



## Tomás Ochoa: memoria de la Multitud

CECILIA SUÁREZ MORENO

Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)<sup>1</sup>

Recibido: 10/03/2016

Aceptado: 20/06/2016

*“Como dice Aristóteles, el animal que tiene lenguaje, es un animal político justamente por esta capacidad.” (Virno 2003)*

### Resumen:

*La Multitud como sujeto político se constituye tanto en sus batallas específicas como en la representación estética, cuando ésta construye un vínculo con lo ético y lo político. La obra artística contemporánea de Tomás Ochoa es una expresión paradigmática de este proceso que revela que, en los terrenos del intercambio simbólico, también se disputa por el poder o un contrapoder. Sin renunciar a la experimentación técnica y matérica, produciendo dispositivos estéticos innovadores, el arte contemporáneo de Ochoa dio un giro desde la contemplación hacia una nueva representación que interroga y cuestiona al espectador, propiciando también en él adhesiones o compromisos ético-políticos.*

**Palabras clave:** Multitud, arte contemporáneo, estética, ética, política, Tomás Ochoa, Ecuador.

---

<sup>1</sup> Proyecto de investigación: “Estéticas de la Multitud”. Este artículo es un capítulo de los cinco que componen el libro “*Estéticas de la Multitud*” (inédito), escrito durante un año sabático (2014-2015), conferido a la autora por la Universidad de Cuenca. El libro contiene un capítulo inicial dedicado a consideraciones teórico-metodológicas y cuatro capítulos más dedicados al análisis de las obras de los artistas ecuatorianos contemporáneos: Tomás Ochoa, Pablo Cardoso, Amaru Cholango y Saskia Calderón. Las líneas de investigación en que se inscribe este trabajo son: estéticas y crítica del arte contemporáneo. Agradecemos a la Universidad de Cuenca y a su Facultad de Artes por el apoyo para la realización de esta investigación.

**Abstract:**

*The Multitude as a political subject is based both in their specific battles and in its aesthetic representation, when it builds a connection between the ethical and political aspects. The contemporary artistic work of Tomás Ochoa is a paradigmatic expression of this process which exposes that, in the areas of symbolic exchange, also the power and the incompetence is disputed. Without renouncing to the materic and technique experimentation, producing innovative aesthetic devices, the contemporary art of Ochoa has changed from contemplation to a new representation that interrogates and questions the spectator, promoting on him ethical-politician joining or commitments.*

**Keywords:** Multitude, contemporary art, aesthetic, ethical, politics, Tomás Ochoa, Ecuador.

\* \* \* \* \*

**Introducción**

De entre la obra artística contemporánea producida en Ecuador, destaca con nitidez la de Tomás Ochoa (Cuenca, Ecuador, 1965), quien luego de un largo ciclo de pintura abstracta iniciado a finales de los años ochenta y concluido a fines de los noventa -excelso también- ingresa en otra etapa cuya signatura revela con nitidez las intersecciones entre lo estético-ético-político.

En esta nueva ciclo, Ochoa produce numerosos dispositivos artísticos que asumen con responsabilidad ética la magnitud y complejidad de cuestiones centrales de la contemporaneidad; el sujeto artístico asume una tendencia política, en el sentido de “aliarse” a la perspectiva del Otro, deviniendo éste y, aquel, un nuevo Otro.

Las nuevas formas estéticas producidas en este proceso de investigación y adhesión se alejan del panfleto, lo evidente y lo obvio, y capturan no sólo la atención del espectador sino que propician en él un devenir, cuando logran que éste también tome partido ante hechos que el poder ha ocultado o ha narrado desde su interés particular, y son asumidos tanto por el artista como por el espectador desde la perspectiva de la Multitud.

Al hacerlo, Ochoa da “vueltas de tuerca” a la historia oficial que ha expropiado y confiscado la Memoria, los símbolos y los sentidos de la Multitud y re-construye Otra, que nunca ha sido ni será hegemónica sino completamente marginal. Un nuevo sujeto artístico supera el discurso de la representación y produce una obra distinta, de inmenso valor técnico y conceptual que enriquece al arte contemporáneo y la constitución de la Multitud desde una perspectiva alternativa, Otra.

**Estética, ética y política**

¿Qué propicia esta unidad de acto de estética, ética y política en un mismo y único dispositivo artístico? Si la respuesta fuese positiva, ¿Cuándo se produce esta unidad? ¿Qué

capacidad tienen estos nuevos dispositivos de incidir en la esfera pública, en la vida social, en la política? Visibilizar a la Multitud anónima que el Estado y su cultura han excluido e invisibilizado durante quinientos años y colocarla en el centro del teatro político presente, es probablemente, el sentido estético, ético y político de la segunda etapa de la obra de Tomás Ochoa.

Se trata de una re-presentación no clásica de los sujetos políticos tradicionalmente excluidos: indígenas, desempleados, desplazados, migrantes, mujeres, etc. Las imágenes de Ochoa no emergen de un cerebro mesiánico sino del intercambio directo con los sujetos que conforman la Multitud. Se trata de simbolizar la lucha de estos movimientos sociales que pretenden constituirse como un sujeto revolucionario desde fines del siglo pasado, en coincidencia con la conmemoración de los 500 años de la llegada de los europeos a las Américas. Analizaremos algunas obras paradigmáticas de la producción de Ochoa entre 1998-2015, con la finalidad de encontrar respuestas a estos interrogantes.

