



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Visuales

Serie pictórica ilustrada para espacio urbano: Gualaceo y su memoria olvidada

Trabajo de titulación
previo a la obtención del
título de Licenciado en Artes
Visuales

Autor:

Diego Israel Supliguicha Argudo

CI: 0105965057

Correo electrónico: supli94@hotmail.com

Tutor:

Lic. Julio Efraín Álvarez Palomeque Mgst.

CI: 0101815462

Cuenca-Ecuador

12-diciembre-2019

Resumen

El proyecto inició con una investigación bibliográfica, una entrevista, recolección de fotografías de acontecimientos históricos actuales de Gualaceo, valoración y clasificación de la información, rescate de hechos relevantes como: la historia extraoficial y el paso de Simón Bolívar por la localidad y parte de la vida de Luis Moreno, *El Pisho*.

Implementación de la ironía como retórica de la imagen, bocetaje, producción de una serie pictórica y una pintura de mediano formato que logró ubicar al icónico Simón Bolívar mediante un imaginario popular utópico como un personaje y habitante típico de Gualaceo. Se intervino el espacio urbano, mediante el cartel del peculiar personaje de la cultura popular gualaceña, Luis Moreno, logrando así un diferente acercamiento con espectador.

Gestión de espacio expositivo, montaje de la muestra, exposición de los trabajos realizados, buscando un contacto directo del artista, obra y espectador incluyendo de esta manera más en el arte de la cultura popular local y mediante ello conservarla.

Palabras claves

Gualaceo. Intervención Urbana. Ironía. Imagen. Memoria colectiva. Simón Bolívar.

Abstract

The project began with a bibliographic investigation, an interview, collection of photographs of current historical events in Gualaceo, assessment and classification of information, rescue of relevant events such as: the unofficial history and the passage of Simón Bolívar through the town and part of the life of Luis Moreno, El Pisho.

Implementation of irony as rhetoric of the image, sketching, production of a pictorial series and a medium format painting that managed to locate the iconic Simón Bolívar through a popular utopian imaginary as a character and typical inhabitant of Gualaceo. The urban space was intervened, through the poster of the peculiar character of the popular culture of Gualaceña, Luis Moreno, thus achieving a different approach with the spectator.

Management of exhibition space, assembly of the exhibition, exhibition of the work done, looking for a direct contact of the artist, work and spectator including in this way more in the art of local popular culture and through it preserve it.

Keywords

Gualaceo. Urban intervention. Irony. Image. Collective memory. Simón Bolívar.



Índice

RESUMEN	2
ABSTRACT.....	3
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1: ENTRE IMÁGENES E IRONÍA	11
1.1 LA IMAGEN	11
1.2 FUNCIÓN DE LA IMAGEN	12
1.2.1 <i>Modo simbólico</i>	13
1.2.2 <i>Modo epistémico</i>	13
1.2.3 <i>Modo estético</i>	14
1.3 LA IRONÍA EN LA IMAGEN.....	15
1.4 LA IMAGEN COMO DETONANTE HISTÓRICO	20
CAPÍTULO 2: SIMÓN BOLÍVAR Y LUIS MORENO COMPONENTES DE LA MEMORIA COLECTIVA DE GUALACEO	24
2.1 MEMORIA COLECTIVA	24
2.2 SIMÓN BOLÍVAR Y LUIS MORENO, SU PASO POR GUALACEO.....	27
2.2.1 <i>Simón Bolívar y su otra historia</i>	29
2.2.2 <i>Luis Moreno</i>	38
CAPÍTULO 3: VOCES Y MIRADAS DE LA INTERVENCIÓN URBANA.....	41
3.1 INTERVENCIÓN URBANA.....	41
3.2 INTERVENCIÓN EFÍMERA Y PERMANENTE	42
3.3 EL CARTEL: MEDIO PARA LA INTERVENCIÓN URBANA.....	44
CAPÍTULO 4: TÉCNICAS Y PROCESO CREATIVO.....	48
4.1 <i>MANTUANO: PINTURA SOBRE SIMÓN BOLÍVAR</i>	49
4.2 <i>GUALACEO 1822: RECONTEXTUALIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN</i>	60
4.3 INTERVENCIÓN URBANA: CARTEL DE LUIS MORENO.....	69
4.4 DIFUSIÓN DE LOS PRODUCTOS DEL TRABAJO DE TITULACIÓN: EXPOSICIÓN ARTÍSTICA	77
CONCLUSIONES	81
ANEXOS.....	83
BIBLIOGRAFÍA.....	89

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Diego Israel Supliguicha Argudo en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "**Serie pictórica ilustrada para espacio urbano: Gualaceo y su memoria olvidada**", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 12 de diciembre de 2019



Diego Israel Supliguicha Argudo

C.I: 0105965057

Cláusula de Propiedad Intelectual

Diego Israel Supliguicha Argudo, autor/a del trabajo de titulación "**Serie pictórica ilustrada para espacio urbano: Gualaceo y su memoria olvidada**", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 12 de diciembre de 2019



Diego Israel Supliguicha Argudo

C.I: 0105965057



DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mis padres, Laura Argudo y Ángel Supliguicha, quienes han inculcado en mi persona la actitud de aferrarse a las metas y con ello lograrlas dando un paso a la vez, por aquel apoyo tanto económico como emocional que fue de gran ayuda en mi formación como profesional.

A mis hermanos y familia quienes me brindaron un apoyo incondicional con sus palabras de aliento, y para Luz Arminda en su ausencia, aun presente.



AGRADECIMIENTO

Expreso mi más sincero agradecimiento al personal académico de la Facultad de Artes que permitió impregnarme de conocimientos especialmente a Julio Alvares, quien en calidad de tutor supo guiar el correcto desarrollo del trabajo, con sus consejos tanto que el campo teórico y práctico, a los lectores Juan Pacheco y Sebastián Martínez por sus recomendaciones, así como a Angélica Salazar quien me ayudo en aspectos de redacción.

A mis compañeros y amigos quienes dedicaron tiempo para colaborar con el registro fotográfico e intervención urbana. Así como a la familia de Luis Moreno quien se presentó de manera receptiva ante la temática del trabajo brindando entrevistas y fotografías.

Introducción

Si la veladura del tiempo desdeña acontecimientos e historias conjuntamente con sus autores, entonces se genera de manera innata en el ser humano la necesidad de buscar su permanencia ante el inapelable paso del tiempo. Diversos elementos que caracterizan al hombre y a la sociedad se encuentran en forma inmaterial, a manera de recuerdos, costumbres, mitos o leyendas donde se destacan personajes y habitantes marcados por sus capacidades o actos que llevaron a cabo, de esta manera se da lugar a un primordial elemento en una sociedad estructurada: la cultura, contenedor de elementos tangibles e intangibles, las cuáles serán parte indispensable de la memoria colectiva puesto que ésta se vuelve perecible y frágil a los efectos del tiempo y pérdidas de registros que avalúen la información, poniéndola en riesgo y complicando su transmisión a futuras generaciones.

El presente trabajo de titulación se ha estructurado con base en 4 capítulos: El primero, está enfocado en un análisis de la imagen, sus funciones, la ironía y la imagen como detonante histórico. El segundo, refiere a determinadas características y acontecimientos del paso de Simón Bolívar por la ciudad de Gualaceo, relatados por Pablo Victoria; y la historia y características de Luis Moreno, ciudadano gualaceño, de quien se recuerdan vivencias personales y que permanecen en el recuerdo de algunos habitantes. No existe una relación directa entre Simón Bolívar y Luis Moreno, apodado El Pisho, excepto la generada en el presente proyecto con la finalidad de generar imágenes que pueden ser parte del imaginario y de la memoria de los pobladores gualaceños.

El tercer capítulo, caracteriza a la intervención urbana, efímera y permanente, y el uso del cartel como uno de los medios de intervención. Y finalmente el cuarto capítulo, trata sobre los procesos que se llevaron a cabo para la realización del trabajo, sus métodos, técnicas, registros fotográficos.



En el arte contemporáneo, debido a la flexibilidad de temas y campos de acción, las imágenes permiten emplearse como mecanismo detonante y de conservación de la memoria colectiva, mediante la aplicación de técnicas artísticas, partiendo de un recaudo de información, que facilita la creación de un contexto histórico actual o contemporáneo sustentados en hechos relevantes del pasado. Como resultado de ello se ha materializado una muestra artística sobre fragmentos de la memoria colectiva de Gualaceo, obteniendo como resultado una creación de pinturas donde se recontextualiza a un personaje histórico como Simón Bolívar, en una supuesta y efímera visita actual a Gualaceo. Se implementa la ironía como una herramienta retórica para crear o visualizar a Bolívar participando de actividades cotidianas y reconocidas culturalmente como propias de los gualaceños.

Por otro lado, para realizar la intervención urbana con la intención de generar un agente detonante de la memoria colectiva, y su posterior afán de conservar sus vivencias como parte de la memoria de los gualaceños, se consideró pertinente valorar la presencia simbólica de Luis Moreno. De él se realizó un cartel publicitario en el que promociona una marca de chupetes, ficticia, pero, incorporando al cartel y evocando, mediante las imágenes, a los chupetes artesanales, elaborados por la familia de Luis Moreno, en años anteriores.

Capítulo 1: Entre imágenes e ironía

1.1 La imagen

De muchos referentes teóricos que analizan la imagen, atendemos los criterios de Jacques Aumont (1992) para quien la imagen es:

(...) un objeto producido por la mano humana, en un cierto dispositivo, y siempre para transmitir a su espectador, de forma simbolizada, un discurso sobre el mundo real. En pocas palabras, hemos querido considerar toda imagen como una representación de la realidad, o un aspecto de la realidad. (p. 276)

De esta manera, se permite tener una idea del papel que posteriormente jugaría la imagen a lo largo de la historia. Desde los inicios del ser humano, el hombre, se ha caracterizado por ser un ente sumamente visual, individuo capaz de aprender, consolidar y transmitir información, además de actividades que realice en la cotidianidad, es un individuo que posee una infinita capacidad de aprender, aplicar sus aptitudes y habilidades para un objetivo o necesidad que este padezca. Un claro ejemplo de este proceso de desarrollo histórico es el uso de diversos lenguajes para comunicarse con sus contemporáneos o sociedad, medios comunicativos que a lo largo de la historia se han ido modificando y perfeccionando acorde a las necesidades de cada individuo o sociedad.

Las imágenes, “son así mismo, y según una de las retóricas comunes, un núcleo central de la comunicación y la cultura actuales, y, de esta forma, un enclave básico para comprender e investigar las sociedades en las que nos movemos” (García, 2011, p. 11), desempeñaron y desempeñan un papel fundamental en la sociedad, en el pasado, presente o posteriormente en el futuro.

Con el pasar del tiempo se ha dado lugar a diversos acontecimientos históricos los cuales otorgan pequeñas reseñas de cuál era el lenguaje usado por sus respectivos antecesores, como prueba de ello las “Cuevas de Altamira” datadas de la prehistoria, ubicadas en Santillana del Mar, España, descubiertas en 1868; primeros vestigios de

arte rupestre con gráficos antropomorfos, dibujos abstractos poco figurativo; además, figuras de bisontes pintados en las rocas en tonalidades rojas y ocre, consolidando así la característica del ser humano quién asimila la imagen como el primer medio de aprendizaje desde su nacimiento, acto denominado, protomirada:

(...) (del griego prôtos = primero) [...] la primera mirada [...] esa mirada es distinta de todas las que vendrán después: las miradas de los días siguientes al nacimiento serán a menudo muy intensas, pero no dejan de ser miradas de atención, de observación, de asombro, y ninguna tendrá la fuerza de esa mirada de los primeros minutos en que se establece el vínculo [...] permite al bebé orientarse en nuestro mundo. Antes, todo era oscuro y borroso. Ahora, de repente, la luz inunda el espacio. (Pilliot, 2005, p. 1-6)

La imagen evoluciona a través del lineamiento histórico, transformándose de iconos, gráficos o simples estructuras de un lenguaje visual hasta obtener en la actualidad imagen en tres dimensiones demostrando así el potencial que hoy representa al transmitir su respectivo mensaje.

1.2 Función de la imagen

Es notorio el impacto y la función básica que este elemento visual juega como medio comunicativo transmitiendo conocimientos, acontecimientos e ideas que se buscan perduren en el futuro, en el cual la imagen como a lo largo de la historia se ha hecho notar, se presenta muy poderosa en lo cultural, político y social, por lo que se convierte en un medio de contacto directo con el espectador.

Aumont plantea en su obra *La imagen*, tres tipos de funciones, las cuales convergen en una principal finalidad que es establecer una relación con el mundo como todas aquellas producciones propiamente humanas. Dichas funciones son de modo simbólico, modo epistémico y modo estético. (Aumont, 1992)

1.2.1 Modo simbólico

El modo simbólico permite ver una imagen, “(...) en la medida en que retrata cosas situadas a un nivel de abstracción más alto que del símbolo mismo. Un símbolo concede de forma a tipos de cosas o constelaciones de fuerzas.” (Arnheim, 1986, p. 152), enunciado que prevalece desde periodos pasados donde la historia atestigua el pleno desempeño de la imagen como símbolos religiosos buscando con esto un contacto o acceso directo desde la esfera religiosa o divina a la cotidianidad.

Es necesario establecer características puntuales dentro de esta función puesto que tales símbolos, que en su mayoría, fueron manifestaciones divinas poco o parcialmente acertadas, éstas se basan en transmisiones de mensajes verbales convirtiéndose en mitos o parábolas dentro del campo religioso.

Se pueden establecer dos tipos de imágenes, uno de ellos se basa en la imaginaria religiosa o deidades a través de representaciones divinas tales como: Cristo, Buda o Zeus con un valor agregado por la cosa que representa, y la otra se refiere a adquirir un valor únicamente simbólico como lo es de la cruz o la esvástica hindú. Estos dos tipos mencionados permiten generar un nivel de abstracción en la imagen que se maneja, como Arnheim plantea; el retrato de Enrique VIII de Holbein, no únicamente como un retrato sino como símbolo de monarquía y de las cualidades que éste lleva consigo que es la crueldad, la fuerza y la exuberancia que no se ven reflejadas en el retrato, pero se encuentran implícitas en la imagen debido a su estrecha relación del personaje retratado con las cualidades de su monarquía. Citado por (Argullol, 1985).

1.2.2 Modo epistémico

Datando su inicio en el renacimiento, la imagen adquiere un valor informativo abordando campos sobre el mundo, incluso no visibles, el apogeo del renacimiento es el espacio propicio para el desarrollo de la imagen como medio educativo. Aumont (1992) plantea el ejemplo mediante la explicación de una postal ilustrada, una tarjeta bancaria, un mapa, un naipe en las cuales la información que transmite varía o es independiente

en la manera de ser presentadas, pero no la función que la imagen desempeña de transmitir conocimiento e información que detalla más aun la representación o el símbolo presentado. (p. 84)

En el campo religioso sería el mejor beneficiado de aquella funcionalidad ya que se aplicaría la imagen con motivo pedagógico e informativo. Este medio se ve magnificado en la edad moderna con los avances tecnológicos así como de medios que permiten la creación de imágenes tal como el “(...) advenimiento de la cámara es un acontecimiento comparable al del libro, que originalmente benefició a la alfabetidad.” (Dondis, 1978, p. 3), consolidando a la imagen como parte importante de la pedagogía.

1.2.3 Modo estético

Dentro de este modo “(...) la imagen está destinada a complacer a su espectador, a proporcionarle sensaciones [...] específicas.” (Aumont, 1992, p. 85), debatiendo la idea de que la imagen no únicamente se utiliza como una representación o para generar y transmitir conocimientos, sino que genera incógnitas como: ¿que buscaban transmitir las imágenes en épocas anteriores a la actual?, tal como las representaciones de los bisontes de las cuevas de Laxcaus o Altamira, dejándonos con la duda del sentimiento o sensación estética que ellas buscaron transmitir; todo aquello como resultado de una visión de la imagen desde el arte. Visión que en la contemporaneidad tendería o llegaría a generar una confusión, pues la imagen tergiversa en ser una representación y las sensaciones que ésta busca transmitir, siendo más notorio esto en la publicidad.

Por otra parte, Michael Baxandall analiza un sermón del dominico Fray Michelle da Carcano de 1492, en atención a la función de la imagen sustentada en tres argumentos:

Primero, en virtud de la ignorancia de la gente simple, para que quienes no pudieran leer las Escrituras puedan sin embargo aprender, viendo en imágenes los sacramentos de nuestra salvación y nuestra fe. [...] Segundo, las imágenes fueron introducidas a causa de nuestra indolencia emocional; para que los hombres que no son empujados a la devoción cuando escuchan las historias de los Santos puedan al menos emocionarse cuando los ven, como si estuvieran

presentes. En los cuadros. [...] Tercero, fueron introducidas a causa de nuestras frágiles memorias... Las imágenes fueron introducidas porque muchas personas no pueden retener en su memoria lo que oyen, pero recuerdan si ven imágenes. (Baxandall, 1978, p. 61)

Otorgando de esta manera un panorama general de la plena función de la imagen en la sociedad y en la historia, es remarcable el hecho de ser un medio de comunicación que no tiene muchos limitantes, además de ser más accesible para las personas o espectadores, tiene un carácter de alfabetización como también de adoctrinamiento, sobre todo en la religión, se vale de las emociones que instaura en los fieles para generar sensaciones explotando así su característica principal, que, como anteriormente se plantea posee la facilidad para ser recordada e incrustarse en el espectador, transmitiendo así la sensación estética donde llevaría intrínseco algún tipo de mensaje o información.

1.3 La ironía en la imagen

En su tesis de doctorado *Pintura e Ironía*, Naiara Herrera (2014), cita a Pabón (1967) quien define así a la ironía:

El término ironía proviene del griego *eironeia* –ειρωνεία–, que significa simulación, empleo de pretextos; se trata de un término que deriva de los verbos griegos *eíro* –ειρω–, que significa «decir», y *eiromai* –ειρομαι–, que significa «preguntar a alguien». Es por ello que el término originario se interpreta como «preguntar fingiendo ignorancia» (p. 47).

