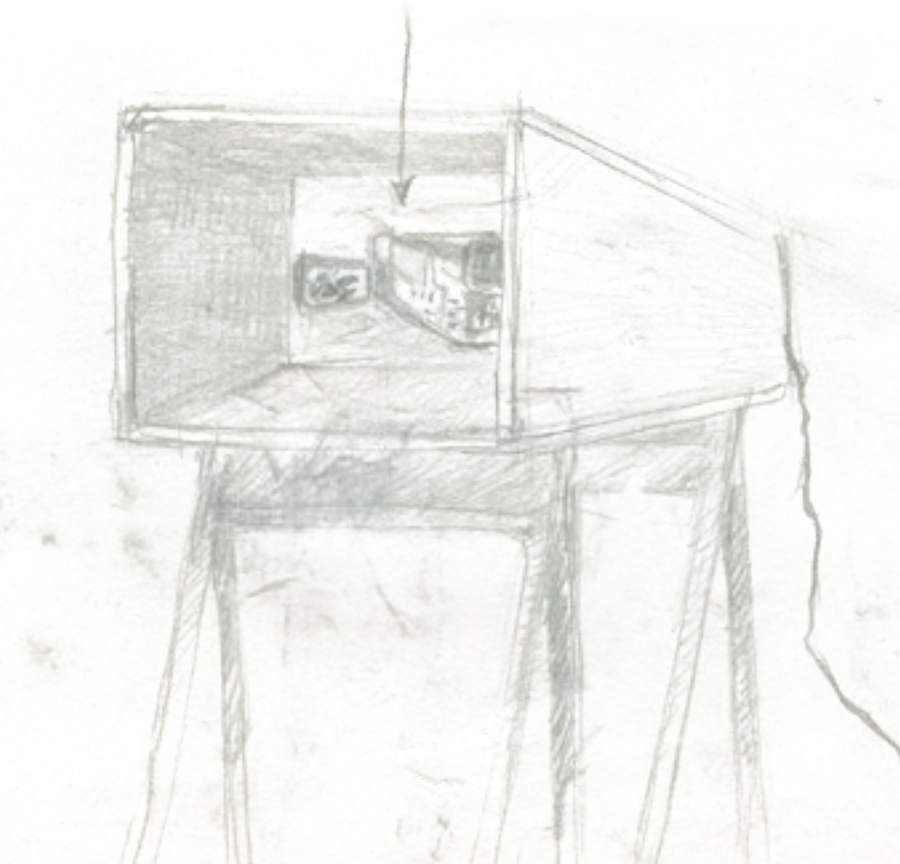
7





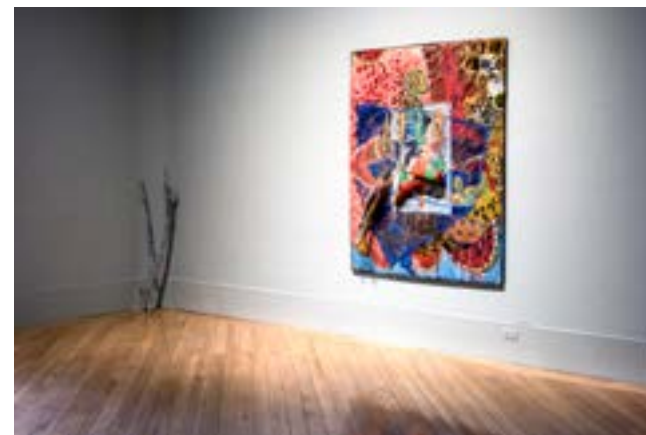






El video donde ventiladores armados de tenedores y cuchillos, se convierten en actores de un juego de seducción que termina en una mecánica de violencia o barbarie, fue parte de dos instalaciones de la Serie Soretas del año 1999.









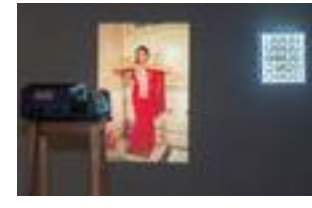
Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Raquel Acevedo



Fotografía por Ricardo Guanín



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Raquel Acevedo



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Ricardo Guanín



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Ricardo Guanín



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



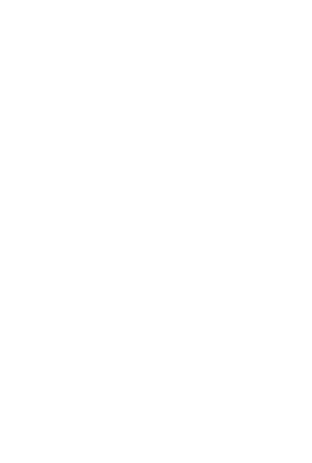
Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Ricardo Guanín