Ochoa estudió Filosofía y Letras, en la Universidad de Cuenca, Ecuador y Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. Su obra ha sido expuesta en bienales, museos y galerías de Antioquia, Barcelona, Bruselas, Colonia, Córdoba-Argentina, Cuenca-Ecuador, Los Ángeles, Madrid, Medellín, Osaka, Panamá, Quito, San Sebastián, Santiago de Chile, Venecia, Zagreb, Zúrich. Son suyos los premios: Marcelino Botín (2004) en Santander, España; Primer Premio del Salón Nacional Fundación de Guayaquil, Ecuador (2000); la Mención de Honor de la V Bienal de Pintura de Cuenca, Ecuador (1996), entre otros<sup>2</sup>. Ochoa ha residido y trabajado en Suiza, Argentina, Estados Unidos, España y Ecuador. (Suárez y Et.Al. 2014)

Iniciado a finales de los años 80, el de Ochoa ha sido un sostenido proceso de producción artística, reconocido internacionalmente, por ejemplo, es el único artista ecuatoriano que integra el catálogo internacional “100 video artistas” cuyo estudio introductorio fue escrito por la curadora del Centro de arte contemporáneo “George Pompidou” de París. (VV.AA., 100 video artistas 2010). La obra de Ochoa está signada simultáneamente por una gran creatividad, un dominio de las técnicas plásticas y una rigurosa investigación teórica, como se confirma con sus propias reflexiones:

(...) “además de pintar en Cuenca, también leía a (Walter) Benjamin, (Gilles) Deleuze, (Michel) Foucault, Antoni Negri y demás; al irme a Europa entré en contacto con una atmósfera de teoría artística y, sobre todo, con obras en donde estaban presentes los enunciados teóricos- artísticos que ya me interesaban acá (...)” (Ochoa, Las historias no contadas de Tomás Ochoa, 2014)

---

<sup>2</sup> “Las colecciones más destacadas que poseen la obra de Ochoa son: *Goetz Collection* (Alemania), la Colección Marcelino Botín (Banco Santander, España), Museo del Banco de la República (Bogotá, Colombia), Museo de Antioquia (Medellín, Colombia), *Burger Collection* (Zurich, Suiza – Hong Kong, China), *Hansjörg Wyss Collection* (Suiza) y *Stuart Evans Collection* (Londres, Inglaterra). (Terán 2015)

A finales del siglo XX, para ser exactos desde 1998, cuando se inicia el desenlace de la mayor crisis de la historia republicana del Ecuador<sup>3</sup>, la obra abstracta de Tomás Ochoa se transforma al punto de conquistar un nuevo “valor de cambio simbólico”, a través de una relectura de la memoria desde la perspectiva de los Otros, de los subalternos o los dominados, llegando a ser uno de los artistas más importantes de la escena latinoamericana actual. (VV.AA., Tomás Ochoa: espejos con Memoria 2014)

Una de las herramientas más usadas por Ochoa para develar esas complejas situaciones locales y alcanzar resonancias globales, es la investigación etnográfica; sus contenidos son verdaderos elementos definitorios de la época que vivimos: crisis del capital financiero, extractivismo de los recursos naturales, migración, explotación laboral, desempleo, identidades, el poder de la religión, entre otros, que él transforman en poderosas y potentes imágenes.

Con ocasión de su exhibición *Relatos transversales* (2012), en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, CAC, que reunió gran parte de su obra ejecutada en Argentina, Suiza y España, a lo largo de los últimos 12 años -pinturas, fotografías, instalaciones y videos- la mayoría presentados por primera vez en nuestro país, Tomás Ochoa, entrevistado por Aleada Quevedo, declaró:

“Mi proyecto artístico es también un proyecto político y cultural. Aspiro develar aquello que la visualidad del poder ha hecho invisible. Revelar saberes marginales y discontinuos; visibilizar personas y registrar acontecimientos que de otro modo desaparecerían anónimos en el tiempo. Lo que me interesa plasmar del país son sus estructuras de representación hegemónicas que han producido subalternidad y racialización; aquel país ha de ser descolonizado; en este sentido el país que dejé es el mismo que encuentro.” (Ochoa, *Las historias no contadas de Tomás Ochoa*, 2014).

Gran parte de la obra de Ochoa se construye a partir de alegorías y metáforas con las que el sujeto artístico derrota la banalidad de la tendencia artística hegemónica en esta época y, con gesto parresístico<sup>4</sup>, re-vela los signos de este tiempo necio, sordo y ciego.