Herrera habla sobre el origen de la ironía, entabla primero un contexto histórico previo al término a lo que hoy conocemos sobre ella. Se sitúa el origen de la ironía en el siglo V a.c, gracias a la retórica que Sócrates (470 a.c. -399 a.c.) utilizó en sus discursos y conversaciones, según registros no existe un legado tangible de la filosofía de Sócrates, pero fue gracias a sus discípulos como; Platón, Jenofonte y Aristófanes



quienes en base a su filosofía proporcionaron al mundo una breve idea del complejo legado filosófico de Sócrates.

Sócrates se destaca en el uso de la ironía debido a que en sus conversaciones resaltaba el estilo donde se mostraba como ignorante ante el tema de dialogo, pidiendo indirectamente que se lo instruya, pero en base de lo que su interlocutor plantea, éste elabora preguntas hasta llevarlo a una contradicción, llegando así a una disonancia donde demuestra que este no ha pensado previamente lo que ha querido decir, ya que, para Sócrates una contradicción es estar en desacuerdo con uno mismo, siendo mucho peor que estar en desacuerdo con el resto de hombres. Como menciona Herrera en su obra, “Sócrates conseguía que su interlocutor fuera consciente de su propia ignorancia. Así, el que pretendía no saber, sabía, y el que pretendía saber, no sabía”. (Herrera, 2014, p. 60)

En el ejercicio del diálogo que se menciona anteriormente, se habla de una conversación con un contexto controlado. Sócrates, se presenta en dos tipos de personalidades, en la que esta consiente de lo que sabe y en la otra que está a punto de concientizar al que debería saber; de esta manera Sócrates hace caer en el error, haciendo evidente el desacierto y generando mecanismos para que su interlocutor se dé cuenta del mismo avanzado así a la segunda fase que es la mayéutica. Entonces se asumirá que este proceso generado en base a un dialogo se compone de dos fases para lograr obtener una verdad absoluta, fases que Herrera (2014) define de la siguiente manera:

La IRONÍA se presenta como la oposición a la opinión infundada y a la arrogancia de la conciencia dogmática que cree poseer la verdad. Se trata de preguntar bajo la apariencia de tener en alta estima el saber exhibido por el otro, para acabar mostrando la inconsistencia de los argumentos del mismo, poniéndolo en la tesitura de reconocer su propia ignorancia.

Seguidamente, la MAYÉUTICA¹ hace aflorar la verdad del interior de cada uno, donde estaba latente. El hecho de que la verdad procede de nuestro interior

¹ En la filosofía socrática, diálogo metódico por el que el interlocutor interpelado descubre las verdades por sí mismo.



significa que no llegamos a poseer sino aquellas verdades que producimos en nosotros mismos. En la mayéutica se trata, precisamente, de pasar del para mí inicial al en sí, de buscar la esencia de lo que se está considerando (p. 63).

De esta manera se logra entender el proceso básico de la ironía, además que dicha manera registrará el fundamento esencial del término que hasta hoy en día perdura, presentando o idealizando de alguna manera el estrecho límite entre la apariencia y la realidad.

En la ironía socrática es válido rescatar la presencia de dos tipos de individuos en un mismo interlocutor, es allí donde Sócrates se presenta como un individuo que no sabe nada y luego contrarresta como un individuo que evidencia el error que el interlocutor posee en sus ideas o dialogo. Es cierto el planteamiento de Sócrates al advertir que no sabe, éste no es sabio en el modo que su compañero de dialogo espera, pero es falso puesto que Sócrates no se muestra nulo de conocimiento, éste posee un conocimiento reflexivo además de tener un saber práctico, esto hace que se genere preguntas, dudas y caminos sin salida a su interlocutor, de esta manera se produce contradicciones en el interlocutor evidenciando sus propios errores en el dialogo.

Una vez establecido el origen, como también una función básica de la ironía se debería adentrar en la contemporaneidad puesto que como se ha planteado anteriormente el concepto no ha variado mucho, Muecke (1970), cita a: Chevalier (1932), quien afirmó, que la característica básica de la ironía es el contraste entre una la realidad y la apariencia. (p. 33)

Además, “La ironía, no obstante, no es una mentira, ni tiene porque ser un síntoma de cinismo, o de hipocresía; el ironista no pretende engañar, sino ser descifrado” (Ballart, 1994, p. 21), este es un punto de partida del cual se analizará la ironía en el arte, pues, se puede entablar un cierto grado de ironía en toda obra que se cree o tenga origen. Al momento de la creación de una obra se juega de una manera que los elementos buscan transmitir una verdad mediante la creación o configuración de la forma, generando un tipo de juego en el cual el espectador deberá descifrar las intenciones o la verdad oculta en el arte.

Por otro lado, Idárraga (2014) habla sobre la ironía en el arte o el artista en el proceso de su consolidación, ironía que puede emplearse como una salida fácil, en la cual la burla, el sarcasmo o la ocurrencia otorgan al artista la capacidad de librarse o salir fácilmente de asumir un compromiso o verdadero riesgo al momento de enfrentarse a un juicio riguroso. Demostrando de este modo que la ironía en el arte, en lo cotidiano, así como en la teoría está mucho más presente y se hace notar, esto no significa que no tengas sus límites pues como se ha visto a lo largo de la historia existieron movimientos o filosofías que se creyeron ineludibles pero que hoy son obsoletas. A defensa de la ironía se puede decir que, gracias a su actitud rica en expresividad, la vigencia de lo irónico estará presente en aquello que se expresa con finalidad estética. (p. 20-22)

La ironía se muestra con dos caras: una interna, la cual es la que abarca todo y es de carácter condicionado, así como de seriedad; y la externa, que adquiere un carácter gracioso o de broma, de allí que se puede hablar de una dualidad pues todo es inocentemente franco, pero profundamente disimulado, generando así una configuración contradictoria, en la cual se nota un sentimiento indiscutible pero antagónico entre lo condicionado e incondicionado empapados tanto de contenido como de acción. De una manera más asimilable se puede citar a la relación que debe existir entre significante y significado, ya que el significante tiene un carácter más formal pues está compuesto por elementos tangibles o físicos, mientras que el significado luego del proceso de asimilación tendrá un carácter de subjetividad como resultado de análisis del significado, tal como Idárraga lo menciona de la siguiente manera:

Para la ironía en las artes plásticas y en las artes visuales se requiere ingenio tanto como en la literatura, sólo que en lo visual “la representación” juega con supuestos y con las expectativas del observador. Algo problemático, pues sólo se puede decir si a la vez se hace ver algo; se requiere un contexto, un gesto, una cierta entonación. ¿Cómo es posible ello en la pintura o en la fotografía? El artista allí, juega con la representación, la de-construye, la moviliza, la vuelve ambigua y etérea, pero contundente. (Idárraga, 2014, p. 22)



Es así como la ironía se nota presente de una u otra manera en el arte y como es el caso de este proyecto en el arte visual, específicamente en la imagen como medio irónico que luego de analizar tanto su definición como su función se vale de ello para crear situaciones de ambigua interpretación, mediante la presentación de imágenes que estarán de alguna u otra forma relacionados con el espectador, llevándolos a generar ideas y posibles conceptos o definiciones ante lo ilustrado en ellas, “(...) ya que en las obras pictóricas la ironía se presenta como un modo de expresión que permite replantear la realidad perceptible desde un nuevo punto de vista, desde un enfoque capaz de generar múltiples significaciones, poniendo en duda lo convencional”. (Herrera, 2014, p. 74)

Luego de haber revisado algunos elementos de la ironía dentro del campo artístico se desarrolla el presente trabajo (ilustración 1) dando lugar a su materialización mediante una representación gráfica tomando en cuenta los aspectos básicos de dicho tema. Esta obra pictórica se analizará en el capítulo IV.



Ilustración 1: Supliguicha, D. (2018). Mantuano. Pintura realizada por el autor del proyecto.

1.4 La imagen como detonante histórico

La imagen presenta una flexibilidad que mediante diferentes usos de la retórica de la imagen, como la ironía, busca sensibilizar al espectador. En este aspecto se tomará especial énfasis en el uso de la imagen de manera didáctica mediante la cual se logre establecer una comunicación gráfica efectiva, ésta debe pasar por un proceso con ciertas peculiaridades como Costa y Moles (1991, pp. 58-59) representan de la siguiente manera. (ilustración 2)

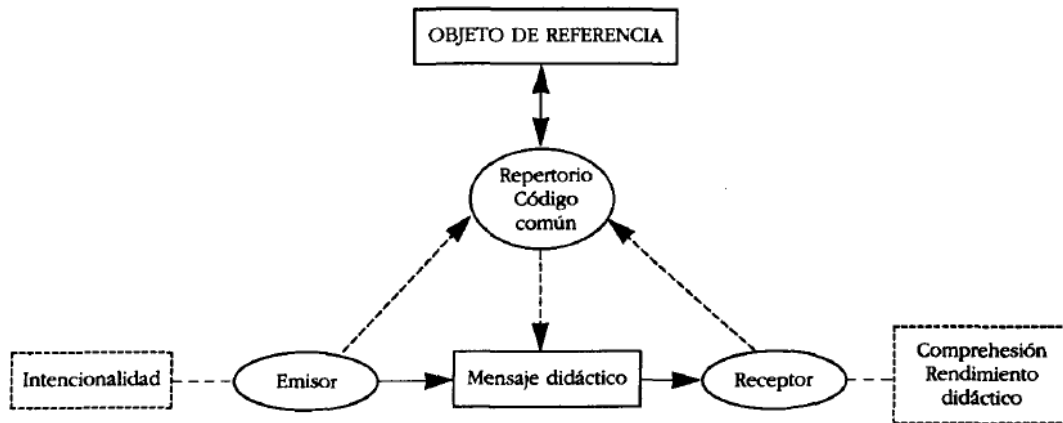


Ilustración 2: Prendes, M. (1995). Comunicación gráfica. Recuperado de: captura de pantalla del texto.

Visto el esquema de la comunicación gráfica como transferencia simbólica de conocimientos, Costa y Moles dan como resultado una ruta o proceso que se deberá llevar a cabalidad para que exista y permita establecer un correcto proceso de comunicación gráfica. Si se analiza la ilustración 2 se observa que el emisor y el receptor poseen un elemento en común, el repertorio o código común, el cual toma un valor clave por ser este el que deberá ser claro y asimilable tanto para el emisor y el receptor, pudiendo ser estas palabras, sonidos o en este caso en particular, imágenes, con las que se pretende que el receptor finalmente llegue a captar y comprender el mensaje.

Dicho objeto de referencia se lo define como:

(...) acciones, cosas o fenómenos, a menudo abstractos, complejos, diacrónicos o simultáneos y que, por eso mismo, no pueden ser visualizados por las técnicas realistas de representación -como la fotografía o el video-, sino por medio de elaboraciones abstractivas de la mente que son plasmadas a través de los lenguajes de la didáctica gráfica. (Costa & Moles, 1991, p. 59)

Apegándonos al postulado de Costa y Moles, se asimila y define a los objetos de referencia como: el elemento que permite al receptor realizar procesos de asimilación de la información transmitida, desencadenando con ello procesos abstractos de la psique que permitirán la comprensión del mensaje gráfico; esta maquinación del receptor se



verá intervenida tanto por sus conocimientos, como por su contexto cultural, es allí en donde mediante la representación de elementos gráficos se incita al receptor a elaborar procesos mentales que busquen un significado y mensaje de la comunicación gráfica empleada.

Es necesario resaltar que la claridad del mensaje se verá influenciado por la motivación o el interés que el receptor o espectador le otorgue, así como de su legibilidad, su esencia informativa y su grado de relación significado – significante.

María Paz Prendes (1995) en su análisis de la imagen didáctica, otorga más pautas en las cuales se apoya el enfoque de este trabajo. La autora plantea la importancia del receptor en este proceso de comunicación, debido a que como se puntualizó anteriormente el receptor asimilará el saber implícito en el mensaje por lo que emisor deberá enfocarse en controlar al máximo tanto el proceso como los factores que intervienen, asegurando de esta manera la eficiencia del proceso. En este mecanismo de comunicación, se habla de un signo, el mismo que jugará un papel fundamental, Schaeffer (1990) menciona: “un signo no tiene más existencia que para un interpretante al menos virtual” (Citado por Prendes Espinosa, 1995, p. 204), de ello se rescata, la importancia que tiene en el lenguaje, el emisor y el medio que éste emplee, puesto que deberá hacer emplear la correcta relación del significado con el significante, la intención del emisor y el entorno o contexto que lo reodea.

Si los signos son multisignificantes, es el emisor quien ha de intentar controlar las variables que intervienen en el proceso de comunicación para intentar garantizar la correcta interpretación -descodificación- del mensaje, ha de acotar al máximo el campo de significaciones posibles para el receptor. (Prendes Espinosa, 1995, p. 205)

Analizando el amplio campo que los signos generan, en cuanto a lo que puedan transmitir se plantea el análisis de los mismos al momento de su empleo en una representación gráfica, por ello una vez analizado el concepto básico de una comunicación gráfica mediante el uso didáctico de la imagen, el autor de este proyecto se cuestionó: ¿qué busca transmitir y generar en el espectador?, dando como resultado



de un análisis previo, la importancia del campo al que estaría enfocada la temática del presente trabajo, territorio que dará paso a deliberar libremente al espectador pero con algunos limitantes.

En este caso se emplea de manera técnica la reproducción de una imagen en común en todas las escenas de una serie pictórica, la presencia de Simón Bolívar en muchos escenarios que son considerados atractivos turísticos de Gualaceo, de allí que se pretende incitar al espectador a generar dudas de la razón por la que se ve repetidamente el personaje y en escenas de la localidad, a las cuales el espectador pertenece, al mismo tiempo que se lo ilustra realizando actividades cotidianas de una persona gualaceña y no representándolo como un personaje heroico como se lo reconoce históricamente.

Mediante estos atributos se pretende despertar parte de la historia arraigada en la memoria colectiva de Gualaceo, viéndose reflejada en representaciones de la cultura gualaceña, tales como su gastronomía. Es claro que se puede tomar como una propuesta, algo ambigua, pues no todos los espectadores estarán en la misma capacidad de conocer acontecimientos históricos, espacios culturales o atractivos turísticos de la ciudad, pero en ello radica la intención en motivar el interés de buscar una verdad representada en diversos mensajes gráficos elaborados y planificados previamente en el medio, en el contexto y en las posibilidades de cada espectador, ayudando con ello a revivir parte de la historia de la ciudad.



Capítulo 2: Simón Bolívar y Luis Moreno componentes de la memoria colectiva de Gualaceo

2.1 Memoria colectiva

Para tratar la memoria colectiva se debe iniciar con lo que Molano (2007), plantea: “La identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural [...] no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro” (p. 74), por lo que es necesario afirmar que dicho enunciado se abre a un campo extensamente rico, compuesto por culturas y sub culturas, costumbres, gastronomía, personajes, literatura y artes, las cuales técnicamente se clasifican en patrimonio cultural tangible e intangible.

Dichos patrimonios que caracterizan y otorgan identidad y valor cultural a una ciudad, los mismos que son transmitidos de generación en generación, destacando una especial vulnerabilidad de trascendencia del patrimonio cultural intangible o hechos históricos olvidados, ya que no están hechos en su mayoría de piedra o cemento como lo es en la arquitectura; no están guardados en una bóveda como las obras de arte u obras literarias y si tal fuese el caso el efecto del tiempo sobre los mismos no se haría esperar para pronunciarse; este patrimonio se conserva en la memoria colectiva o memoria individual de los habitantes de una sociedad o localidad, memorias que si no se buscan retransmitirlas corren el extremo riesgo de desvanecer con el paso del tiempo.

Aquellos momentos que quedaron marcados en la historia de un pueblo o ciudad, consolidando y creando su identidad y cultura, son los que conforman la memoria colectiva de un lugar. Dichos eventos relevantes están sujetos al olvido por efectos del tiempo si no existen organismos como Ministerios de Cultura, GAD’s Municipales que poseen proyectos en ejecución que buscan salvaguardar o conservar la integridad de tan delicado y valioso patrimonio, muchas de las veces con reactivación de tradiciones u actividades de generaciones pasadas pero que aún inconscientemente están arraigadas en nuestra memoria cultural esperando un pequeño detonante para sensibilizar a las personas. “Lo inmaterial se convierte totalmente en material cuando se protege, se conserva, se preserva y archiva. Cuando se establecen políticas de preservación cultural

a través de imágenes fotográficas, filmaciones en video, o grabaciones sonoras [...] se conserva el patrimonio inmaterial a través de medios materiales” Romero (2005, p. 47).

La cultura se caracteriza por ser el elemento contenedor de una identidad como lo plantea José Gordillo (1992):

Al hablar de cultura para nosotros no consiste en la simple asimilación de conocimientos, ni la captación de valores externos a nuestra vida individual [...] sino en el conjunto de procesos en que se instaura los valores o dicho en otra forma, la participación creadora que nos define como hombres. (p. 28)

Esta identidad que queda plasmada no solo en la vida de los individuos que la conforman sino en sus elementos creados y valores impregnados al momento de respetar el lineal proceso de desarrollo histórico del hombre, historia que como Gordillo menciona impregnarán o generará valores culturales; así, Tylor (1871) habla sobre la cultura que se ha visto representada en hábitos o capacidades adquiridos por la sociedad de manera total y compleja, que enfocada hacia un sentido etnográfico amplio se representa a través de conocimientos, creencias, arte, derecho y costumbres regidas al pensamiento y la acción del hombre. En este aspecto se debe recalcar y hacer énfasis en la cultura popular, que para Certeau (1980), es: “(...) la cultura común de la gente común, es decir una cultura que se fabrica en la cotidianeidad, en las actividades al mismo tiempo triviales y renovadoras cada día” (Citado por Cuche, 2002, p. 89).