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón





Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Raquel Acevedo



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Raquel acevedo



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Pablo Jijón



Fotografía por Raquel Acevedo



Fotografía por Pablo Jijón



Municipio Del Distrito Metropolitano De Quito

Pabel Muñoz López

Alcalde del Distrito  
Metropolitano de Quito

Jorge Cisneros

Secretario de Cultura

Paula Jácome

Directora Ejecutiva /  
Fundación Museos  
de la Ciudad

Francisco Suárez

Coordinador /  
Centro de Arte  
Contemporáneo de Quito

Centro de Arte Contemporáneo

Exposiciones y  
Programas Públicos

Santiago Ávila Albuja  
José Jarrín García  
Mariuxi Giraldo M.  
Salomé López Lloré

Operaciones

Verónica Pazto  
Carmen Hidalgo  
William Cayambe  
Carlos Pineda

Agradecimientos

A la Secretaría de Cultura, a Juan Martín Cueva, secretario de Cultura (2021-2023), y a Valeria Coronel, secretaria de Cultura (2023-2024); a las instancias de la Dirección Ejecutiva de la Fundación Museos de la Ciudad (FMC); a todas las personas y autoridades del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito que colaboraron con la cuarta edición del Premio. A la exdirectora de la Fundación Museos de la Ciudad, Adriana Coloma Santos (2020-2023), a los excoordinadores del Centro del Arte Contemporáneo de Quito (CAC), Eduardo Carrera R. (2021-2022) y Bernarda Tomaselli (2022-2023). A los exfuncionarios Pamela Pazmiño Vernaza y Eduardo Vaca, a las exjefaturas del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera durante el proceso. A todos y todas quienes formaron parte de los diferentes equipos de coordinación, comunicación, museografía y mediación educativa del CAC, y a los trabajadores de la Fundación Museos de la Ciudad durante el periodo 2022-2023.

Premio Mariano Aguilera

Gabriela Granda Rojas  
Massiel Carrillo

Montaje

Equipo de Museografía de  
la Fundación Museos de  
la Ciudad

Asistencia de  
Coordinación

María Fernanda Quelal

Fotografías de sala

Pablo Jijón

Museología Educativa

Carolina Enríquez

Diseño y diagramación

Nicolás Cevallos

Mediación Educativa

Tomás Bucheli  
Gabriela Báez  
Carolina Borja  
Jennifer Freire  
María Judith León  
Julissa Morejón  
Natalia Mena  
Mireya Pineda  
René Santiana  
Piter Corozo

Edición

Fausto Rivera Yánez

Mediación Comunitaria

Gabriel Remache  
Abel Ramírez  
Carmen Hidalgo  
William Cayambe  
Piter Corozo  
Carlos Pineida

ISBN

978-9942-48-669-1

Nota aclaratoria: Este libro fue impreso en el mes de noviembre de 2024 y en caso de existir algún tipo de error u omisión en la presente publicación, se solicita comunicarse con el Centro de Arte Contemporáneo de Quito y la Fundación Museos de la Ciudad.



Premio Nacional De Artes  
Premio Trayectoria  
Mariano Aguilera

Artista Ganadora

Jenny Jaramillo

Curaduría de la exposición

Lupe Álvarez

Diseño gráfico de la exposición

Nicolás Cevallos

Co curaduría y museografía

Patricio Dalgo

Comité de Jurados Convocatoria 2022

María Fernanda Cartagena  
Santiago Rueda  
Pablo José Ramírez

Comité Técnico Convocatoria 2022

Pablo Almeida  
Consuelo Crespo  
Jorge Izquierdo  
María Fernanda López  
Pedro Soler

Agradecimientos de la artista

Anamaría Garzón  
Arq. Paúl Carrión  
Bernarda Tomaselli  
Boloh Miranda  
Centro Cultural Metropolitano, Reserva de Arte Alberto Mena Caamaño  
Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Quito  
Consuelo Crespo  
Diners Club del Ecuador  
Dennise Calero  
Pablo Barriga  
Diana Osorio  
Eduardo Carrera  
Facultad de Artes de la Universidad Central  
Franciné Córdova  
Mi familia  
Karina Cortez  
Equipo de Museografía del CAC  
Ulises Unda

Patricio Ponce  
Pancho Suárez  
Raquel Acevedo  
Sonia Rosales  
Santiago Ávila

Artistas que en distintos momentos, durante la década de los noventa, ocuparon el ala norte del Antiguo Hospital Militar: Joset Herrera, Olvia Hidalgo, Pablo Barriga, Diego Ponce, Diana Valarezo, Consuelo Crespo, César Portilla, Damian Toro y María Pérez. Jaramillo, María Pérez.

Esta publicación incluye un anexo íntegro de la muestra de Jenny Jaramillo expuesta en Guayaquil.