---

<sup>3</sup> “Las quiebras empresariales, el aumento del desempleo, la incapacidad del Estado para financiar los servicios básicos, como salud y educación, el peso exorbitante de las deudas externa e interna, la desconfianza en las instituciones financieras y en general en las instituciones existentes, la pérdida de poder adquisitivo de los hogares, el aumento del desempleo, de la pobreza y la delincuencia, las tensiones regionales, han alcanzado magnitudes no registradas en ningún otro momento en la posguerra (...) En efecto, el Ecuador registra la mayor tasa de inflación en América Latina, - del 56% en promedio a julio de 1998, estimándose una tasa promedio del 60% para 1999, frente al 10.2% de inflación estimada promedio en todos los países de América Latina - 2 -, al mismo tiempo, que registra la recesión más profunda - caída del PIB estimada, del 7%, frente a un crecimiento promedio de la región del 1%. El ingreso per cápita medido en dólares, registraría una contracción del 28.8% de acuerdo con las optimistas previsiones del Banco Central, en vista de la recesión, combinada con inflación y devaluación. La caída podría ser mucho mayor considerando que la devaluación del sucre entre agosto de 1998 y agosto de 1999 fue superior al 100%.” (Salgado 2015)

<sup>4</sup> Parresia: “El sujeto parresíastico habla con veridicción y valentía sobre los asuntos que lo constituyen y de las cuestiones que forman parte de la vida cotidiana (...) La parresia se considera una práctica que tiene como vocación hablar con la verdad, expresar una opinión de manera franca, valiente, honesta, esta actividad



En esta línea se encuentra, por ejemplo, *Cineraria* (2010), serie artística producida a partir de la apropiación y el tratamiento de fotografías de los obreros de las minas de Portovelo (Ecuador, Provincia de El Oro) explotados por *South American Development Company*, cuya actividad extractivista se desarrolló entre 1860 y 1940, que analizaremos páginas adelante.



*De la serie Cineraria,  
Pólvora sobre tela,  
2010.*

En un gesto eminentemente ético-político, Ochoa, asume aquello que Lukács llamó en su momento “la adopción de una tendencia por parte del artista” (Lukács 1967), en el sentido de que toma partido ante los dilemas del mundo y de la vida; se podría decir que esta etapa de la obra de Tomás Ochoa enriquece el proceso de constitución de la memoria que necesita la Multitud para su constitución en sujeto político; ciertamente, el reto es gigantesco, porque además es indispensable tomar distancia del panfleto, lo evidente y lo obvio.

---

compromete la conducta del ciudadano en su ejercicio racional y prudente del poder, puesto que lo verídico debe de expresarse de una manera determinada y en consonancia con lo que se es”. (Bracho 85)

El lenguaje artístico de Tomás Ochoa captura la atención de los espectadores que también son invitados a “tomar partido” ante lo que miran, lo re-velado, y que, con seguridad, desconocían, pues, ha permanecido oculto. Lo dice el mismo artista: “Son los artistas y productores culturales quienes han de proponer una agenda y un modo de restituir al arte su función simbólica; de producción de sentido; su potencial político y ético”. (Ochoa, *Las historias no contadas de Tomás Ochoa* 2014).

A partir de innumerables acercamientos a los verdaderos protagonistas que conforman la Multitud, Ochoa deconstruye las historias oficiales y construye nuevos sentidos, otras formas de interpretación que han sido veladas y olvidadas de modo deliberado, El mismo lo dice con una certeza completa: “Me interesa conceptualmente la relectura de la historia, no para volver a los relatos establecidos, sino para tomar en cuenta las historias que no han pasado a la historia oficial.” (Ochoa, *Las historias no contadas de Tomás Ochoa*, 2014).

A nuestro discernimiento, esta es una de las formas más logradas de construir, lo que denominamos Estéticas de la Multitud<sup>5</sup>, donde la forma estética se funde con una actitud ética<sup>6</sup> y una posición política, que interactúan y se vinculan desde la construcción de una forma artística que informa, sin neutralidad. Peter Pál Pelbart, filósofo húngaro, residente en Brasil, al reflexionar sobre el pensamiento de Deleuze y Guattari, sostiene que el arte de nuestro tiempo ha asumido sobre todo:

“Un desafío estético, ético, político, subjetivo. Pero que no se da de forma etérea o abstracta. A veces necesitamos dispositivos muy concretos que sustenten tales experimentaciones, tales eventos. Estar a la altura de lo que nos acontece, esa es la única ética posible, estar a la altura de los acontecimientos que se está en condiciones de propiciar, en los más diversos campos, en las más diversas escalas, moleculares y molares, rechazando el nihilismo biopolítico y sus formas cada vez más más insidiosas y capilares.” (Roldós, 2015)

En el pensamiento griego clásico existió un concepto que lo retomó Michel Foucault y nos permite ahondar en la caracterización de las Estéticas de la Multitud: la parresia.