Una vez descritos los términos: cultura, identidad y cultura popular, se debe hablar de un elemento implícito en la cultura de todo individuo o sociedad, este sería los elementos intangibles que posee como; experiencias, conocimientos, anécdotas, ritos o costumbres entrando de esta manera en el campo del patrimonio cultural intangible, lo que la Unesco (s.f, p. 4) definido como “(...) el patrimonio cultural inmaterial no estriba en la manifestación cultural en sí, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación”, acervo que se vería reservado mayormente en los individuos de generaciones pasadas, elementos que buscarían ser retransmitidos y conservados en los individuos contemporáneos.

En este retransmitir de cultura se corre un riesgo, en vista que todo el conjunto de elementos que componen la cultura estarían expuestos a sufrir una invasión cultural como Paulo Freire (2005) lo menciona: “(...) la invasión cultural consiste en la penetración que hacen los invasores en el contexto cultural de los invadidos, imponiendo a estos su visión del mundo [...] que frenan su creatividad, inhibiendo su expansión” (p. 198), riesgo mayormente generado por el desarrollo tecnológico y la globalización. Vattimo (1990) expone, “(...) la modernidad es la época en la que el hecho de ser moderno se convierte en un valor determinante” (p. 72), se otorga máxima prioridad a factores como el progreso económico y desarrollo social, los cuales se valen de factores culturales pasados, materiales e inmateriales; para poder lograr su estatus actual, dejando al patrimonio cultural intangible o historia en el limbo, propenso a degradarse procesualmente y ser dominado por una cultura tecnificada, desensibilizadas estética, culturalmente y artísticamente; el mismo que se intentará tanto rescatar como reactivar visualmente mediante la creación de una serie pictórica ilustrada para espacio urbano como principal vehículo estético sensibilizador.

Adentrándonos más a fondo en la definición de la memoria colectiva, Halbwachs (2002) alude lo siguiente:

La memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad. Este pasado vivido es distinto a la historia, la cual se refiere más bien a la serie de fechas y eventos registrados, como datos y como hechos, independientemente de si estos han sido sentidos y experimentados por alguien [...] la memoria colectiva insiste en asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida, como en un intento por mostrar que el pasado permanece, que nada ha cambiado dentro del grupo y, por ende, junto con el pasado, la identidad de ese grupo también permanece. (p. 2)

Analizando el texto de Halbwachs podremos establecer leves diferencias en cuanto a historia y memoria colectiva; la historia esta netamente enfocada en hechos que pasaron verídicamente y poseen registros de ellos, a diferencia de la memoria colectiva que si



bien es reconocida por los integrantes del algún grupo, éstas pueden o no haber sucedido.

Sucesos similares acontecen en diversos espacios, donde se desarrollan o desarrollaron tanto eventos relevantes como irrelevantes, así lo manifiesta Mansilla (2005): “El espacio, de esta manera, no puede considerarse como algo neutro o aséptico, sino siempre repleto de una memoria y una ideología vinculada al poder, cuestión que determinaría la manera en que los individuos le otorgan sentido” (p. 3), aclarando completamente que la *geografía de la memoria urbana*, de un lugar dependerá directamente del individuo que en él habite, y las actividades que en el desarrolle.

Particularmente, en Gualaceo existen acontecimientos culturales que han agregado historias que posteriormente serian parte de la memoria colectiva de la localidad como: el paso y estadía de Simón Bolívar en Gualaceo, la construcción del antiguo canal de riego, construcción de la bodega de Coca Cola entre otros otorgando con ellos un gran potencial artístico creativo.

2.2 Simón Bolívar y Luis Moreno, su paso por Gualaceo

El cantón Gualaceo es un valle ubicado en la provincia del Azuay, resaltable por su gran contenido cultural tangible e intangible, aspectos como su gastronomía sus atractivos turísticos, actividades como: la producción de calzado, la producción de sombreros de paja toquilla y la internacionalmente conocida macana gualaceña, así como el orquideario más grande de la región sierra, *Ecuegenera*. Elementos que otorgan de identidad y ubican al cantón en las guías turísticas.

Gualaceo, territorio que guarda acontecimiento y personajes olvidados por el paso del tiempo, debido a la falta de interés social como del descuido de los departamentos municipales en generar acciones que permitan conservar y transmitir estos eventos y elementos culturales como: Luis Moreno “ El Pisho” que formaron parte de la historia gualaceña, tal es el caso del históricamente reconocido Simón Bolívar, personaje cargado de acontecimientos que exaltan su nombre a tal punto de conocerlo como el



Libertador de América, con un vasto recorrido por gran parte del territorio sudamericano, de los cuales se resalta uno en especial: su paso por la ciudad de Gualaceo, un 26 de octubre de 1822 como lo describe Fernando Jurado, (1991):

Al día siguiente de haber regresado de Loja a Cuenca, el Libertador estuvo en Gualaceo, en busca de tropa para la campaña contra el Perú. Permaneció 4 días en la población, dos noches pernoctó en la hacienda "El Llano" del cmdte. Manuel Dávila Chica y las noches del 28 y 29 en la hacienda "El Carmen" de José Arízaga Godoy, Jefe Político del cantón. El 30 regresó a Cuenca. Visitó a Gualaceo, acompañado de su secretario José Gabriel Pérez, de Juan José Flores y de su edecán el cnel. Francisco Montúfar [...] Improvisó un discurso el valiente mozo Juan Antonio Jara. Bolívar estuvo muy satisfecho de esta visita, pues se había enterado que 100 hombres del centro de Gualaceo estuvieron como combatientes en Pichincha. (Jurado, 1991, p. 223)

Despertando especial interés en el autor de este trabajo de titulación debido a que su ciudad de origen fue uno de los escenarios por los que Bolívar pasó, con el interés de conocer más sobre tan conocido personaje histórico se encuentra con autores que destiñen el perfil del *libertador*: justo, no sanguinario, apacible, sumergiendo su imagen en la de un personaje sanguinario, mujeriego y con una sed de poder marcada, aspectos que se expondrán en la siguiente parte de este capítulo.

Como segundo y último personaje se introduce a Luis Moreno conocido con el seudónimo de *El Pisho*, criado en el seno de una familia humilde que en años pasados producían dulces artesanales que expendían en la ciudad, marcó su presencia por las peculiaridades de su comportamiento a causa de su problema médico puesto que padecía un 70% de capacidades especiales, cuadro médico diagnosticado por médicos de la localidad.

Los dos personajes mencionados anteriormente a pesar de no poseer relación directa entre ellos, adquieren su relación con la localidad al momento de tener una breve participación en la historia Gualaseña, ya sea por su paso o por su presencia en sus años de vida por la ciudad, lo que permite sean considerados parte de la memoria colectiva.

2.2.1 Simón Bolívar y su otra historia

Simón Bolívar, contrastante personaje histórico, que en gran parte o en la totalidad de la historia se le exalta con notoriedad su interés de liberar América de los españoles, su intención de unificar naciones en afán de crear una sola en la que centraría todo el poder político de la parte sur del continente americano. Fue un personaje que ya sea por intereses políticos o meramente de favoritismos se lo muestra de manera impecable a tal punto de otorgarle un estatus heroico, panoramas que se mostraran exagerados al ver la otra cara del libertador.

Autores controversiales como: Pablo Victoria, economista, político, escritor apasionado por la historia y Henri Louis Ducoudray Holstein amigo y general de Simón Bolívar, se han caracterizado por ser autores que muestran una verdad que no se ha visto a plenitud, exponen en sus textos, Victoria con su libro *La otra cara de Bolívar* y Ducoudray Holstein con *Memorias de Simón Bolívar y de sus principales generales*, a un personaje totalmente ajeno al conocido en el panorama histórico general. Un Bolívar que desapegado de la veladura heroica que la historia le ha colocado para hacerlo trascender como un personaje lleno de aspectos positivos, buenos ideales y objetivos, a un personaje como cualquier otro, como un individuo con sed de poder, apasionado por las mujeres, sanguinario y hasta cruel. Dando paso con la creación de una obra pictórica en donde de manera irónica se intenta evidenciar la otra parte de la cara e historia de Bolívar que los autores anteriormente mencionados plantean la misma que será analizada a continuación.

Analizando la perspectiva de un Bolívar mantuano², se pretende mostrar e intentar inhibir la veladura que existe entre la historia y lo que ella no muestra, considerando acontecimientos que tuvieron repercusiones negativas en el nombre del “libertador”. Partiendo del natalicio de Bolívar, se permite ubicarlo en un estatus que le hubiese permitido vivir como un hacendado esclavista, sin embargo, en su viaje por Europa causó repercusiones en su filosofía y como la aplicaría luego para cumplir sus ideales.

² Denominación que se adjudicó a personas criollas blancas pertenecientes a la aristocracia de la Venezuela de la época de Simón Bolívar.



Henri Louis Ducoudray Holstein (2010), general y amigo de Simón Bolívar, luego detractor del mismo, en su libro describe un Bolívar con una fisonomía de contextura delgada de cinco pies y cuatro pulgadas de alto, su rostro alargado con mejillas hundidas, de color bronceado amoratado, sus ojos de mediano tamaño denotados por estar hendidos en su cabeza la cual está cubierta ligeramente por cabello. Su rostro cubierto por un bigote de gran tamaño, le adjudican un aspecto algo brusco, rígido o salvaje, característica por la cual ordenaba que sus oficiales también lo llevaran de tal manera. Aquella manera de ser se evidenciaba aún más al momento de pasar por episodios de enojo, pues su afligida mirada se tornaba vivaz e intimidatoria, se mueve de manera alterada sobre su habitáculo buscando posteriormente su aplacadora hamaca, característica que conserva de sus paisanos criollos, para posteriormente ordenar que todos desalojen su espacio personal (pp. 436 - 438).

Poseedor de un carácter manipulador empleaba muchas veces promesas persuasivas ayudadas de un lenguaje corporal como, tomar del brazo al individuo con quien conversaba cual si fueran íntimos amigos, situación que posteriormente obtenido su objetivo adquiriría una postura fría, arrogante en incluso sarcástica, pero cuidada de ridiculizar a un hombre de carácter fuerte o valiente frontalmente si no únicamente en su ausencia. Bolívar se dedica poco tiempo al estudio de tácticas bélicas y no crea discusiones acerca del tema, además de evadir las conversas siempre interrumpiendo, “(...) si, si, mon cher ami, yo lo sé, eso es muy bueno, pero a propósito...” (Ducoudray, 2010, p. 438), entre su lectura se observan libros sobre historia simple además de algunos cuentos, acervo bibliotecario que no iría acorde a un personaje de tal rango.

Es muy apasionado por el sexo y siempre tiene dos o tres damas de quienes una es su amante favorita, quien lo sigue a donde quiera que él va [...] él baila una o dos veces vistiendo sus botas y espuelas y hace el amor a aquellas damas que suelen complacerlo por el momento. Siguiendo a esta diversión, le gusta su hamaca, en donde se sienta o se recuesta, conversando o entreteniéndose con su amante favorita u otros favoritos. (Ducoudray, 2010, p. 438)

Posterior al viaje por Europa, influenciado por acontecimientos y personajes como Simón Rodríguez, o la Revolución Francesa y las repercusiones que con ella acarrea la Europa de aquel tiempo, llega un Bolívar a América, con ideales de libertar su tierra de origen, dando paso con ello al primer intento de liberación de la corona española o el dominio de los canarios como él los nombra en varios de sus tratados.

Por otro lado, tenía la característica de un romántico empedernido, víctima de los infortunios en el amor, lo convirtieron en un hombre de amoríos, de los cuales resultaron algunos hijos hasta hoy poco reconocidos, “(...) su exagerado apetito sexual le implicaba incurrir en exceso de gastos [...] Es un hecho que este hombre podía padecer de todo, menos de disfunción eréctil” (Victoria, 2010, p. 167). Entre su carácter y características predominan la ambición, vanidad, así como sed de un poder absoluto, lo cual le haría un personaje camaleónico, ya que, si estaba en actitud victoriosa, predominaban las características antes enumeradas, pero si se encontraba en la adversidad adquiere posturas sumisas, tranquilas y dóciles. Bolívar se caracterizó por tener una habilidad del verbo pues sabía persuadir a la gente para conseguir sus objetivos, pero si éstos no generaban pleno apoyo o diferían de alguna manera ante él, sacaba a relucir su verdadera personalidad. (Ducoudray, 2010, pp. 436-440)

En 1737 el abuelo de Simón Bolívar, por parte de su padre, Juan de Bolívar y Villegas:

(...) quiso adornar su cuantioso patrimonio con un título de nobleza [...] Pero al presentar a la Corona los papeles que acreditaban su pureza de sangre y tradición de hidalguía, se encontró con un serio inconveniente: una de sus ascendientes, Josefa Marín de Narváez, era hija natural de Francisco Marín y Narváez y de una “doncella” desconocida [...] la bastardía de Josefa impidió la oficialización del título y paralizó el trámite de la adquisición nobiliaria. (Hamilton, 2011, p. 24)

La familia de Bolívar negó uno de sus orígenes ancestrales, el de su bisabuela con sangre de acendecnia negra en sus venas, Josefa Marín de Narváez, en su afán de conseguir más títulos honoríficos de la colonia española.



Según Pablo Victoria, Bolívar desde su niñez muestra actitudes violentas, es justificable el proceder del acaudalado infante debido a que estaba bajo un régimen de vida que tanto por parte de la familia del padre como de la madre destacan ser personajes violentos: “Simón, según decían las malas lenguas cuando niño «se divertía en matar negritos con un cortaplumas», cosa que no debe creerse literalmente pero que nos da una idea de que, si bien no mataba negritos, se divertía haciéndoles pequeñas crueldades” (Victoria, 2010, p. 18), como afirma Victoria no debe tomarse al pie de la letra, pero da muestra desde sus primeros años de vida un Bolívar que muestra una personalidad con inclinación violenta marcada por la aristocracia de la época.

Entre algunos de los aspectos que se atribuye que influenciaron mayormente en la identidad de Bolívar fue la de su padre Juan Vicente Bolívar y Palacios quien:

Elegante y solterón, [...] abusaba de mujeres solteras y casadas en su estancia en San Mateo, por lo que fue denunciado ante el obispo por algunas de estas últimas, quienes lo acusaban de ser un “lobo infernal” a quien temían “por su poder, y violento genio y libertad en hablar” y por los maltratos que infligía a los maridos de las víctimas. (Hamilton, 2011, p. 26)

Se habla de esta manera de un padre de carácter agresivo puesto que, apoyándose de varias maneras buscaba la forma de abusar de las mujeres de la localidad, uno de los aspectos que se decía que hacía para abusar de ellas, era enviar a los esposos a los llanos a ver el ganado acto que el padre de libertador aprovecharía para mediante amenazas y halagos buscaba hacerse sexualmente de las mujeres.

Continuando con la historia de la vida de Simón en posteriores años luego del deceso de su esposa, María Teresa del Toro, se muestra un Bolívar de una vida bohemia dada en Europa, tanto en España como en París donde:

Pródigo, elegante, festejado de todos, Bolívar se dio a llevar una vida de príncipe. Perdía al juego cantidades fabulosas, prestaba dinero a sus amigos, hacía regalos suntuosos, fue rival de Eugenio Beauharnais a quien desafió por amor a Fanny, se puso de moda y lanzó su sombrero, su célebre “Chapeau



Bolívar” cuyos bordes levantados invento sin duda la misma Fanny. (De la Parra, Bosch, & Fombona, 1982, p. 522)

En esta época de su vida aún joven y abatido por el amor, busca reconfortarse en banalidad que se podía permitir tanto por su acaudalado capital, así como del especial y particular apoyo que su prima, Fanny Louise Troubiand Aristagueta le otorgaría, apoyo, que luego de un tiempo se tornaría en un romance, que historiadores, como Pablo Victoria mencionan que dio como resultado dos hijos que fácilmente se puede acreditar a Bolívar.

Simón Bolívar influenciado por las revueltas del continente europeo retorna al continente americano con ideales de libertad, Victoria (2010) en su libro, *La otra cara de Bolívar*, analiza una perspectiva diferente de la vida y el proceder del Libertador, se muestra un personaje en un ámbito de semidiós, a tal punto que se lo consideraba de una identidad intachable, pero obviando el camino que llevó para “libertar” al pueblo americano del dominio español.

En su regreso a Venezuela, luego de haber proclamado entregar su vida por la libertad de su tierra natal ante Simón Rodríguez en Roma, y al enterarse de dos fallidos intentos de rebelión de los antirealistas ante el dominio español, Bolívar pone en marcha sus primeras acciones “libertadoras” dejando tras ellos caminos de muerte los cuales le otorgarían el poder y el renombre que hasta hoy en día acarrea.