“Un individuo que emplea la parresia negativa no es un sujeto del cuidado de sí, puesto que no considera al otro, no manifiesta el saber que posee de sí mismo y de la

---

<sup>5</sup> La intelectualidad de masas —otro nombre de la multitud— está en el centro de la economía postfordista exactamente porque su modo de ser escapa totalmente a los conceptos de la economía política (Virno 2003)

<sup>6</sup> - “La ética concierne a la manera en que cada uno se constituye a sí mismo como sujeto moral del código: ‘Dado un código de acciones [...], hay diferentes maneras de conducirse’ moralmente, diferentes maneras para el individuo actuante de operar no sólo como gente sino como sujeto moral de esta acción’.” (Foucault citado por Revel, 2008: p.43) Se trata de una ética que refleja una manera de ser (*ethos*) que responde al trabajo que el individuo realiza sobre sí, y el cual pone en acto en toda las situaciones de la vida. La relación que el sujeto tiene consigo mismo cada vez que actúa conjuga una estética y una práctica política, en tanto que lo fundamental es hacer de la vida una obra de arte. (Bracho 90)

naturaleza, simplemente despliega un discurso que responde a intereses individuales, y niega el sentimiento colectivo de la polis. En efecto, el parresiasta se esfuerza por desenmascarar al deshonesto, y apuesta a que fluya la verdad.” (Bracho, 2010, pág. 87)

Precisando aún más, sobre el carácter de un “sujeto de acción”, Frederic Gross sostiene que:

“En efecto, cuidar de sí no es inclinarse sobre sí mismo para conocerse ni abandonarse a una introspección fascinada e hipocondríaca; no es hacer de sí mismo un objeto de saber. Cuidar de sí es constituirse como sujeto de acción, capaz de responder con rectitud y firmeza ante los sucesos del mundo. Cuidar de sí no es desentenderse de los otros para ocuparse exclusivamente de sí: es dar una forma definida a la acción que uno emprende, [es darle forma] al contenido que uno acepta, al rol social que uno cree desempeñar... Es también, descubrir que uno pertenece a la comunidad humana entera. Cuidar de sí es darse reglas para el compromiso político. Las indagaciones éticas de Foucault jamás son otra cosa que una manera de pensar la política.” (Bracho, 2010, pág. 89)

Y, claro, es necesario, incluso, pensar en un sentido mucho más amplio: la estética designa todo aquello que Nietzsche pensaba es capaz de ser una experiencia que afirma la vida y se concibe como una “práctica ética de producción de subjetividad”. Lo confirma también el mismo Bracho, cuando sostiene que:

“Este obrar es concebido como una actividad artística, en el sentido que ésta no sólo es considerada una multiplicidad de pulsiones, sino también encarna la capacidad de transfigurarse, es capaz de simbolizar. El sujeto-artista al considerarse un creador dota de belleza sus acciones, se transparenta en la relación consigo mismo y en la interacción con el otro, despliega un sentimiento íntimo vinculado con lo bello, el cual conecta al individuo consigo mismo y con el otro, tal armonía alcanzada produce, transitoriamente, un goce pleno. En efecto, la estética como ejercicio de la relación consigo mismo y con el otro (práctica ética) crea un aura que envuelve el actuar del individuo en la vida cotidiana. Es decir, el hombre en su actuación manifiesta una comunión consigo mismo, y tal huella deja un registro que habla de la belleza de su alma. Se trata del obrar del individuo cuya adecuación entre acción y pensamiento suscita un estar bien consigo mismo y con el otro, este sentir placentero refleja el lazo entre la ética y la estética. Nos referimos a que el sujeto cuando afirma la vida actúa en correspondencia consigo mismo, esa buena acción produce goce y placer.” (Bracho, 2010, pág. 90).

Por su parte, Amanda Núñez García, afirma que:

“En orden a formular el problema de las relaciones entre política y estética en el pensamiento de Gilles Deleuze consideramos necesario comprender que la ontología del filósofo clama a estas dos instancias porque las tres dimensiones, ontología,



estética y política, son indisociables en el momento en el que la filosofía deviene menor y, por lo tanto, más cercana a las circunstancias que a ninguna trascendencia abstracta. Por ello analizamos (...) cómo la filosofía de Deleuze va de la política y el análisis de las condiciones empíricas y sociopolíticas en las que nos encontramos, a la estética como modo creativo de alterar los espacios y los tiempos, retornando a la política con ello, pues alterar los tiempos y espacios y exponer un pensamiento de la creatividad ya es una intervención política en lo real, al modo como ya W. Benjamin lo proponía en la tradición de las filosofías menores o minoritarias" (Núñez García, 2010)<sup>7</sup>.

### Análisis crítico de algunas obras

a) *Devenir animal* (1998) es la serie pictórica con que se inicia el nuevo ciclo estético-ciclo ético-político de la obra de Tomás Ochoa que adviene cuando el artista establece una relación con los trabajadores informales de la Plaza San Francisco (Cuenca-Ecuador), un lugar emblemático de la ciudad, donde diariamente, los desocupados, los desempleados, se instalan a la caza de algún trabajo, aunque fuese temporal (pintar una pared, arreglar un tejado, colocar unos metros de recubrimiento cerámico en un piso, etc.), bien sea por días e incluso por horas.



**Devenir animal**, 1998. Óleo sobre tela, Políptico 320 x 780 cm.

---

<sup>7</sup> El subrayado es nuestro.



Muchos de ellos provienen de la zona rural y son víctimas de la precarización laboral (carecen de seguridad social que cubra un accidente de trabajo o de una enfermedad); si consiguen trabajo, no aspiran al salario mínimo vital, definido por las políticas de relaciones laborales del gobierno, menos los beneficios sociales que otorga el sistema al trabajador formal; así la desgracia, el artista los representa a través de la imagen de un cobayo; pues, del mismo modo que dichos animales van al sacrificio, estos trabajadores informales pueden ir derecho al matadero.

Como sabemos “Devenir Animal” es un concepto construido por Deleuze y Guattari; está desarrollado especialmente en: “Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia”, particularmente en la Meseta 10. “1730- *Devenir-intenso, Devenir animal, Devenir imperceptible.*” (Deleuze y Guattari). Los autores definen un devenir de la siguiente manera:

“Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia una identificación. (...) Devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando ésta alcanza el nivel cósmico o dinámico. Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales.” (Deleuze y Guattari 244)

De modo que el concepto filosófico usado por el artista es exactamente el mismo; queda constancia con lo dicho por él mismo:

“Devenir Animal según lo postula Deleuze no significa identificarse, ni regresar ni progresar, tampoco es instaurar relaciones de correspondencia, ni producir por filiación. El devenir es el orden de la alianza, de la propagación, del poblamiento.” (VV.AA., Tomás Ochoa: espejos con Memoria 26)

Devenir Animal es un políptico pintado con óleo y acrílico sobre tela. Representa treinta y seis rostros, en tonos sepia, de los desempleados que deambulan por la Plaza San Francisco de Cuenca, quienes se agolparon en torno del artista para que los fotografíe, del mismo modo que lo hacen cuando un posible cliente los busca para contratarlos.

Junto a aquellos rostros, jóvenes o maduros, desesperanzados, ansiosos, han sido pintados también doce cobayos. El animal del sacrificio shamánico que, según el mismo Ochoa, en esta obra simboliza tanto el ritual mencionado, cuando el curandero descubre el mal y, al mismo tiempo, adivina el destino del hombre que cura; sobre todo: “los cuyes son al sacrificio y al fuego lo que los jornaleros al trabajo precario y a sus días perdidos. Destinos signados de precariedad, de no pertenencia, de transitoriedad, como lo único que contara para ellos fuera ese día” (VV.AA., Tomás Ochoa: espejos con memoria 26)

El claro-oscuro producido por el artista nos remite a una atmósfera lúgubre que sugiere un apocalipsis social, como el que en efecto ocurrió el año siguiente de pintado este dispositivo. Hay una articulación visible de esta obra con el concepto político de Giorgio Agamben de *nuda vida*, “la vida sin cualificación que es gestionada políticamente por la soberanía; la comprensión de la vida ahistorizada, considerada objeto, y aniquilada sin implicar reproche jurídico.” (Pagotto 2012)

Como muchos de los dispositivos artísticos que Ochoa producirá a partir de entonces, *Devenir animal* está signado por los horrores de un modelo económico, político, social y cultural que dominó Ecuador en el período 1979-2006 denominado como “retorno a la democracia”, cuando se instala paulatinamente un régimen neoliberal hasta que llega al máximo de la ignominia y entra en crisis. Una época en que, según investigaciones de la Universidad de Ohio, Ecuador expulsó de su territorio entre el 10% al 15% de su población hacia Estados Unidos, España, Italia, Venezuela y Chile, principalmente (Jokisch 2014).

El neoliberalismo provocó el crecimiento de la pobreza extrema; promovió el trabajo infantil; el abandono del Estado de la responsabilidad de proporcionar a la población los servicios básicos, educación, salud, vialidad; la pauperización de las clases medias; el descomunal crecimiento y peso de la deuda externa; un incremento mensual de los precios de los combustibles; un creciente deterioro del poder adquisitivo de los sueldos y salarios; el advenimiento de la dolarización de la economía que dejó al país sin su moneda propia; la feminización de la pobreza; son sólo algunos indicadores de una de las mayores crisis de la historia ecuatoriana. Agotado el modelo neoliberal, por injusto, ilegítimo, depredador, excluyente, concentrador de la riqueza y elitista, alcanzó su máxima cota de expresión con el feriado bancario (marzo de 1999) y los derrocamientos de varios presidentes en un corto ciclo de tiempo. (Salgado 2015)

Una de las tendencias que cartografiamos en el arte del Ecuador contemporáneo del período 2000-2014 es precisamente aquella que des-vela las entrañas de esta crisis, la peor de la vida republicana del Ecuador, cuyas obras artísticas muestran una unidad de acto de las dimensiones estética, ética y política, que conjugadas se transforman en la memoria de este desconcertante ciclo crítico, marcado por la barbarie y la incertidumbre (Suárez, 2014).

**b) II MIRROR (2002)**, video, 1 canal, con una duración de 1 min., 45 seg., filmado a las 04h00, en Guayaquil, Ecuador. Este dispositivo estético nos interroga por una supuesta identidad compartida entre los ecuatorianos, cuestión que ha sido objeto de numerosas investigaciones<sup>8</sup>.