El 8 de febrero de 1813, Bolívar recibe la autorización para apoyar militarmente al coronel Manuel del Castillo y Rada, quien defendía la plaza de Pampina, Nueva Granada sentiría entonces lo que sería un saqueo debido a que Bolívar en su avance desde Ocaña atravesando Salazar de las Palmas, tierras que no fueron difíciles de tomar, avanzaría hasta Cúcuta donde:

Bolívar permitió a sus tropas saquear la ciudad para recompensarlas por no haber ganado nada en las pasadas contiendas, pese a los botines tomados y repartidos entre los jefes. Reprobada su conducta por el Gobierno, esgrimió la disculpa de que «las tiendas robadas eran pertenecientes a nuestros enemigos y

que el coronel Castillo, granadino, había hecho otro tanto en La Grita, población que éste también había ordenado saquear por sus fuerzas. Las víctimas del prócer venezolano fueron españoles y granadinos por igual, pues a ninguno se pidió documento de identidad ni se hizo distinción de acentos. (Victoria, 2010, p. 34)

El 16 de enero de 1813, Antonio Nicolás Briceño sería quien crearía el *Proyecto de Guerra a Muerte* que luego Simón Bolívar conjuntamente con Manuel del Castillo aprobarían sin mucho rehusó ni análisis de la crueldad que en él precedía hacia los españoles y los criollos que se nieguen a respetar el poder independista, dos artículos en especial muestran un alto grado de aberración y crueldad como el artículo dos plantea:

«Como esta guerra se dirige en su primer y principal fin a destruir en Venezuela la raza maldita de los españoles europeos... quedan, por consiguiente, excluidos de ser admitidos en la expedición, por patriotas y buenos que parezcan, puesto que no debe quedar ni uno solo vivo» [...] El artículo noveno premia con grados en el ejército al «soldado que presente veinte cabezas de dichos españoles», el cual será ascendido a alférez; «el que presente treinta, a teniente; el que cincuenta a capitán». (Victoria, 2010, p. 36-37)

Proyecto que en la aprobación de Bolívar y Castillo únicamente reforman el artículo segundo dejándolo como:

«Como jefes primero y segundo de las fuerzas de la Unión... aprobamos las precedentes, exceptuando únicamente el artículo segundo, en cuanto se dirige a matar a todos los españoles europeos, pues por ahora, sólo se hará con aquellos que se encuentren con las armas en mano...» (Victoria, 2010, p. 36-37)

Un limitante que no emancipa la crueldad que el proyecto presenta debido a que se mantiene abierta la idea de los asesinatos generalizados hacia los españoles. Victoria (2010, p. 37), rescata un hecho que, Nicolás Briceño será el primero en abolir la reforma, siendo éste quien arrebató la vida de dos ancianos Venezolanos de San



Cristóbal, para posteriormente enviar sus cabezas acompañadas de cartas escritas con la sangre de las propias víctimas a sus dos líderes Bolívar y Castillo.

El 15 de junio de 1813, en Trujillo se dicta abiertamente y de manera definitiva el *Decreto a Muerte* donde luego de haber sido previamente aprobado por Bolívar, lo ejecutara tiempo después al pie de la letra, en dicho decreto se plantea la idea de separar las ideologías y buscar el apoyo de los ciudadanos ya que se pretende dividir los bandos del conflicto, tanto en independentistas y partidarios de los realistas.

Todo español que no conspire contra la tiranía en favor de la justa causa por los medios más activos y eficaces, será tenido por enemigo y castigado como traidor a la patria, y por consecuencia será irremisiblemente pasado por las armas [...] españoles y canarios, contad con la muerte, aun siendo indiferentes, si no obráis activamente en obsequio de la libertad de la América, americanos, contad con la vida, aun cuando seáis culpables. (Mijares, Pérez, & García, 2009, p. 24)

Victoria (2011), en el año en curso de la decretada *Guerra a Muerte*, habla sobre un Bolívar que no duda de hacer presente su poder y crueldad hacia los prisioneros que fueron capturados en las guerras, así como también de individuos que no eran precisamente prisioneros de guerra si no comerciantes de descendencia española, de quienes les fueron decomisados sus bienes materiales, para entre ellos mismo posteriormente rematarse, viviendo de esta manera el estado con las mismas propiedades que remataba. “Bolívar, entre julio y agosto de 1813 a su paso por Maracay, la Victoria, el Mamón y San Pedro había hecho ejecutar a por lo menos 43 españoles” (Victoria, 2010, p. 42).

Entre 1813 y 1814 se presenta uno de los hechos que más sangre adjudicaría a Bolívar, éste al ver sus fallidos intentos de guerra, sus débiles tropas, se ve en la necesidad de pedir apoyo militar tanto a Mariño como a Urdaneta, mientras Leandro Palacios le informaba desde la Guaira, que no estaba en capacidad de auxiliarlo puesto que el reducido acervo de guarniciones y soldados era insuficiente para el número de prisioneros españoles que poseía, es allí donde Bolívar deja ver no únicamente su

ideales de liberar pueblos sino de también hombres que lo apoyaran en su causa, es así como:

El 8 de febrero de 1814 dio la orden de asesinar a los que tenían en Caracas y la Guaira para liberar recursos humanos. Escribió: «En consecuencia, ordeno a usted inmediatamente se pasen por las armas a todos los españoles presos en esas bóvedas y en el hospital, sin excepción alguna». (Victoria, 2010, p. 71)

En este aberrante hecho se debe considerar que Bolívar no únicamente dio el paso de asesinar a los españoles prisioneros de guerra, si no que, entre aquellos prisioneros se encontraban españoles legítimos, comerciantes, personas que por su acento se les acreditaba ser españoles y personas con diferencias políticas, sean prisioneros, enfermos o ancianos. Cabe destacar que los prisioneros se encontraban en las peores condiciones humanas de asilamiento, uno amarrado al otro, la insalubridad de sus celdas, la presencia de los residuos de los prisioneros que hacían sus necesidades en la celda misma y la desnutrición, marcaban el calvario que los españoles o relistas como él los llamaba, tenían que sobrellevar.

La orden que llevó a cabo Juan Bautista de Arismendi, llegaría a Caracas el 11 de febrero de 1814, desde donde las ejecuciones se iniciarían del 12 al 15 tanto en la Guaira como en Caracas, entre gritos y suplicas los españoles fueron arrastrados y conducidos a golpes hacia su muerte segura, a falta de la cara y escasa pólvora se emplearon medios abruptamente crueles pues se les golpeaba; se los hería con sables y picas, debido a que estas en vez de quitar la vida rápidamente les creaba terribles heridas hasta el punto de llegarlos a matar por desangramientos, de este cruel método de control de los españoles para liberar capital humano para la guerra no se salvaron los ancianos ni los enfermos, ya que, si estos no estaba en capacidad de moverse eran atados y llevados en la silla hasta su ejecución.

De una manera más cruel se afirma que a los moribundos lacerados se le aplastaba con enormes piedras sus cabezas con el fin de economizar recursos, de este cruel episodio se destaca que en muchos casos se les obligaba a los futuros ejecutados a llevar



cargados una cantidad de leña que posteriormente se encendería para incinerarlos aún con vida.

Arismendi, quien había quebrantado los lazos de amistad con Marino y unido a las fuerzas de Bolívar, en las publicaciones de *La Gaceta de Caracas*, No. 14, de 1815, encargadas personalmente por Arismendi, a quien posteriormente Bolívar le otorgó el cargo de Gobernador de Caracas, da parte:

Al Libertador de haber ejecutado personalmente a por lo menos 418, así: «ayer tarde fueron decapitados 150 hombres de los españoles y canarios encerrados en las bóvedas de este puerto». Al poco tiempo escribe: «Ayer fueron decapitados 247 españoles y canarios, y sólo quedan en el hospital 21 enfermos...» que fueron ejecutados al día siguiente, según le vuelve a informar: «hoy se han decapitado los españoles y canarios que estaban enfermos en el hospital, último resto de los comprometidos en la orden de Su Excelencia» [...] Los asesinatos de Valencia fueron atendidos personalmente por él Libertador los días 14, 15 y 16 de febrero de 1814, pues allí se ejecutó a por lo menos 382 españoles, que fueron pasados por las armas bajo su impávida mirada. (Victoria, 2010, p. 74-75)

Estos serían algunos de los acontecimientos que la historia no cuenta en la gran mayoría de casos, debido a que se conoce a un Simón Bolívar emancipador de poderes extranjeros, del dominio opresor de los españoles, pero no se analiza la verdadera intencionalidad de Bolívar, él, en el fondo quería establecer un gran estado dominado por un poder centralizado donde él tendría total dominio, similar a cualquier monarquía de la antigüedad. Es de esta manera que se pretende exponer una visión alternativa de Simón Bolívar, evidenciando en base a algunos autores la historia no expuesta o poco común.

En este caso se pretende expandir la visión de la imagen de Bolívar, pues a lo largo de toda su historia y posterior a ella políticamente se han generado puntos de vista e historias que tanto a sus simpatizantes como sus detractores usaran a su favor, en el presente proyecto se revisó bibliografía en base a dudas que cualquier persona se



generaría, las conquistas de Bolívar ¿cómo sucedieron?, ¿cuánta sangre hubo de correr para liberar a América?, y, por último, ¿quién puede contar la verdad?, una pregunta que no se podría responder tan simplemente, debido a que, si se pretende mostrar la verdad se debe indagar enormemente los acontecimientos, las causas y las consecuencias de la libertad hispanoamericana, conocimientos que estarían en cierta manera controlados por ciertos intereses políticos.

Justamente es necesario visualizar el punto de vista que resulta de todo este conflicto histórico de la emancipación de América, primero sería bueno puntualizar que los conflictos y el objetivo principal no era liberar del dominio español debido a que en gran parte los cargos públicos de la época eran desempeñados por criollos, demostrando de esta manera un poco la autonomía que la corona española permitía a América, esta guerra se llevó a cabo entre los mismos hermanos americanos, unos que se inclinaron por la corona o llamados *realistas*, y los que se encuentran a favor de las fuerzas independentistas, provocando varias guerras civiles donde murieron americanos en manos de americanos únicamente diferenciados por su ideología política y búsqueda, de lo que ellos creían, un mejor estilo de vida. (Jose Alvarez, 2011)

2.2.2 Luis Moreno

Nace el 28 de agosto de 1952 en Gualaceo, el último de 5 hermanos; tres mujeres y dos varones, fallece el 17 de enero de 2011 a causa de un paro cardíaco. Luis Moreno mayormente conocido como *El Pisho* surge del matrimonio de Luis Eloy Moreno y Carmela Rodas Sangurima, pareja oriunda de Gualaceo. Estos datos fueron adquiridos a través de una entrevista realizada a los esposos Santiago Moreno y Susana Fernández, (ver el anexo 1), hermano y cuñada del mencionado personaje, quienes colaboraron de la manera más oportuna para lograr materializar al personaje de Luis Moreno. (Moreno & Fernández, 2017)

La historia del personaje en mención inicia desde el estado de gestación debido a que una de las características que Luis tendría que llevar a lo largo de su vida es causada por efecto de una agresión hacia su madre cuando estaba en estado de gestación de Luis, al paso de los años fué diagnosticado por médicos de la localidad con un nivel de

capacidades especiales del 70%, lo cual le otorgaría aspectos que lo caracterizarían más adelante en su adultez.

La madre de Luis, falleció a la edad de 44 años de vida, quedando desamparado, representando uno de los primeros problemas para *El Pisho*, pues casi nadie de sus hermanos deseaba ayudarlo cuidandolo. Sin embargo, es su hermano Santiago Moreno Rodas y su esposa Susana Fernández Llaghza quienes asumieron el cuidado de Luis, al ser una persona con un alto nivel de capacidades especiales adquirió un comportamiento que marcaría su presencia y paso por la memoria de los pobladores de Gualaceo, característico por su carisma y peculiares acciones que realizaba en la localidad aun es recordado por algunas personas que pudieron conversar o convivir con él. Pese a no haber cursado ningún nivel de educación básica, él se desenvolvía de manera respetuosa hacia los transeúntes del lugar o cualquier persona que tratase con él.

Santiago menciona entre una de las anécdotas que le prestaron un traje de militar, el mismo que se lo colocó e idealizó el papel de un policia ecuatoriano. Entre otras características se le recuerda mucho desenvolviéndose como agente de tránsito, el mismo que desempeñaba situándose en algunas de las intersecciones de las calles de Gualaceo y ayudaba a “controlar” el tráfico. Entre su léxico se notaba la presencia de frases que frecuentemente usaba como. “pipi carrito”, “japa puta” esta última se hacía presente cuando era molestado de alguna manera o cuando alguna persona perturbaba su tranquilidad. A los integrantes de su familia los llamaba ñaño o ñaña indistintamente de quien sea éste al momento de dirigirse.

Una característica que se rescata y posteriormente apoyarse en la misma para fomentar más memoria de Luis, es que ayudaba en la fabricación de chupetes artesanales que su padre realizaba, actividad que posteriormente su hermano heredaría hasta que dejara de producirlos con el paso de los años. Estos chupetes tenían la característica peculiar de contener un único sabor, por lo general de fresa; tenía una forma de cono invertido sujetado en un palillo de madera. Este chupete por lo general se lo comercializaba en las escuelas, así como en días feriados o festividades de la localidad.



Luis, como toda persona, estaba expuesto a algunos riesgos sociales como el alcohol y el tabaco. Con el tiempo desarrolló un cierto nivel de adicción por estas sustancias. Su hermano y su cuñada cuentan también que llevaba una rivalidad con Miguel Gutiérrez, conocido también como el *Loco Miguel*, quien presentaba un problema de características similares a las de Luis.

La mayor parte de su vida, Luis pasó en un cuarto heredado de sus padres, y cada vez que el ciclo lunar remitía a la luna tierna se encerraba y decía sentir dolores fiscos, haciendo que su familia piense que es a causa de la luna; hecho que en ciertas localidades del Azuay se adjudica a la luna tierna el empeorar las dolencias como torceduras, lesiones físicas o incluso operaciones quirúrgicas. Luis Moreno falleció en 2011, a la edad de 59 años.

Las características anteriormente mencionadas de *El Pisho* lo hacen una persona reconocida gracias a su carisma y cualidades como: su amabilidad, respeto, alegría y entusiasmo que generaron y permitieron guardar un cariño especial hacia él en el corazón de los gualaceños que lo conocían, en su tiempo generó nostalgia su ausencia, sentimientos que con el pasar de los años se haya visto menguado u olvidado.

Capítulo 3: Voces y miradas de la intervención urbana

3.1 Intervención Urbana

Blanca Fernández (1999), plantea que el espacio urbano no es únicamente el resultado de una organización y distribución espacial, aparte de ser un lugar con una plena planificación política, arquitectónica y artísticamente organizada, es un lugar que evidencia el desarrollo de individuos que lo compone, un lugar que se presta para generar diferencias, concordancias, movilidad y contacto social, siendo así un ambiente idónea para presenciar la variedad de identidades de los diferentes grupos sociales que lo compone, es un espacio propicio para la interacción libre e informal, siendo que el espacio urbano no es un espacio como tal, sino la ciudad misma, “Hablar del espacio urbano es hablar de la ciudad, la calle, lo cotidiano,... el lugar de la realidad” (p. 4), donde día a día se construye historia que cada uno de los hombres como elementos que lo compone crea en referencia a sus actitudes, formas de proceder así como de sus temores.

Una vez conocida la concepción de espacio, se debe considerar que la flexibilidad y el dinamismo que contiene, se presta, para intervenirlos mediante diferentes técnicas, como en este caso la intervención artística urbana, la misma que, Fernando Figueroa (2007), definiría como;

Todas aquellas acciones que juegan con la alteración de los elementos que conforman el paisaje urbano (carteles, señalización, letreros indicativos, rótulos comerciales, mobiliario urbano, etc.), tanto con objetivos meramente estéticos como sustentados en algún tipo de discurso de vertiente ideológica o subversión ética o moral [...] el intervencionismo urbano no sólo interactúa en la dimensión física de la ciudad, sino, además, en su dimensión humana, actuando sobre el ciudadano como espejo deformante de sus motores vitales o miedos sociales, portavoz de sus conflictos y contradicciones, detonante y detector de su espíritu crítico y contestatario. (p. 122)

Conforme a este planteamiento se asimila la ejecución del proyecto también a características de arte relacional, “(...) un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado (...)” (Bourriaud, 2013, p. 13), estrategias del arte contemporáneo que lo convierten en un potente vehículo artístico sensibilizador.

En este campo se pueden evidenciar diferentes tipos de intervención urbana como el performance, graffitis, conciertos, danzas, o la modalidad utilizada en este trabajo, el cartel o cartelismo. Práctica artística que, como se ha estudiado anteriormente, deviene de un proceso creativo que implica el estudio tanto de su objetivo como del público para el que está dirigido, que fundamenta su cultura en espacios de memoria colectiva, la misma que tiene arraigada en ella la cultura popular, en la cual están contenidas todas las características y modismos de una sociedad, así como de sus personajes y elementos culturales que la componen y caracterizan. Mediante esta sistematización el autor del proyecto busca despertar la memoria colectiva de Gualaceo mediante la implementación del cartelismo como vehículo sensibilizador y generador de dudas.

3.2 Intervención efímera y permanente

El arte desde sus orígenes en la prehistoria se ha visto materializado, cosificado, modificado, movilizado con un fin de lograr una tangibilidad de las ideas o del objetivo que este busque representar o recrear. En la antigua Grecia, se materializaba la belleza y las deidades en referencia a cánones. En la Edad Media, se representaba a Dios en imágenes, materializando así su divinidad. Mientras que en la Edad Moderna se transgrede en base a los constantes cambios y avances de la sociedad. Se generan dudas acerca de; ¿si las obras de arte necesariamente deben ser materializadas?, ideas que adquieren más fuerza posteriormente en la edad contemporánea, donde el arte divaga en cuanto a sus técnicas empleadas para tener su origen, puesto que son procesos creativos que se desarrollan de manera mental o abstracta en un lapso de tiempo determinado logrando con el resultado de ello sensibilizar al espectador; muestras de ello son: el

performance, el land art, las acciones, así como la instalación efímera, término que habría de darles identidad a estos tipos de arte.

Entre otras aproximaciones teóricas sobre el arte efímero se dice que:

Es el resultado de una serie de técnicas que, más que fabricar objetos, genera producciones; su valor, como obra, reside precisamente en ser *consumido*, literalmente, en una experiencia comunicativa que agota la obra. Y el *arte relacional es per se*, paradigma de lo efímero y, en última instancia, efímero él mismo. No existen en él experiencias inmutables, porque sus significados cambian con el tiempo. (Fernández J. , 1988, p. 34)

Este sería el momento clave que permitiría esclarecer y hablar sobre dos tipos de intervención, que se analizará para posteriormente fundamentar su aplicación en base a la teoría de una de ellas. Una vez esclarecida la noción que regiría una intervención efímera, debido a que está estrechamente ligada a la noción y funcionamiento del arte efímero, se podrá entablar diferencias entre intervención urbana efímera y permanente. Al momento de analizar una intervención urbana como se ha planteado anteriormente, demanda la presencia de un mecanismo que permita a la obra ser consumida, dicho mecanismo se encuentra en el espectador, transeúnte, o individuo que habita el espacio urbano, individuo que implícitamente desarrolla una estética relacional con el espacio intervenido o con el objeto que modifica el espacio, despertando así su memoria colectiva intrínseca en él, memoria que sería arraigada por el paso de los años y las experiencias culturales, políticas, familiares así como sociales sobre él individuo, estando así susceptible a que dicha estética relacional se vea alterada por la temporalidad y el contexto en el que, él espectador analice o presencie dicha intervención.