La pregunta por la identidad en nuestros países es fundamental, porque la construcción de un Estado Nacional, una Nación y una Cultura Nacional son deudas que nunca han sido saldada por las clases dominantes y carecen de perspectiva en el futuro (Carvajal, 2006). Para cumplir con semejante objetivo estético y, a la vez, ético-político, el artista filma las

---

<sup>8</sup> A modo de ejemplo: Adrián Carrasco, María Augusta Vintimilla y Cecilia Suárez. *Estado, nación y cultura: los proyectos históricos en el Ecuador*. Universidad de Cuenca, Instituto de investigaciones sociales, 1988.

respuestas de numerosos ecuatorianos que, en rigurosa fila, desde la madrugada, se han colocado frente al Consulado de Estados Unidos, en Guayaquil, en busca de una visa que les permita emigrar a ese país, en busca de oportunidades laborales.

La pregunta que el artista formula a los entrevistados es: ¿De qué raza es usted? Los entrevistados dudan, titubean, vacilan ante la cuestión que aparentemente ameritaría una respuesta natural. Tan sólo una contestación es precisa y sobre todo va más allá de la pregunta, aquella de uno de los entrevistados que afirma: “somos humanos”. Las demás respuestas son síntomas de un evidente de un conflicto de identidad colectiva irresuelto aún, pese a casi dos siglos de vida republicana. Los ecuatorianos aún no sabemos quiénes somos ni de dónde venimos, menos a dónde vamos.

El síntoma, concepto fundamental de la psicología analítica de Carl G. Jung, “pone de manifiesto un conflicto psíquico y tiene en sí mismo un germen de creatividad, que puede, adecuadamente encauzado, mejorar la calidad de vida”. (Molina Velásquez, 2003). Por supuesto, el arte no está para resolverlo; con haber cuestionado el tema, basta y sobra. ¿Serán las políticas públicas capaces de hacerlo? ¿Es importante y necesario que un colectivo social posea una identidad? ¿Es posible aún construirla? Si la respuesta fuese positiva, ¿Qué características debería tener esa identidad colectiva? ¿Cómo habremos de construirla? Las preguntas vuelven a ser formuladas, gracias al poder de un dispositivo artístico eficaz.

### **c) SAD CO. *The Blind Castle* (2003)**

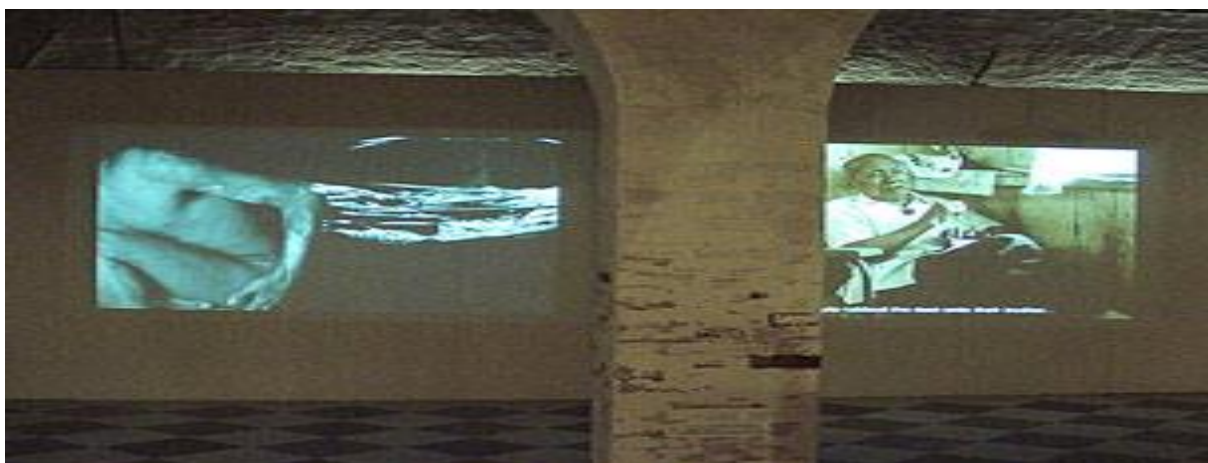
1 Video-instalación, 3 canales, con una duración de 27 minutos, presentada en la Bienal de Venecia, con la curaduría de Irma Arestizabal, fue producida en colaboración con el poeta ecuatoriano, Roy Sigüenza, quien hizo la investigación etnográfica. Ochoa interviene y re contextualiza algunas fotografías capturadas por uno de los gerentes de la S.A.D.C.O9, John Tweedy, y emprende una deriva que “analiza las relaciones neo coloniales (y) navega en la memoria colectiva del imperio.” (Ochoa, *web personal*, s.a.).

En el video se recogen los testimonios de los viejos mineros de la *Sad. Co.*: Delfín Calle (1907); Efraín Quezada (1916); Alfonso Lalanguí (1916) y Miguel Alvarado (1919) y los presenta como documentos vivos.

“Sospecho que en adelante no tendremos más oportunidades de escuchar su versión. (...) Los viejos mineros cuentan que para resarcirse de la explotación de la que eran objeto “robaban” a la compañía pequeñas cantidades de oro, untando en sus cuerpos el lodo de las minas que contenía partículas del mineral.” (Ochoa, *web del artista*, s.f.).

---

<sup>9</sup> South American Development Company, S.A.D.C.O., compañía norteamericana que explotó oro, en el pueblo minero de Portovelo (Sur del Ecuador).



Video-instalación, 2003, 3 canales, 27 minutos, presentada en la Bienal de Venecia, Curaduría de Irma Arestizabal.

A partir de los testimonios orales de estos mineros, se recupera la dimensión de la historia no oficial, la memoria de la Multitud, suprimida deliberadamente por el poder; una auténtica puesta en escena de la obra conmina al espectador a tomar partido ante las ruinas materiales dejadas por la compañía norteamericana, ante “las relaciones asimétricas surgidas en el enclave” (...) relaciones neo-coloniales y las estrategias de resistencia de los vencidos.” (Ochoa, *web del artista*, s.f.).

El dispositivo estético es “Una cámara subjetiva (que) propone al espectador una deriva por los remanentes de la S.A.D.C.O.; con este procedimiento, recurrente en mi trabajo, trato de incluir al espectador en el recorrido y le planteo una experiencia cuasi cinética. (Ochoa, *web personal*, s.a.). Ahora es preciso preguntarnos ¿Puede un espectador permanecer indiferente ante los horrores que una obra artística de-vela?

La máquina estética está construida en tanto forma en sí, y al poseer además valores éticos y conceptos políticos, al ser ella misma una unidad de acto por la interacción de esas tres dimensiones, desata la sensibilidad del espectador, a quien le pide una toma de partido; en este caso, nos invita a colocarnos del lado de los explotados por el capital, y asumir que hoy, en esta época tardía, una inmensa mayoría estamos también en ese lado.

#### **d) Villa 6 mm3 (2004)**

Video-instalación, 1 canal, 25 minutos. Obtuvo el premio “Marcelino Botin”. En colaboración con Andriana Meyer, Laura Valdivieso y Federico Calle. Archivo de imágenes: Alberto “Paco” Leiva. Música: Andrés Ceccarelli. Ochoa construye un dispositivo estético que tiene como referente fundante los “conflictos globales relativos a los desplazamientos forzados como consecuencia de los procesos de privatización del agua”. (Ochoa, *web del artista*, s.f.). La locación del dispositivo es Villa Potrerillos,



población asentada en las estribaciones de una cordillera andina, en Mendoza, Argentina. Por desventura, el lugar quedó sumergido bajo seis millones de metros cúbicos de agua, como consecuencia de la construcción de un mega proyecto del gobierno local.

Ante este desgraciado acontecimiento, el artista recupera la memoria colectiva y emprende “la reconstrucción de la subjetividad y contradice el andamiaje conceptual levantado por el poder en torno al progreso, que justifica y legitima el desarraigo con la fórmula de que “el bienestar y progreso de la colectividad” (Ochoa, *web del artista*, s.f.). Ochoa interactúa con la comunidad de quien obtiene sus testimonios; de entre estos, destaca el del anciano fotógrafo Pedro Vidart, quien nunca fue indemnizado y murió en la indigencia.

El narrador comienza por admitir su propia muerte. La voz que llega desde el cuarto oscuro del fotógrafo es el elemento narrativo que cruza los límites del documento y deviene dispositivo estético. La memoria colectiva de una comunidad reconstruye, *in absentia*, un sujeto, una historia personal. (Ochoa, *web personal*, s.f.). El artista apela nuevamente a las herramientas etnográficas y recupera la memoria colectiva, borrada por los poderes que ocultan o disfrazan sus intereses, aniquilando la vida y la naturaleza. Al ponernos en contacto con la adversidad que afectó a la población de este pequeño poblado argentino y la indolencia de una burocracia que actúa de manera idéntica en todos los lugares del mundo, Ochoa imputa al “progreso” el origen de estos desastres que asolan al planeta con frecuencia. El afán político y ético de Tomás Ochoa va incluso mucho más allá de la relación sustantiva que proponen Foucault y Derrida con los temas políticos, y se trataría de “escuchar la voz del otro en nosotros”, de los subalternos. (G. Spivak 2011)<sup>10</sup>

#### e) CONTAGION, 2005

Video, 2 canales / 27min. Recibió el premio Marcelino Botín, Santander, España. En el sustento teórico construido por el artista, se sostiene que el dispositivo estético está construido en base de conceptos deleuzianos: *manada*, *devenir animal*, *rizoma*, *agenciamiento*, *multiplicidades*, *anómal*, que iluminan una historia personal:

---

<sup>10</sup> “Mucho tiempo después, dice Spivak, concentrándome en el momento en que Gramsci se refiere a la instrumentación del nuevo intelectual, en una relación maestro-discípulo, de modo que el intelectual es el discípulo del medio del subalterno con el fin de producir el intelectual subalterno, comencé a darme cuenta de que lo que había encontrado. Era algo que provenía directamente de la extraordinaria imaginación y experiencia de este hombre que estaba en la cárcel: se trataba de aprender del subalterno. Y lentamente comencé a darme cuenta que el subalterno no son sólo personas que no tienen acceso a la movilidad social, que es algo que dije en las primeras etapas, y luego extendí al concepto de las clases que no tenían acceso a las estructuras abstractas del estado. Ahora, habiendo leído mucho más de Gramsci —recuerde que no estamos hablando sobre mi trabajo, sino sobre mi comprensión de Gramsci— me di cuenta que el subalterno es esa metáfora militar donde estamos viendo a los oficiales con más antigüedad, que tienen una estructura donde no dan órdenes en el sentido común, pero sí las dan dentro de sus propios parámetros. Y Gramsci analizó en profundidad el vínculo entre las estructuras del prejuicio dentro del proletariado y el subalterno, de modo que la producción del subalterno intelectual tenía que incluir la comprensión de las clases subalternas como personas que tienen sus propias jerarquías, en vez de la antigua definición, más romántica si se quiere. Esto para mí ha sido algo mucho más práctico. (G. Spivak)