Y por otra parte, se tiene una intervención permanente, que actúa como un contenedor de memoria colectiva en donde el: “(...) depósito de memoria colectiva, la manifestación por antonomasia es el monumento, conectado al lugar, a las condiciones físicas, emotivas y simbólicas de su entorno (...)” (Fernández B. , 1999, p. 109), marcando así la mayor diferencia que distanciaría a la una de la otra; por un lado

tenemos una intervención permanente que es el resultado de un análisis previo del lugar, así como de la finalidad, una intervención que está pensada y creada para un espacio y tiempo determinado, ganándose de esta manera su permanencia de manera indefinida o hasta que el autor de la intervención desee modificarla o definitivamente evacuarla.

Finalmente se evidencian las características de la intervención efímera, la misma que fue creada con una temporalidad controlada ya sea por el autor o las condiciones que el contexto en el que se la realice le permitan mantenerse, contexto que estaría plenamente regido por causas naturales como pueden ser; el clima o los individuos mismos de la sociedad. Causas técnicas, relacionadas estrictamente en la calidad de la factura con la que se haya realizado y una sumamente importante, la calidad de goce que logre en el espectador pues esta será la que regirá su inmaterial permanencia en cada uno de los espectadores puesto que pasará a formar parte del él gracias al ciclo que comprende al arte: artista, creación, espectador, análisis, asimilación, goce y adquisición particular de cada espectador.

3.3 El cartel: medio para la intervención urbana

El diseñador gráfico, Bert Braham (1994) plantea que el cartel:

(...) es un material gráfico que transmite un mensaje, está integrado en una unidad estética formada por imágenes que causan impacto y por textos breves. Ha sido definido por algunos estudiosos como “un grito en la pared”, que atrapa la atención y obliga a percibir un mensaje. También puede definirse como un susurro que, ligado frecuentemente a las motivaciones e intereses del individualismo, penetra en su conciencia y le induce a adoptar una conducta sugerida por el cartel.

En conclusión, el cartel, es un material gráfico, cuya función es lanzar un mensaje al espectador con el propósito de que este lo capte, lo recuerde y actúe en forma concordante a lo sugerido por el propio cartel. (Citado en Luna P. A., 2006, p. 15)

El cartelista Raymond Savignac en una entrevista con Félix Beltrán (1993), para la revista *Tipografía*, considera que el cartel:

Es uno de los más formidables medios de comunicación existentes, puesto que involucra a la imagen, al saber, a la filosofía y, a veces a la poesía. El afiche apunta a establecer un dialogo humano y fraterno con el público [...] El poeta Jean Cocteau decía que el estilo era una manera complicada de escribir cosas simples; en cambio la eficacia del cartel radica en transmitir, de manera simple e inequívoca, los mensajes más complejos. [...] El carácter pasional del cartel es lo que le otorga toda su fuerza. (Citado en Luna P. A., 2006, p. 15)

La comunicación visual está conformada por tres factores fundamentales; el emisor o creador de imágenes, el código o elementos que se utilizan para transmitir el mensaje y un receptor, siendo esta una manera general de establecer los elementos de la comunicación, los mismos que deben trabajar en conjunto y de manera procesual para cumplir su finalidad. Es imprescindible en la comunicación visual la presencia de imágenes, así como letras en la comunicación escrita. En el lenguaje visual nos encontramos con mensajes visuales los cuales planteados según Munari (1990), son un; “(...) medio imprescindible para pasar informaciones de un emisor a un receptor, pero la condición esencial para su funcionamiento es la exactitud de las informaciones, la objetividad de las señales, la codificación unitaria, la ausencia de falsas interpretaciones” (p. 72).

Las imágenes juegan un papel fundamental como elementos de este lenguaje. El emisor deberá analizar bien el contexto, la finalidad del mensaje visual y utilizar los medios que crea necesarios para enviar su intención de comunicar al receptor, mensaje que en un análisis de Munari (1990), tendría que atravesar por tres filtros, sin los cuales pueden llegar a anular el mensaje visual. Dichos filtros tienen una característica de índole individual, pues un receptor es diferente a otro receptor. A pesar de que se dirige el mismo mensaje visual, el mismo soporte, las mismas técnicas, éste será recibido y analizado de diferente manera por cada receptor.

Los filtros que harán posible esta diferenciación entre un receptor y otro se clasifican en tres:

Uno de estos filtros es de carácter sensorial. Por ejemplo: un daltónico no ve determinados colores y por ello los mensajes basados exclusivamente en el lenguaje cromático se alteran o son anulados. Otro filtro lo podríamos llamar operativo, o dependiente de las características constitucionales del receptor. Ejemplo: está claro que un niño de tres años analizara un mensaje de manera muy diferente de la de un hombre maduro. Un tercer filtro, que se podría llamar cultural, dejara pasar solamente aquellos mensajes que el receptor reconoce, es decir, los que forman parte de su universo cultural. (Munari, 1990, p. 84)

De esta manera, se evidencia cómo el receptor *condiciona* el mensaje y las posibilidades de hacer llegar el mensaje con facilidad y completa legibilidad. En este proceso los filtros presentan obstáculos que las personas encuentran de manera física, mentales o culturales como Munari menciona. Está claro que cada receptor es un elemento individual que deberíamos tomar en cuenta al momento de crear un mensaje visual.

Finalmente, generalizado el proceso de la comunicación visual y ciertas limitantes o condicionamientos, se deberá enfocar muy sigilosamente en el tipo de imágenes que llevará el mensaje visual. Las aplicaciones o usos en las que la imagen pueda participar es muy variado, pero se deberá diferenciar un poco entre una función innata de la imagen con una función que el creador de iconos o imágenes quiera hacer o que la imagen desempeñe, pues el autor de la imagen puede intentar representar la realidad obteniendo una representación visual de imágenes basadas en el entorno, y por otro lado puede representar una idea mediante tal representación, lo que genera que se pueda establecer dos tipos de funciones de la imagen: una representativa y otra expresiva; “Una concepción similar a ésta es la de imagen ‘que presenta’, que únicamente enseña o muestra, frente a la imagen ‘que representa’, que simboliza, que construye un conocimiento” (Prendes Espinosa, 1995, p. 203). Definido este aspecto permite al autor de la imagen, en relación a la finalidad de la misma, elegir cuál de las dos funciones será la más viable y acertada que en este caso se optará por una imagen que podría decirse lleva una parte de cada función como es el afiche o cartel que es un elemento que

presenta un personaje, el mismo que simboliza una parte de la cultura a la que pertenece.

Al respecto, Barnicoat (1972), aconseja puntos clave para obtener un buen cartel:

No tiene que ser oscuro ni presentar dificultades para entender, debe tener en cuenta a su público, poseer un idioma popular además de ser comunicativo y decorativo siempre impregnados de la naturaleza e influencia popular.

Tener en cuenta a que publico está dirigido y utilizar un lenguaje popular de ser necesario sin descuidar la maestría técnica para cumplir su principal función la comunicación.

En 1956, un escritor publicitario de los Estados Unidos, H . W. Hepner. decía que al diseñar un cartel uno ha de suponer que la gente que lo ve no puede o, al menos, no quiere leerlo. Hay que contarle toda la historia en unos seis segundos. (pp. 183-193)

El cartel en la actualidad no ha cambiado en nada su estructura o finalidad. Como se definió es el resultado de la amalgama de dos lenguajes; la imagen muestra y el texto explica, la imagen tiende a ser fuerte y tener un carácter polisémico a diferencia del texto que debe mostrarse preciso y monosémico (Copello, 2004). Está claro como se obtiene el origen del cartel, los procesos y elementos que lleva, dicho proceso se ha visto aplicado en este trabajo; pues uno de los aspectos a tratarse es la implementación de cartel como medio artístico de difusión o detonante de memoria colectiva. Para el presente proyecto realizamos el cartel de Luis Moreno (ilustración 3) como vehículo de difusión y mecanismo para manifestar de manera simbólica algunas de las características del personaje en cuestión.



Ilustración 3: Supliguicha, D. (2017). Cartel Luis Moreno "El Pisho". Ilustración realizada por el autor del proyecto.

La ilustración 3, muestra la estructura básica que demanda un cartel, sea este aplicado para un campo publicitario, educativo, o informativo, en su estructura se ve presente una imagen fuerte que predomina en la composición, complementada por un texto, el mismo que lleva consigo el slogan³ que facilitaría la asimilación de la idea al transeúnte o espectador. (Véase el proceso en anexos 2)

Capítulo 4: Técnicas y proceso creativo

El presente proyecto de titulación se realiza ante la inquietud y necesidad de recuperar elementos de la cultura popular olvidados en la memoria colectiva de Gualaceo, la misma que apoyada de teoría de la ironía en la imagen, la aplicación de la imagen en el cartel y la pintura tradicional, se busca crear una producción pictórica que ayude recuperar parte de la memoria colectiva de Gualaceo.

³ Frase que acompaña a la marca intentando trasladarse al posible comprador en donde se describe a breve rasgo el valor que tiene y el beneficio que brinda el producto.

En este proyecto se partió de una introducción teórica de cada uno de los elementos que serían necesarios para llevar a cabo el mismo, en primer lugar, se revisó bibliografía referente a la imagen y la ironía como sustento retórico de creación artística aplicado a la pintura, conociendo sus características, de modo que se la pueda emplear con el fin de realizar una buena composición con toques humoristas, seguido de un acercamiento teórico a la memoria colectiva sus componentes, así como de elementos que pueden ayudar a recuperarla, se incluyó en esto recaudo de información bibliografía sobre la otra historia al personaje histórico: Simón Bolívar e historia del habitante de Gualaceo: Luis Moreno “El Pisho”, quienes a pesar de no tener una relación directa el uno con el otro, se pueden relacionar pues son elementos de la cultura popular de Gualaceo que ayudaran a recuperar y conservar parte de memoria colectiva de la ciudad, se revisó teoría sobre la intervención urbana y los posibles usos que la imagen puede tener en este ejercicio artístico, empleando el cartel como medio artístico, finalmente se revisó información sobre la recontextualización y representación, técnicas que serán aplicadas en la creación de pinturas para así recuperar y preservar parte de la memoria colectiva.

4.1 Mantuano: pintura sobre Simón Bolívar

Como primera parte, se ha empleado la imagen presentada desde un enfoque irónico, para intrigar y sensibilizar al espectador generando inquietudes que desembocarían en la búsqueda de otras verdades implícitas en la pintura, intentado mediante ello presentar la otra cara de la historia del prócer Simón Bolívar.

El proceso de la creación parte de la recolección y análisis de la otra historia de Bolívar, la cual nos presenta a un personaje bélico con indicios violentos en su paso liberador. Se recabó y analizó información de fuentes como el libro de Victoria: *La otra cara de Bolívar*, y del libro escrito por el general Villaume Ducoudray Holstein: *Memorias de Simón Bolívar y de sus principales generales*. Una vez analizada la información que nos presentan los autores antes mencionados, de la que se recuperaron ciertas partes para posteriormente recrear mediante un contexto irónico la materialidad de la forma final de la obra, hablese de la imagen final que llevaría la pintura, implicando tanto su composición como sus elementos gráficos. El propósito es crear

una pintura donde se viera reflejada de manera irónica a Simón Bolívar, más humano, con sus errores y defectos, descendido de su estado heroico a una persona común y corriente, conocida por la población en general.

En referencia a los textos de los autores anteriormente mencionados, se destacan hechos tales como que, Bolívar fue un personaje contemporáneo a Napoleón Bonaparte. Hay quienes los comparan encontrando similitudes y diferencias entre ellos; esto permite considerar la apropiación artística puntualmente la composición de la pintura de Jacques-Louis David, *Napoleón cruzando los Alpes* (ilustración 4), dando origen a la obra titulada *Mantuano*. En esta simbiosis entre historia e ironía se manifiestan otras caras del personaje conocido simbólicamente como un héroe.



Ilustración 4: Jacques, L. (1800). Bonaparte Crossing the Gran Saint-Bernard Pass. Recuperado de: <https://bit.ly/2G7KAqu>

Una vez analizados los elementos compositivos e icónicos que la obra llevaría, se consideraron algunas posibles visualizaciones irónicas, referidas a la calidad del mensaje que ella comunicaría. En un lienzo de 90cm. x 70cm., trabajado con óleo se creó una amalgama de elementos icónicos relacionadas en torno al contexto del personaje como también a la carga simbólica que se deseaba transmitir, sin descuidar el

toque irónico que se le buscaba implementar, aspectos que en la mayoría son una amalgama entre un arte popular y un arte académico, a cerca del cual Patricio Ponce afirma:

Todo aquello que es producido por la colectividad, por lo general son reproducciones en serie para satisfacer una demanda ligada al mercado formal informal y el turismo, a la artesanía, las manualidades, utiliza en su imaginario referentes culturales de identidad, tradiciones, códigos, símbolos, íconos propios y a veces ajenos. (Paredes, 2013, p. 162)

De esta manera, Ponce abre un discurso sobre la diferencia del arte popular y el arte académico o elitista en la que no distingue valor de uno sobre el otro, sino la inadecuada aplicación de medios y técnicas para que estos sean accesibles al público en general. Habla sobre la creación de “Un arte que se exprese en el carnaval de la vida cotidiana, a la vez que dialogue y entienda el mundo superando la inercia vital de las masas.” (Paredes, 2013, p. 163) donde da como resultado un arte que tiene equilibrio entre factura, concepto y la fácil lectura del mismo.

Ponce destaca en su producción de obra una creación artística cargada de vivencias personales tanto en aspectos políticos, culturales y sociales de los cuales con toques de pintura de la Escuela Quiteña genera una producción pictórica con facciones de humor e ironía en donde involucra personajes de diversos medios políticos y culturales recontextualizándolos con el afán de crear un discurso e incentivar al espectador a generarse dudas de lo que está viendo, provocando con ello una asociación de ideas y emociones que evidencian algunas problemáticas sociales y culturales. (Sacatrapos, 2014). Obras de Patricio Ponce en las ilustraciones 4 a la 6.

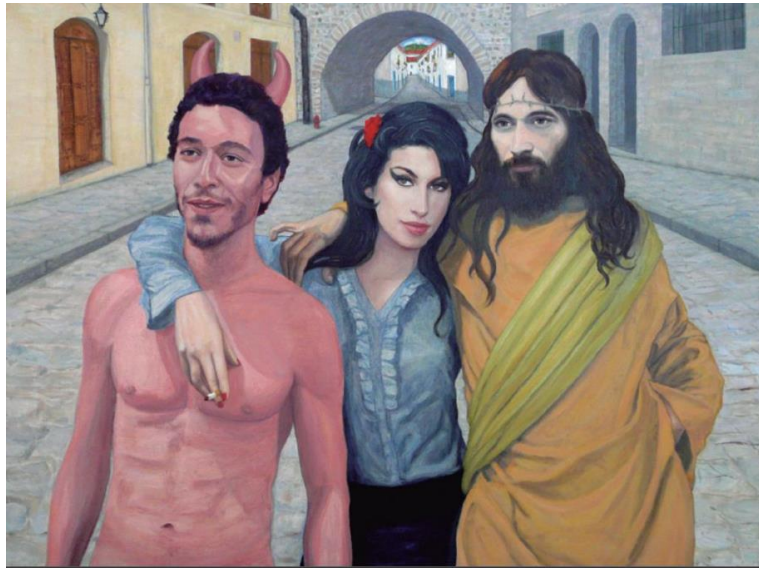


Ilustración 4: Ponce, P. (2011). La ronda diurna. Recuperado de: https://issuu.com/sacatrapos/docs/patricio_ponce_cat__logo



Ilustración 5: Ponce, P. (2013). Pesebre. Recuperado de: <https://bit.ly/2Xhmm2R>



Ilustración 6: Ponce, P. (2012). Cuco. Recuperado de: <https://bit.ly/2EtlZLp>

Por su parte en su temática e intención creativa, David Santillán habla que:

“(…) el poder elige qué pasa a la historia y qué no, o determinar qué conocimientos interesa que la gente conozca. El fragmentar imaginarios ha provocado que tengamos una débil consistencia ante una postura avasalladora como la parte política hoy [...] Puede ser cómodo trabajar el arte desde el poder, pero es interesante tener una posición crítica”. (Plan V, 2014)

Lo cual expresa en gran parte de su producción artística, gracias a que: “(…) mediante la intervención de objetos encontrados y de elementos de la cultura popular, fundamentalmente de la iconografía religiosa, a una glosa sarcástica, a menudo hiriente, que constituye una relectura, entre humorística y escalofriante, de la historia del Ecuador contemporáneo”. (Suárez Moreno, Pacurucu Cárdenas, Martínez Roldán, & Abad Vidal, 2014, p. 134). Aspectos que se debería tomarse en cuenta, debido a que como en este proyecto expone, muchos autores omiten ciertas partes de la historia que puede ser abrasiva o explícitamente negativa afectando tanto la imagen de ciertos personajes históricos como historias de ciudades o poblaciones. Obras de David Santillán en las ilustraciones 7 y 8.



Ilustración 7: Santillán, D. Mi poder. (2013). Recuperado de: <https://bit.ly/2YvuDDN>

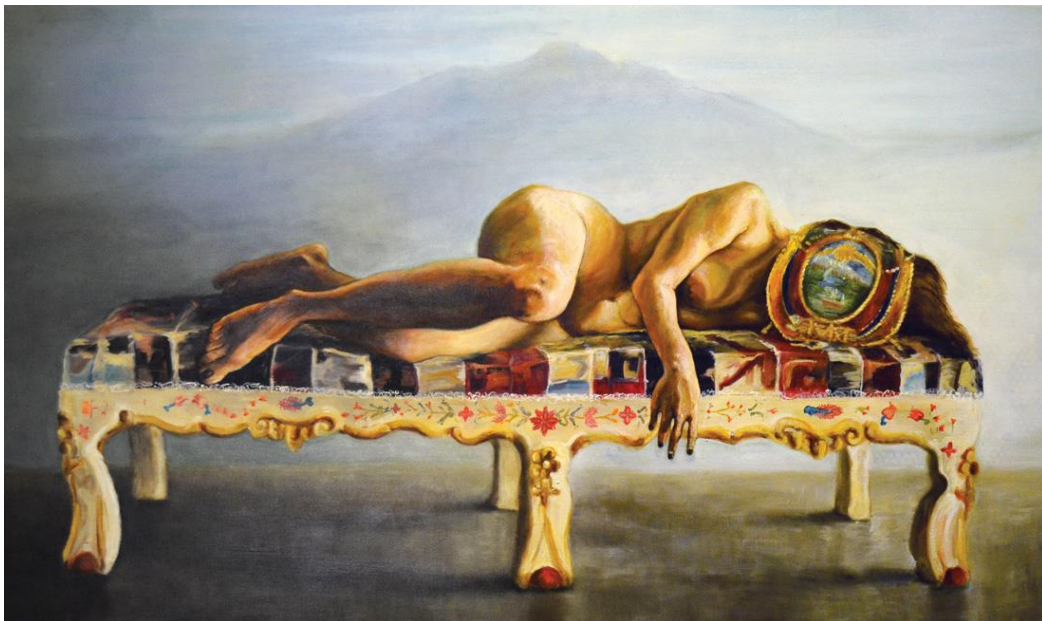


Ilustración 8: Santillán, D. (2012). Patria. Recuperado de: <https://bit.ly/2GAQIXn>

Finalmente, luego de un análisis de los elementos que deberían componer la escena para lograr el objetivo de desdivinizar a Bolívar y ubicarlo en un estatus de un personaje común y corriente, se jugó con las analogías visuales y simbolismos que se presentan en

la pintura. Por una parte, vemos una composición en la que Bolívar está en una pose heroica o victoriosa, sin embargo, un elemento visual no es el que todo espectador esperaría que brindase la pintura, debido a que en nuestro inconsciente tenemos enraizado que los personajes históricos relevantes deben estar, cabalgando. Detonada de esta manera uno de los principales focos de atención del espectador para luego de apoyar los simbolismos que se encuentran implícitos en la pintura, potenciar la idea que el autor desea transmitir.

Por una parte, se genera un discurso de la obra relacionando de manera metafórica el comportamiento del cerdo con algunos aspectos de la vida de Simón Bolívar, los cuales fueron contados por los autores Victoria (2010) y Villaume Ducoudray Holstein (2010), en sus respectivas obras. Entre uno de aquellos aspectos se menciona la crueldad y la sanguinaria manera de actuar de Bolívar, permitiendo con ello ser representada de manera metafórica y gráfica en la pose del cerdo, al mantener su hocico abierto simulando un chillido, manifestando retóricamente con ello las sangrientas y ruidosas muertes de los españoles y canarios que se le adjudican a Bolívar en sus tiempos bélicos, de saqueos y ejecuciones.

Por otra parte, se relacionó el alto número de crías que el cerdo tiene en cada camada, con las desinhibidas pasiones amorosas que tuvo Bolívar, con su innumerable número de mujeres y posibles hijos no reconocidos. En la pintura se pretende mostrar una imagen exenta de violencia gráfica, escenas sangrientas, cuerpos inertes o un sinnúmero de mujeres, características los autores anteriormente citados remarcan en el libertador, pero se alude a aquellas características, que como resultado dejan una pintura que de manera irónica presenta una composición con simbolismos y mensajes implícitos.

A continuación, se presenta una serie de ilustraciones, desde la 8 hasta la 12, donde se evidencia el proceso que se llevó a cabo para la obtención del producto final. La ilustración 4 muestra la pintura de Jaques-Louis David, inicio del proceso con la reapropiación de su composición, como se mencionó anteriormente, luego se muestran,

entre las ilustraciones 8 hasta la 12, los diversos pasos que tomó la pintura desde el bocetaje hasta los retoques finales.

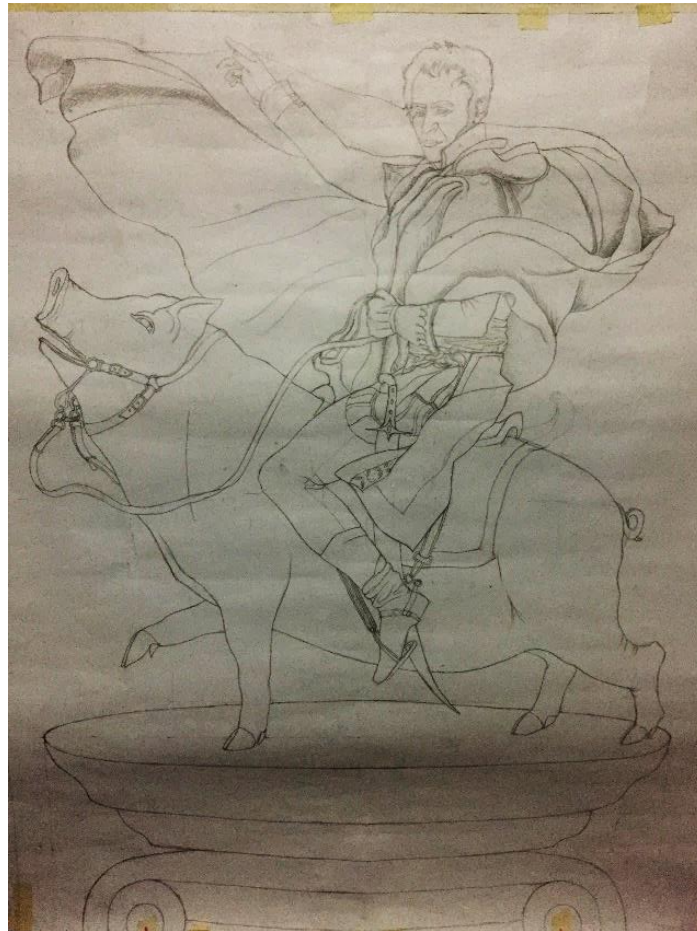


Ilustración 8: Supliguicha, D. (2018). Boceto de la pintura.
Recuperado de: fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 9: Supliguicha, D. (2018). Proceso de la pintura en el lienzo.
Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 10: Supliguicha, D. (2018). Proceso de la pintura en el lienzo.
Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 11: Supliguicha, D. (2018). Proceso de la pintura en el lienzo.
Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 12: Supliguicha, D. (2018). Bolívar mantuano.
Fotografía capturada por el autor del proyecto.

La ilustración 12 finalmente muestra el producto deseado, cumpliendo con los objetivos planteados al inicio de este trabajo.

4.2 *Gualaceo 1822: recontextualización y representación*

La Real Academia Española (2018) define los siguientes términos; Re- “pref. Significa 'repetición’”, y Contextualizar: “. Situar algo en un determinado contexto”, de esta manera se puede establecer una acepción que en la mayoría de los casos en los que la palabra es usada, acierta con el significado que se le atribuye al termino y a la acción que este acarrea. De esta manera se puede decir que la recontextualización sería la utilización y reubicación de elementos que tienen la facilidad o capacidad de encajar en otro contexto, campo o espacio, cambiando así parte de su significado que desempeñaba en su anterior contexto, logrando con ello más interpretaciones o acepciones.

El mecanismo de recontextualización puede ser un vehículo de extrema subjetividad, pues si los elementos que se manejan en una composición se prestan para dar amplitud a muchos significados entonces se corre el riesgo de entrar en un campo en el cual los significados se desvíen de la idea o el concepto principal que el artista haya querido plasmar o transmitir. Definiendo la acción de recontextualizar como: una transgresión de espacio y tiempo, de una manera controlada, donde el elemento, sujeto o personaje a ser replanteado en otros contextos conserve su esencia, a través de los diferentes medios, elementos y mecanismos empleados, los cuales permitan al espectador traspasar el imaginario común, presentándole de esta manera nuevas acepciones, significados y subjetividades en un entorno controlado, ya que estas lecturas se verían limitadas por los elementos visuales que al espectador se le suministre.

El fin es poner en crisis la representación, cuestionar la rutina convencional mediante la preocupación por una nueva designación, dada en operaciones de descontextualización y recontextualización de los objetos. Esta crisis tiene el gesto transgresivo que concierne al límite. En este juego entre el límite y la transgresión está el espacio de la incertidumbre. (Cáceres, 2014, p. 100)

De esta manera se ha visto la posibilidad creativa y la flexibilidad que la pintura presta, la misma que:

(...) debe mantenerse abierto a los nuevos y múltiples significados, apropiación de imágenes populares o universales del arte, para ser recreado, resignificado o simplemente recontextualizado; buscando destruir las ideas preconcebidas que un espectador puede tener de lo que puede ser o no y / o significando arte, pintura y belleza.⁴ (Barriga, 2013, p. 267)

Mediante la elaboración de varios cuadros, pintados al óleo, se recrean escenas que no se han llevado a cabo o no son posibles que sucedan en la actualidad. A manera de una remembranza ficticia, en las obras se manifiesta Simón Bolívar habitando diversos lugares actuales de Gualaceo, a sabiendas que a través de los datos históricos, anunciados anteriormente, el Libertador transitó y permaneció durante un periodo corto de tiempo en la localidad.

Por ello se ha utilizado a la pintura como principal medio de expresividad y recreación histórica, así se recrean escenas de un imaginario utópico pero que serán asimiladas por el espectador y más fácilmente por espectadores de la localidad gualaceña, pues se les presenta escenas que son reconocidas como atractivos culturales de la localidad, acto que puede ser llamado intimista puesto que para un espectador ajeno al contexto cultural de Gualaceo le será más complicado la asimilación del mensaje implícito en la pintura.

Es de esta manera como se ha buscado crear una amalgama histórica y contextual donde se remarca el interés de mantener la memoria de personajes históricos como: Simón Bolívar, pero con un cierto toque de ironía aplicado al contexto cultural actual, relacionándolo con elementos o espacios que harán más fácil la lectura de los espectadores locales buscando conservar y concientizar sobre la memoria colectiva, expresando espacios, festividades o aspectos característicos de Gualaceo para lograr dicho objetivo. Suponemos así que un visitante podría plantearse a través de las pinturas las mismas interrogantes que un habitante nativo de Gualaceo, como el ¿por qué de la

⁴ Traducción mediante el traductor de Google. Texto original: must keep open to new and multiple meanings, appropriating popular imagery or universal art, in order to be recreated, resignified, or simply recontextualized; looking for destroying the preconceived ideas that an spectator can have of what can be or not and / or signifying art, painting, and beauty.

repetida presencia de Simón Bolívar en las pinturas?, además del contexto en el que se lo ha vinculado o ubicado.

Jorge Barriga (2013) en su texto estético en la creación de la pintura figurativa-fantástica plantea que:

El artista pintor debe convertirse en un organizador de modelos de construcción de cultura, un compilador de recuerdos, y debe entender su práctica como una forma de pensamiento. Por lo tanto, pintar a través de imágenes es una huella o huella de nuestra cultura, idiosincrasia, identidad e historia. Con este marco ideológico y el contacto con la magia, la fantasía, el misticismo, el misterio, el costumbrismo, los mitos, los rituales y la religiosidad, todos ellos, características únicas de nuestra cultura. El artista pintor construirá nexos de relaciones simbólicas que podrían generar nuevas lecturas plásticas y representaciones de la realidad, buscando la trascendencia del tiempo como último objetivo. Por lo tanto, este debe ser el pretexto para la investigación artística creativa y para nuevas propuestas de pintura y teoría del arte. (p. 267)

Gracias a la riqueza cultural que todos los lugares poseen y particularmente en este caso Gualaceo, sus acontecimientos que son olvidados o relevados de importancia, sin ser tomados en cuenta que fueron estos los que lograron dar identidad a la sociedad, en donde la modernidad en la mayoría de los casos desdeña acontecimientos históricos de la localidad quienes impregnaron de una cultura que permite a la sociedad tener o conservar su identidad. Generando con esto un espacio que apoyado con la recontextualización permite representar un imaginario plasmado en una serie pictórica cargada de toques irónicos acoplados a la contemporaneidad.

El término representar la Real Academia Española lo define como: *Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene*. A partir de la definición se podrá asimilar la idea de lo que abarca el término y las acciones que desempeña el mismo. Se pregunta Louis Marin:

¿Qué es re-presentar, si no presentar de nuevo (en la modalidad del tiempo) o en lugar de... (en la del espacio)? El prefijo re- importa al término el valor de la sustitución. Algo que estaba presente y ya no lo está ahora se representa. En vez de algo que está presente en otra parte, tenemos presente, aquí, algo dado. En el lugar de la representación, por tanto, hay un ausente en el tiempo o el espacio o, mejor, otro, y un mismo de ese otro lo sustituye en su lugar. (Marin, 2009)

Marin (2009) expone que se puede llegar a adquirir una postura donde representar tomaría un énfasis en “(...) mostrar, intensificar redoblar una presencia.” (p. 137) no en plan de actuar como mediador o mensajero que surta de manera tangible o poética a quienes demandan de una presencia material si no de exhibirlo *materialmente* al elemento en cuestión, pudiendo ser este un personaje o un acontecimiento.

La fotografía, la pintura y la escultura en sus formas clásicas satisficieron la necesidad humana de recordar cosas, personas, situaciones y lugares ligados al mundo afectivo e individual, así como el deseo de perdurar en la memoria de otros. [...] Uno de los parámetros para juzgar la obra era el grado de semejanza o parecido que guardaba con lo que se quería recordar o fijar en la memoria (Lorenzano, 2002, p. 15)

Esto sería una característica más de la representación debido a que está ligado a transgredir la ausencia incluso la muerte, “En el arte de representación están presentes otras estructuras: las afectivas, cuya función es tan importante que incluso llegó a asignársele a la obra de arte la característica fundamental de provocar emoción” (Lorenzano, 2002, p. 40), estructuras que hasta la actualidad no han tenido ninguna variación más que en la forma misma de ser representadas hablando en este caso de la técnica o método práctico que se emplee para la creación de la obra de arte.

En otro ámbito del análisis del tema:

La representación narrativa de los eventos no debe ser vista como un problema de referencia, sino que remite a las capacidades humanas de conceptualización y

recreación de la realidad: la re-presentación que hace del discurso histórico la producción de una realidad no depende de criterios de veracidad inherentes al relato, sino de la interpretación y confrontación de fuentes con las que se elabora una versión particular de la historia que podrá ser asumida como propia por su creador, como parte de su experiencia personal de vida. (Flores, 2010, p. 165)

Las ideas mencionadas conforman un aspecto que apoya el punto de vista del autor de este trabajo. El planteamiento fundamenta de usar una representación, en este caso gráfica, resultado de una recontextualización como mecanismo conservador, sensibilizador y difusor de la memoria colectiva, la misma que se replanteó analizando el contexto actual para una mejor aproximación del espectador hacia la obra y por ende facilitando su sensibilización.

La representación gráfica expuesta en la serie pictórica llamada *Gualaceo 1822*, realizada en 10 soportes circulares de 20 cm de diámetro de lienzo sobre madera, se convierte en un medio para expresar de manera irónica aquello que el cronista Fernando Jurado (1991) relata, como el paso y estadía de Bolívar por Gualaceo, recuperando mediante la recontextualización y representación un fragmento de la memoria colectiva apoyado en los elementos que la componen como: gastronomía, festividades, deporte, diversas actividades económicas entre otros.

Se analizó el contexto histórico de Gualaceo comprendido entre 2010 a 2018, es decir, la época contemporánea, para enlistar acontecimientos relevantes para la localidad, como: cuando por primera vez, en el campo deportivo, el club de fútbol Gualaceo Sporting Club, logra ascender a la categoría B del fútbol profesional ecuatoriano en 2014; en el campo gastronómico con la participación de Rafael Yumbra Buri, como representante del Azuay en el Mundial del encebollado realizado en Esmeraldas en 2017; la participación de Teresa Segovia, como representante del Azuay en el Mundial del hornado que se desarrolló en Riobamba; en el campo cultural se resaltan aspectos de la localidad como son sus fiestas tradicionales, el carnaval del Río Gualaceo, la producción de macanas, atractivos comerciales como la fabricación de calzado.

De acuerdo a la temática y con una intención premeditada se seleccionaron escenarios de la vida cotidiana como; un individuo comprado un cuy asado en el Mercado 25 de Junio, situaciones comunes de la sociedad como la venta del morocho, así como también escenas de los tradicionales tricicleteros que fungen como taxis de una menor envergadura. Cabe destacar que todos estos espacios conforman un conjunto que sería vital para lograr identificar a la localidad ya que a más de representar lugares turísticos de la zona se muestran individuos del diario vivir, siendo este el mecanismo que se emplearía para despertar el interés en el espectador insistiendo que en todas las escenas se encuentra a Simón Bolívar representado, evidentemente no en su pose de líder bélico o libertador, sino, en un actitud de persona común y corriente, una persona que trabaja de tricicletero, que está moliendo el maíz tierno para elaborar tortillas, un personaje que desciende de su peana en la que la historia lo ha ubicado para introducirse en el común denominador de la sociedad. Proceso demostrado en las ilustraciones 13 a la 22.



Ilustración 13: Supliguicha, D. (2018). Mercado 25 de Junio. Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 14: Supliguicha, D. (2018). Gualaceo Sporting club. Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 15: Supliguicha, D. (2018). Calzado Gualaceño. Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 16: Supliguicha, D. (2018). Tricicletero. Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 17: Supliguicha, D. (2018). Morocho Gualaceño. Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 18: Supliguicha, D. (2018). Hornado. Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 19: Supliguicha, D. (2018). Canal de agua, Belén. Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 20: Supliguicha, D. (2018). Macana. Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 21: Supliguicha, D. (2018). Carnaval Gualaceño. Fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 22: Supliguicha, D. (2018). Saca tus tres. Fotografía capturada por el autor del proyecto.

4.3 Intervención urbana: Cartel de Luis Moreno

Como parte final del proceso artístico se realizó la intervención urbana, la misma que contaría con un agente primordial: la creación de un cartel sobre Luis Moreno, a quien se le conocía como el *Pisho*. Este proceso, que culminaría y cerraría el trabajo de titulación, es el resultado de la recolección de información de fuentes de la familia del mencionado habitante, relatos de conocidos y amigos del autor quienes aportarían con los detalles que caracterizaban al particular personaje, es válido resaltar que la fuente más fiable y contundente fue una entrevista que se realizó a uno de sus hermanos y su esposa, personas que cuidaron de Luis hasta sus últimos días.

Una vez recolectada la información se la consolidó en un cartel, el que integran la imagen de Luis con la actividad que realizaba su familia y en la cual él colaboraba, como lo fue la elaboración de un dulce artesanal. En este proceso se contó con el total apoyo de la familia; aspecto que sería fundamental puesto que nos brindaron información la misma que sería una parte importante para la creación del cartel de carácter publicitario. Luego de un análisis de las posibilidades que la intervención urbana presta, se vio en la necesidad de relacionar parte de la historia de “El Pisho” con el contenido gráfico buscando siempre que éste llame la atención del espectador.

A fin de evitar el posible olvido del peculiar habitante de la ciudad, se concluyó en la creación de un cartel que conserve y difunda su imagen, apoyándose en la función de los carteles publicitarios de golosinas, en los cuales es evidente su finalidad. Se empleó la misma mecánica; pero, en vez de “vender” una golosina, se intentaría “vender” parte de la memoria e historia de “El Pisho”, haciendo uso de la función de afiche de una manera metáfora, difundiendo y evidenciando así su imagen mediante un ejercicio artístico, puesto que el fin era presentarle al espectador una imagen cargada nostálgicamente en una mecánica asimilable, dando como resultado el cartel de: “Chupetes Pisho”, una marca ficticia creada para recuperar, conservar y distribuir parte de la memoria e historia de “El Pisho”.

En esta intervención se analizaron posibilidades que facilitan y maximizan la visibilidad del cartel y la intervención urbana como tal, por tal motivo

premeditadamente se concluyó en la posibilidad de intervenir el espacio urbano en las fiestas de cantonización de Gualaceo, evento de masiva asistencia de transeúntes, por ende espectadores. Considerando el recorrido del desfile cívico se analizaron y escogieron los puntos clave, de amplia visibilidad y tránsito de espectadores, para poder maximizar la asimilación del cartel y por ende la efectividad de la intervención.

El proceso de producción se llevó a cabo desde el bocetaje del personaje, la creación del concepto de venta, la elaboración de un cartel publicitario, la estructuración de un slogan que tenga estrecha relación entre el producto y el personaje, donde fue necesario la asesoría de una diseñadora gráfica, Carina Guncay, quien labora en la localidad y tenía conocimiento tanto tema, dando como resultado un cartel artístico con un enfoque publicitario, el cual sería colocado en los espacios que anteriormente se determinaron como de mayor visibilidad y potencialmente más espectadores. Posteriormente, la noche anterior al desfile se realizó la intervención urbana, todo esto con el afán de prevenir riesgos generados por el clima, transeúntes o si algunas circunstancias afectasen la intervención o la integridad del cartel.

El proceso artístico se finaliza con la realización del registro gráfico, capturando los espacios intervenidos en los momentos del desfile. Si bien, en teoría, la multitud asistente al desfile beneficiaría a la intervención, por el número de espectadores que podrían acercarse al cartel, pero, paradójicamente, el desfile competía enormemente con la acción artística, resultado de ello, el impacto del trabajo fue mínimo. (Véase anexos 2)

Como registro gráfico de la acción artística se tienen las siguientes fotografías. (ilustraciones 23-29).



Ilustración 23: Supliguicha, D. (2017). Luis Moreno. Fotografía de una fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 24: Supliguicha, D. (2017). Luis Morenos con su familia. Fotografía de una fotografía capturada por el autor del proyecto.



Ilustración 25: Supliguicha, D. (2017). Luis Moreno en pase del niño. Fotografía de una fotografía capturada por el autor del proyecto.

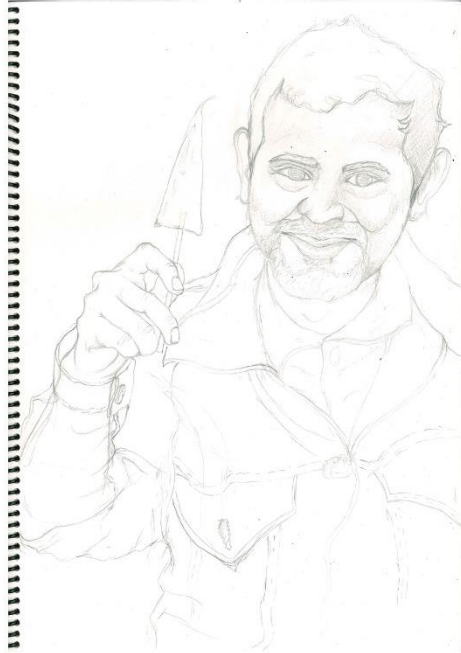


Ilustración 33: Supliguicha, D. Proceso de realización de la ilustración para el cartel. Imagen realizada en computadora por el autor del trabajo de titulación.

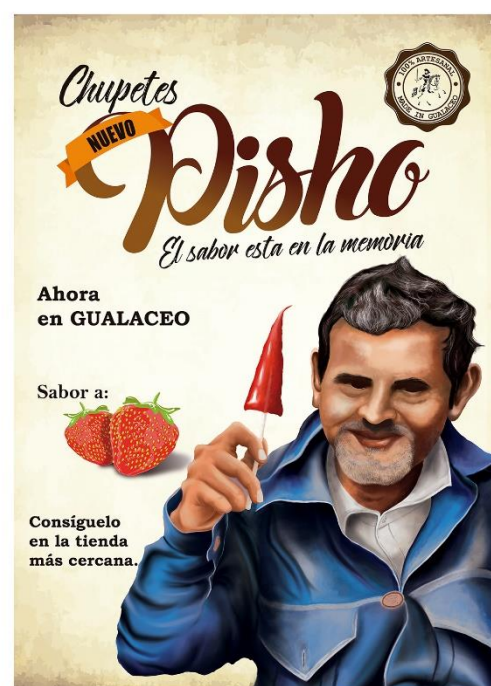
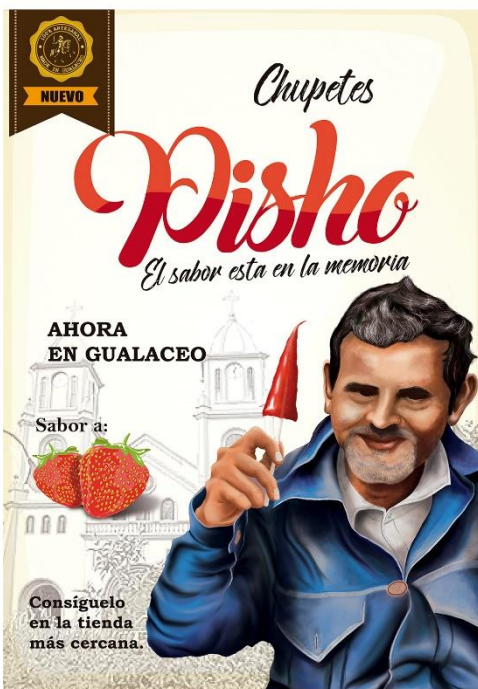
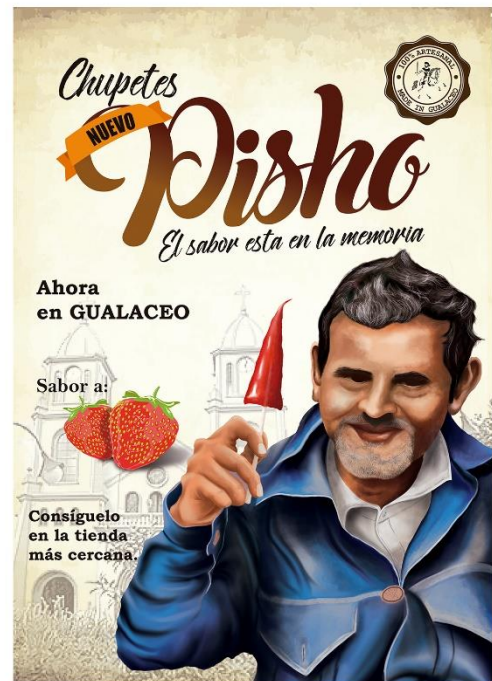
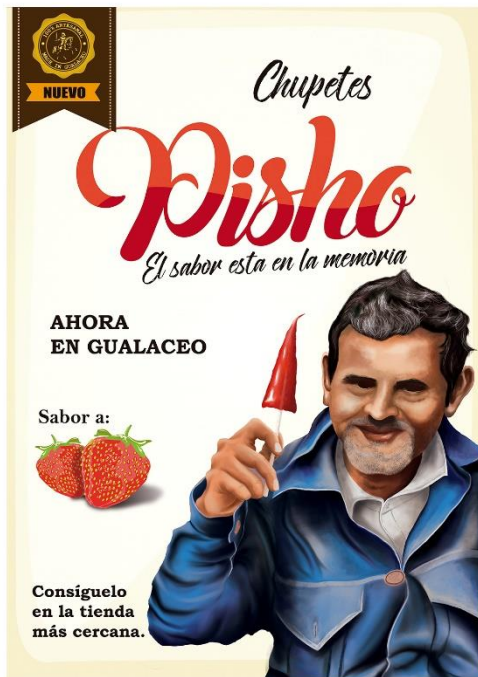


Ilustración 26: Supliguicha, D. (2018). Carteles realizados conjuntamente con la diseñadora gráfica. Imágenes obtenidas desde illustrator.



Chupetes
NUEVO
Pishco
El sabor está en la memoria

**Ahora
en GUALACEO**

Sabor a:

**Consíguelo
en la tienda
más cercana.**

100% ARTESANAL
MADE IN GUALACEO

Ilustración 27: Supliguicha, D. (2018). Cartel definitivo para la intervención urbana.
Imagen obtenida desde illustrator.

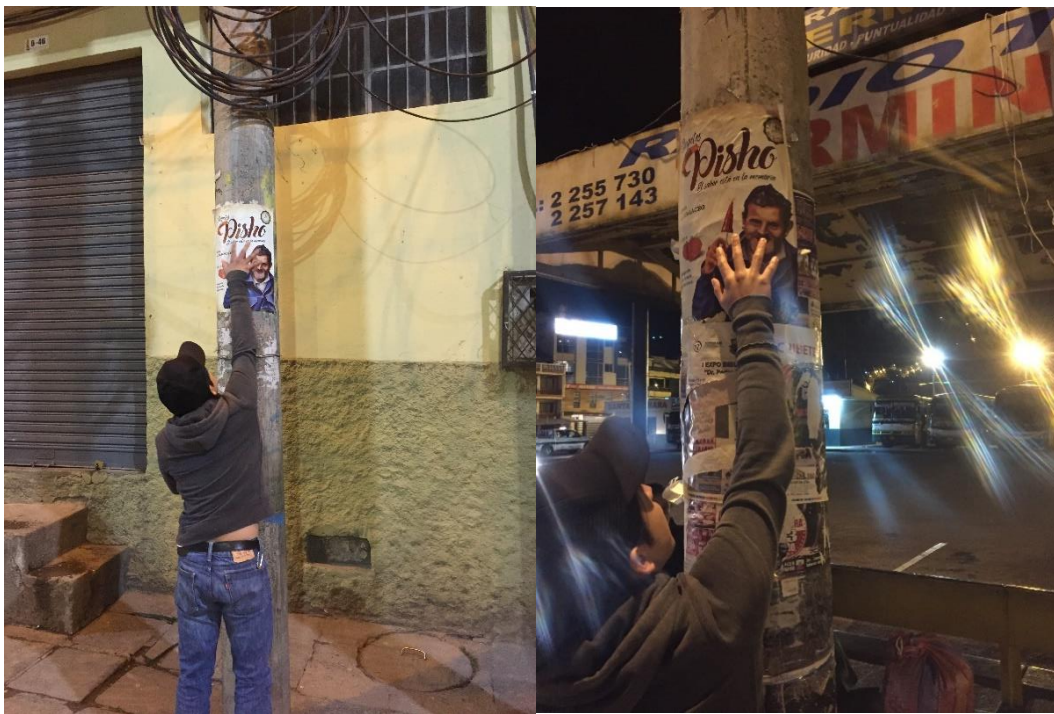


Ilustración 29: Chicaiza, J. (2018). Intervención urbana-Gualaceo. Registro gráfico de la intervención.

4.4 Difusión de los productos del trabajo de titulación: Exposición artística

Luego de culminar el proceso de producción tanto de la serie pictórica como de la creación del cartel y su posterior intervención urbana, se buscó un espacio idóneo dentro del cantón Gualaceo donde se pudieron exponer dichos productos para buscar la reactivación de la memoria colectiva en la ciudadanía de la localidad. Buscando una optimización de la difusión de la exposición se utilizaron las redes sociales como medio publicitario extendiendo de esta manera una invitación al público en general a la exhibición.

El proceso de montaje de la exhibición se dio lugar en el Museo López Abad de la ciudad de Gualaceo. Dicho proceso se llevó a cabo en un lapso de tiempo de un mes aproximadamente, dentro del cual se desarrolló actividades como: revisión de la iluminación; las paredes; traslado, montaje, identificación y de la distribución de las obras en el espacio expositivo. La exhibición se mantuvo abierta al público durante tres semanas.

Durante los días que la exposición se mantuvo abierta se notó la afluencia de personas en un promedio de 4 a 5 por día quienes mostraron gran interés e incluso dudas acerca de la producción, dudas que fueron aclaradas gracias a la mediación realizada por el artista de la producción, de ello se rescata la experiencia reconfortante al notar en la expresión del espectador el goce de las pinturas y el mensaje que en ellas se imparten. (ilustraciones 30-34).

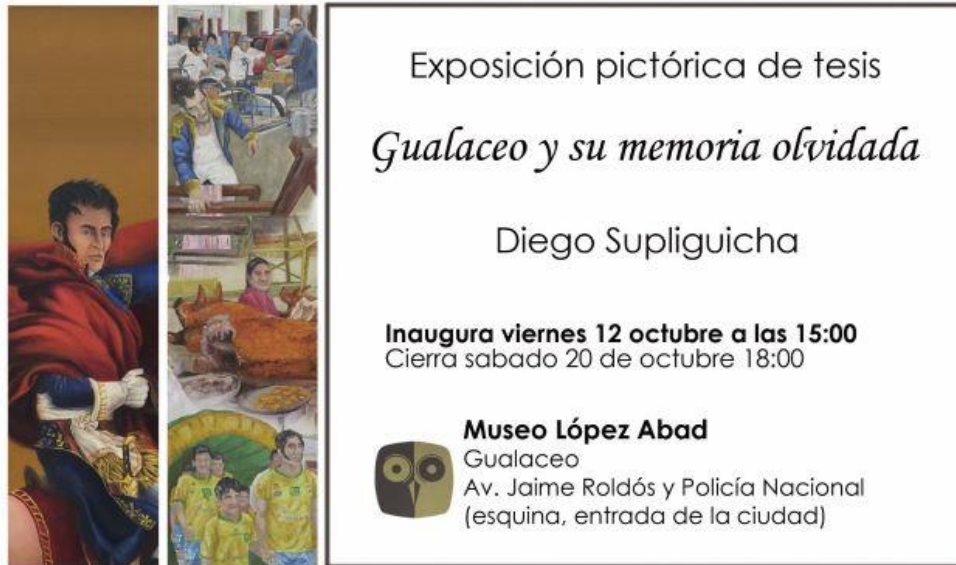


Ilustración 30: Supliguicha, D. (2018). Invitación a la exposición. Recuperado: captura digital del autor del proyecto



Ilustración 31: Maldonado, C. (2018). Registro de la exposición. Recuperado de: fotografía capturada el día de la exposición



Ilustración 32: Maldonado, C. (2018). Registro de la exposición. Recuperado de: fotografía capturada el día de la exposición



Ilustración 33: Maldonado, C. (2018). Registro de la exposición. Recuperado de: fotografía capturada el día de la exposición



Ilustración 34: Maldonado, C. (2018). Registro de la exposición. Recuperado de: fotografía capturada el día de la exposición

Conclusiones

El producto artístico desarrollado aporta variables de aplicación práctica inherentes al mundo artístico contemporáneo, el cual pasó por un proceso que incluye algunas fases:

- de investigación bibliográfica;
- entrevistas;
- análisis y elaboración de apuntes;
- producción de la serie *Gualaceo 1822*;
- *Mantuano*, lienzo de 90 x 70 cm;
- elaboración de un cartel, *El Pisho* y su posterior intervención urbana;
- gestión del local para la exposición de las obras.

El proyecto promueve la conservación y difusión de algunos elementos culturales relacionados con Simón Bolívar y Luis Moreno, *El Pisho*. La carga simbólica de Bolívar, libertador de naciones, ironizada mediante las pinturas y convertido en un habitante típico de Gualaceo quien participa y experimenta situaciones de vida diversas que de manera cotidiana las vive un habitante común de la localidad, como Luis Moreno de quien se mantienen recuerdos de ciertas caracterizaciones propias de su manera de ser y conforman parte del imaginario jocoso y serio que incidió en la cultura popular de los pobladores gualaceños, permitiendo con esto también la implementación del cartel como intervención urbana.

Entrevistas e investigaciones bibliográficas fueron exploraciones artísticas que permitieron entablar un tipo de relación más directa con el público o espectador, logrando dejar de manera tangible y legible, parte de la cultura popular arraigada en la memoria colectiva, despertando su interés y dejando como resultado de ello pinturas o registros escritos de entrevistas que pueden ser conservados y retransmitidos a futuro.

Aplicadas las técnicas, conocimientos teóricos y estéticos referentes al arte contemporáneo, se vio la necesidad de emplear un arte tradicional con rigor en la aplicación estética y técnica, que contraste con el estado actual del arte contemporáneo, en el cual actualmente prevalecen obras mayormente conceptuales y con poco contenido



visual o tangible, por ello se empleó la ironía como retórica de la imagen, recurso usado por artistas nacionales como: Patricio Ponce y David Santillán referentes del proyecto, lo cual dio como resultado obras artísticas con concepto y atractivo visual.

La intervención urbana empleada mediante la aplicación del cartel como medio de contacto directo con el espectador, representó la ruptura del arquetipo social que da a entender que el arte se encuentra únicamente en los museos o galerías, pues en este caso las calles de la localidad fueron testigos de los reencuentros emocionales que se suscitaron entre de los ciudadanos actuales que aún recuerdan a *El Pisho*, con el cartel que lleva su imagen y marca ficticia

La gestión, planificación y montaje de la muestra artística, fue una vía necesaria y aplicada para generar nuevas audiencias las cuales son unos de los puntos de preocupación de las prácticas artísticas contemporáneas, logrando con ello una mayor difusión del arte en la sociedad.

A manera personal puedo decir que el desarrollo de este trabajo me ha permitido obtener experiencias positivas y negativas, las cuales se presentaron tanto en la producción como en la exposición, basándome en ello, obtuve una sensación de confort al observar que el espectador muestra más interés en la cultura local e historia, logrando con ello mi principal objetivo de concientizar sobre el valor que tiene la cultura como identidad de una ciudad.

Anexos

Anexo 1. Entrevista a Santiago Moreno y Susana Fernández

Diego Supliguicha. - ¿Me puede ayudar con la información básica de Luis Moreno?

Susana Fernández. - Luis Orlando moreno rodas, tenía 58 años cuando murió.

Santiago Moreno. - Fallece el 17 de enero de 2011. Nuestro papá se llamaba Luis Eloy Moreno y nuestra mamá Carmela Rodas Sangurima.

Diego Supliguicha. - ¿En la casa o en su familia como le llamaban?

Susana Fernández. - Le decían “Pisho” desde que nació, según contaba su mamá.

Diego Supliguicha. - ¿Dónde paso la mayor parte de su vida?

Susana Fernández. - Paso 15 años conmigo desde que su mama murió, como tenia capacidades especiales yo le cuidada, le aseaba ya que sus otros hermanos nadie quería acogerlo.

Diego Supliguicha. - ¿Que le caracterizaba a Luis?

Susana Fernández. - Como era inquieto, el doctor decía que lo mantenga ocupado, se despertaba temprano, desayunada y salía donde doña Berta Niveló, ella trabajaba en el parque de la familia vendiendo comida.

Diego Supliguicha. - ¿Que rutina tenia?

Susana Fernández. - Sabe pasar más fuera de la casa, pero en algunas ocasiones se enfermaba y tenía la costumbre de encerrarse en su cuarto en la luna tierna, durante 5 o 6 días.

Para que el tuviera su herencia le tuvimos que hacerle los respectivos médicos, lo cuales diagnosticaron que tenía un nivel de capacidades especiales del 70%.

Diego Supliguicha. - ¿Cómo era su carácter?

Susana Fernández. - Él no era malcriado, pero durante la luna tierna se enojaba, tenía con él una cierra para cortar metal que afilaba y como estaba enojado queriendo lastimar al que se le acerque.

Sabe ir saliendo de la casa, pero siempre suele ir donde la señora Olga Tigre y ella una vez le ha mandado prestando y poniéndole la gorra, la camiseta y pantalón de un policía, cuando le vi le pregunte, ¿que estas puesto? y me respondió, ¡mamita Olga!,



¡mamita Olga me mando dando!, no ves que mañana tengo que ir a dar paso, sabia decir.

Santiago Moreno. - Pasaba en el puente negro el Velazco Ibarra.

Diego Supliguicha. - Si porque todos decían que solía estar con un pito, simulando que conducía un carro.

Susana Fernández. - Como él era conocido de todo el mundo, preguntaba a algún chofer de taxi si no le había visto; cuando él ha sabido estar en las calles simulando que manejaba carro, daba retro y vuelta se iba, daba retro y vuelta se iba.

Diego Supliguicha. - ¿Que le gustaba a él?

Susana Fernández. - Le gustaba hacer mandados, descascarar porotos maíz.

Santiago Moreno. - Como no sabía leer, cuando se le enviaba a la tienda siempre le escribíamos en un papelito las cosas que desean comprar y como el no conocía las monedas le enviábamos con la cantidad casi justa.

Diego Supliguicha. Para ustedes, ¿cómo creen que le recuerden a él la gente de Gualaceo?

Santiago Moreno. - No se olvidan de como él ha sido, que les hacia reír, o cuando se le contaba cualquier chiste solía reírse y decir ¡japa Puta!

Susana Fernández. - ¡Japa puta!, ¡japa puta decía!

Santiago Moreno. - Nosotros lo considerábamos como un chiste las frases de él, algo también era que el para un baile era incansable.

Susana Fernández. - Siempre suele decir ¡Mija!, ¡Mi amor!

Diego Supliguicha. - ¿Tenía alguna costumbre?

Santiago Moreno. - Sabe traer ropa que la gente le regalaba, por lo que le preguntaba que ¿dé dónde traía?, y me decía me regalaron. Chequeábamos la ropa y al ver que no de quedaba decía no vale, no vale

Diego Supliguicha. - ¿A qué se debe sus capacidades especiales?

Susana Fernández. - El problema se debe a un susto que tuvo su mamá, ya que cuando estaba en estado de gestación unas personas del barrio la pegaron, ya que sus otros hermanos ninguno de ellos es así.

Diego Supliguicha. - Como sale por lo general fuera de la casa, ¿sabe regresar todos los días?

Susana Fernández. - Todos los días llegaba, una única vez llego a los cuatros días, le fuimos a buscar y lo encontramos en Uzhar, San Juan.



Santiago Moreno. Los taxis como le conocían le quería venir trayendo, pero él decía ¡no!, ¡anda no más!

Susana Fernández. - Le encontramos en una casa en la parte alta de una hermana mía, allí es cuando ella me dice, aquí estaba, aquí paso, pero sabes que no se lleva con el Miguel Gutiérrez, no se llevan, los dos pelean, nosotros salimos a favor del Pisho porque él no es malo, el Miguel es malcriado.

Diego Supliguicha. - ¿Y cómo falleció?

Susana Fernández. - De un paro al corazón, falleció aquí en la casa. Siempre le hacíamos ver con médicos, pero en ocasiones no le medicábamos porque solía tomar trago o en la calle le saben dar trago y por miedo a intoxicarse no le dábamos nada.

Diego Supliguicha. - Algo se sabe que uds vendían o producían chupetes artesanales anteriormente.

Santiago Moreno. - Mi papa sabía hacer, nosotros vendíamos, pero mi hermano no solía ayudar mucho, como no sabía el valor de las monedas era como si nada.

Susana Fernández. - Ayudaba en la producción ya que le enviaban a traer agua.

Como era acostumbrado a hacer mandados, en su juventud, solo decir que le paguen por los mandados. Sabe llegar a la casa y clasificar las monedas, hacer un pilito, como ya conocía con las que podía conseguir tabacos, las otras me las regalaba.

Diego Supliguicha. - ¿Sabía tomar o fumar?

Susana Fernández. - Fumar si le gustaba.

Esposo. Desde que mi mama murió comenzó a fumar más.

Diego Supliguicha. - Como mencionan anteriormente su familia producía dulces.

Santiago Moreno. - Ya son casi 37 años que no se produce más, mi papa era el que producía, pero cuando falleció se dejó de hacer, mi mama los hacía, pero muy poco, recuerdo que hacíamos confites, gallos, chocolatines, canastas, cañitas. Ese era nuestro oficio ahora me dedico al zapato.

Anexo 2: Intervención urbana



Ilustración 35: Campos, P. (2018). Registro grafico post-intervención urbana.
Fotografía capturada el día del desfile cívico de Gualaceo.



Ilustración 36: Campos, P. (2018). Registro grafico post-intervención urbana.
Fotografía capturada el día del desfile cívico de Gualaceo.



Ilustración 37: Maldonado, C. (2018). Registro grafico post-intervención urbana. Fotografía capturada el día del desfile cívico de Gualaceo.



Ilustración 38: Maldonado, C. (2018). Registro grafico post-intervención urbana. Fotografía capturada el día del desfile cívico de Gualaceo.



Ilustración 39: Supliguicha, D. (2018). Registro grafico post-intervención urbana. Fotografía capturada el día del desfile cívico de Gualaceo.



Ilustración 40: Supliguicha, D. (2018). Registro grafico post-intervención urbana. Fotografía capturada el día del desfile cívico de Gualaceo.

Bibliografía

- Argullol, R. (1985). *Tres Miradas sobre el Arte*. España: ICARIA Editorial, S. A.
- Arnheim, R. (1986). *El Pensamiento Visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Aumont, J. (1992). *La Imagen*. España: Paidós Ibérica, S.A.
- Ballart, P. (1994). *Eironea. La figuración irónica en el discurso literario moderno*.
Barcelona: Quaderns Cinema, S.A.
- Barnicoat, J. (1972). *Los Carteles su Historia y su Lenguaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Barriga, J. (2013). Esthetic text in fantastic –figurative painting creation. *El Artista*, 261-280. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87429022018>
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A.
- Beltrán, F. (1993). La supervivencia del cartel. Entrevista de Félix Beltrán a Raymond Savignac. *Revista "Tipografía"*(21).
- Bolívar, S. (1965). *Carta de Jamaica*. Obtenido de https://books.google.es/books?hl=es&lr=lang_es&id=y1CYDIKICEEC&oi=fnd&pg=PA5&dq=sim%C3%B3n+bol%C3%ADvar&ots=E7xK5lwzeo&sig=bWgQ1d7_3aViD0oH1kQMhcSWnJc#v=onepage&q=sim%C3%B3n%20bol%C3%ADvar&f=false
- Boullosa, J. C. (1985). Realismo Pictórico y Positivismo. *Liño: Revista anual de historia del arte*, 104.
- Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- Braham, B. (1994). *Manual del diseñador gráfico*. Madrid, España: Ediciones Celeste.
- Cáceres, A. (2014). Una lectura de El Gran Vidrio de Marcel Duchamp y La Nueva Novela de Juan Luis Martínez como articulación meta-poética y auto-reflexiva. *Aisthesis*, 97-115. Obtenido de <http://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=163231822007>
- Copello, M. (2004). El afiche como paradigma de la comunicación. *Huellas... Búsqueda en Artes y Diseño*, 112-116. Obtenido de http://m.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/75/13Copello.pdf

- Costa, J., & Moles, A. (1991). *Imagen Didáctica*. Ceac.
- Cuche, D. (2002). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- De la Parra, T., Bosch, V., & Fombona, J. (1982). *Obra (narrativa, ensayos, cartas)* (Vol. 95). Fundacion Biblioteca Ayacuch. Obtenido de https://books.google.com.ec/books?id=CgTqEp1m0jYC&pg=PA522&lpg=PA522&dq=chapeau+bolivar&source=bl&ots=YN_OHB-UXZ&sig=MdZePjsRuWNWpLiml03-ixWFA7g&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjNuq-70P_cAhWvuVkKHcBAA1kQ6AEwC3oECAMQAQ#v=onepage&q=chapeau%20bolivar&f=false
- Dondis, D. (1978). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. Obtenido de <https://jenydreher.files.wordpress.com/2013/06/dondis-la-sintaxis-de-la-imagen.pdf>
- Ducoudray, H. L. (2010). *Memorias de Simon Bolivar y de Sus Principales Generales*. (J. C. Vela, Trad.) Terra Firme.
- Fernández, B. (1999). NUEVOS LUGARES DE INTENCIÓN. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Obtenido de <https://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1016501.pdf>
- Fernández, J. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos Editorial.
- Figueroa, F. (2007). Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la grafica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXII(1), 111-144. Obtenido de <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/view/28/29>
- Flores, R. (2010). Representación historiográfica: relato e intencionalidad. *Historia y Grafía*(34), 137-168. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922689006>
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Garavito, J. (1981). Simón Bolívar y Francia. *Simón Bolívar y Francia. Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español AEPE N° 24*. Asociación Europea

- de Profesores de Español, Paris. Obtenido de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_24_14_81/boletin_24_14_81_06.pdf
- García, V. A. (2011). *Filosofía de la Imagen*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gordillo, J. (1992). *Lo que el niño le enseña al hombre*. Mexico, D.F.: Trillas.
- Guiraud, P. (1972). *La Semiología*. Mexico, D. F.: siglo veintiuno, sa de cv.
- Halbwachs, M. (2002). Fragmentos de La Memoria Colectiva. *Athenea Digital*(2), 1-11. Obtenido de <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/download/34103/33942>
- Hamilton, J. (2011). *Simón: Vida de Bolívar*. Sudamericana.
- Herrera, N. (2014). Pintura e ironía. La interrogación irónica en la expresión pictórica. (*Tesis Doctoral*). Universidad del País Vasco. Obtenido de <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/15144/Pintura%20e%20Iron%20C3%ADa.%20La%20interrogaci%20C3%B3n%20ir%20C3%B3nica%20en%20la%20expresi%20C3%B3n%20pict%20C3%B3rica.%20Tesis%20Doctoral%20con%20Menci%20C3%B3n%20Internacional.%20Naiara%20Herrera%20Ruiz%20de%20Egu>
- Idárraga, F. (2014). LA IRONÍA EN LA IMAGEN: OTTO DIX Y DAVID LACHAPELLE. (*Tesis de Maestría*). Universidad Nacional. Sede Medellín, Medellín. Obtenido de <http://www.bdigital.unal.edu.co/11847/1/42969771.2014.pdf>
- Isis, L. (2003). La historia de la imagen o una imagen para la historia. *Cuicuilco*, 10(29). Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102912>
- Jose Alvarez. (21 de Diciembre de 2011). *Pablo E. Victoria-Simon Bolivar.wmv* [archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=iFrCFG6kB0>
- Jurado, F. (1991). *Las noches de los libertadores* (Vol. I). Quito: IADAP.
- Lorenzano, C. (2002). *La estructura psicosocial del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Cooperativas.
- Mansilla, J. A. (2005). XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control. *LA FLOR DE MAIG SOMOS NOSOTROS. GEOGRAFÍA URBANA DE LA MEMORIA EN EL POBLENOU, BARCELONA* (págs. 1-18). Barcelona: Universitat de Barcelona. Obtenido de

- <http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2014/Jose%20Antonio%20Mansilla%20Lopez.pdf>
- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, 13(2), 135-153. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036808001>
- Mijares, A., Pérez, M., & García, G. (2009). *Simón bolívar. Doctrina del Libertador*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*(7), 69-84. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705>
- Moreno, S., & Fernández, S. (6 de Abril de 2017). Luis Moreno "Pisho". (D. Supliguicha, Entrevistador)
- Muecke, D. (1970). *Irony and the ironic*. Londres: Methuen & Co. Ltd. Obtenido de https://archive.org/stream/ironyironic00muec_0#page/32
- Munari, B. (1990). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Paredes, S. (2013). La resignificación del arte popular quiteño. (Tesis de Maestría). UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, Quito. Obtenido de <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/3446/1/T-UCE-0002-3.pdf>
- Pilliot, M. (2005). La mirada del recién nacido. *Amiga de los niños*, 1-13. Obtenido de http://pdn.pangea.org/wp-content/uploads/La_mirada_del_reci%C3%A9n_nacido.pdf_.pdf
- Plan V. (13 de Octubre de 2014). *Plan V. Hacemos Periodismo*. Obtenido de David Santillán: los tentáculos del poder: <https://www.planv.com.ec/culturas/arte/david-santillan-tentaculos-del-poder>
- Prendes Espinosa, M. (1995). *¿Imagen didáctica o uso didáctico de la imagen?* (Ediciones Universidad de Salamanca , Ed.) Obtenido de *¿Imagen didáctica o uso didáctico de la imagen?*: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:20485/imagen_didactica.pdf
- Romero, R. (2005). *¿CULTURA Y DESARROLLO? ¿DESARROLLO Y CULTURA? Propuestas para un debate abierto*. (S. Finocchietti, Ed.) Lima, Perú. Obtenido



- de ¿Cultura y Desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura? Propuestas para un debate abierto: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001440/144076s.pdf>
- Sacatrapos. (2014). *ISSUU*. Obtenido de Patricio Ponce Catálogo de Arte: https://issuu.com/sacatrapos/docs/patricio_ponce_cat__logo
- Suárez Moreno, C., Pacurucu Cárdenas, H., Martínez Roldán, S., & Abad Vidal, J. (2014). *Mapas del arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca: Universidad de Cuenca. Facultad de Artes. Objetos Singulares.
- Tylor, E. (1871). *La ciencia de la cultura*. Barcelona: Anagrama. Obtenido de http://recursos.udgvirtual.udg.mx/biblioteca/bitstream/20050101/890/1/La_ciencia_de_la_cultura.pdf
- Unesco. (s.f). *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* Obtenido de ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?: <https://ich.unesco.org/doc/src/01851-ES.pdf>
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. España: Paidós Ibérica, S.A.
- Victoria, P. (2010). *La otra cara de Bolívar. La guerra contra España*. Bogotá: Planeta. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/371745690/La-Otra-Cara-De-Bolivar-La-Guerra-Contra-Espana-Victoria-Pablo-pdf>