“Durante 2003 y 2004, en plena crisis económica argentina, Víctor López ya no puede subsistir como actor. Ante esta situación, prefiere vivir en la calle antes que realizar otras tareas. De este modo, se coloca a sí mismo en el borde de una acción artística y una obligada marginalidad, interviene así en la ciudad sin otra herramienta que su propio cuerpo. Su acción de caminar se transforma en su vida y su vida es la acción misma” (Ochoa, *web del artista*, s.f.)

El artista emprende, entonces, el registro de la vida que lleva López con otros como él, en la calle, en terminales terrestres, plazas, comedores para indigentes; la existencia de un anómalo dentro de un sistema que contagia y provoca un devenir Otro en el artista, en el espectador e incluso en el mismo actor quien también deviene Otro, deja de ser un personaje y encarna su propio drama. El artista afirma:

“La acción en estrecha relación con el contexto borra la línea que separa al artista del público y lo convierte en un actor social implicado. Aquí planteo el binomio ciudad-desierto, cronotopo mitológico de la contemporaneidad como zona ampliada del campo artístico. Como dice Jodorovsky, la deriva es un acto creativo. (Ochoa, *web personal*, s.a.)

#### **f) *Indios medievales* (2008)**

Video- instalación, 2008.

Ochoa descubre una línea de continuidad de lo monstruoso entre los relatos de viaje medievales y las Crónicas sobre la conquista europea de América, entre una “Europa civilizada y una América salvaje” y la deconstruye desde el presente de las migraciones laborales globales, por ejemplo las de cientos de miles de ecuatorianos hacia Estados y España, especialmente, a partir de lo que conocemos como “El feriado bancario” (1999) que confiscó los ahorros de miles de ecuatorianos, especialmente de los jubilados, la clase media, los campesinos y los pequeño propietarios, entre otros, dejándolos sin esperanza y en la indigencia.

“Existen líneas de continuidad entre la idea de lo monstruoso en los relatos de viaje medievales y en las crónicas. Como el presentó simbólicamente el encuentro entre una Europa civilizada y Otro salvaje, esta misma confrontación apareció en la presentación del monstruo indígena. El sistema de analogías vinculado el recién descubierto con la errónea, lo que justifica el discurso de lo monstruoso en el comportamiento de los indígenas. Borja Gómez, *Los Indios Medievales* de Fray Pedro de Aguado. Me gustaría ser un caníbal que comiera mis enemigos.” (Ochoa, *web personal* s.f.)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Véase también el excelente artículo de Joaquín Barriendos: *Apetitos extremos: La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias*, En: <http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es> (Barriendos).

g) *Multitud*, 2008, Serie, impresión UVI/ acrílico/tela, medio mixtos sobre canvas, 2008.

Una primera cuestión que hay que destacar es la conciencia que el artista tiene de lo que significa el concepto “Multitud” y de su lugar en ella. Bástenos recordar la definición política del concepto en mención, que Ochoa toma de Paolo Virno: “Mientras que la noción de Pueblo es el resultado de la confluencia de muchos en Uno, la multitud, se define como el punto final de un proceso de individuación” (VV.AA., Tomás Ochoa: espejos con Memoria).

Una segunda cuestión que es preciso acentuar es que la Multitud es una condición insoslayable e irreversible del sujeto contemporáneo. Así, Ochoa incursiona en los territorios de la Multitud; a ellos se acerca y de ellos se distancia; con el mismo gesto que el del voyerista, reemplazando las cámaras del Estado de control, enfoca la suya, la de artista, con malicia para:

“escrutar sus rostros, su cadencia, el fluir de los cuerpos ... imaginar historias personales, saquear de los autores que más admira, Borges, Pessoa, Rilke, Alejandro Dolina. “Mi lugar es el sin lugar, mi señal es la sin señal. Sigo el rastro que la ausencia deja sobre el mapa”. Extraños y extranjeros, exiliados de su patria y de su propio cuerpo; anónimos, desempleados, sin esperanza ni refugio; solos.” (Ochoa, web personal)”

La Multitud de exiliados, refugiados, desempleados, subempleados, migrantes, obreros, amas de casa, campesinos, estudiantes, los de a pie, los del barrio, los del campo y un larguísimo etcétera que reúne a un universo de víctimas de un sistema de opresión.

En la Galería Proceso de Arte Contemporáneo, de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay (2014) Ochoa presentó varias obras que trabajan la técnica del dibujo expandido y la idea de lo que fueron los quipus incas. El artista dibuja con pólvora, técnica que la utiliza desde hace varios años atrás; en esta exposición para referirse al arrasamiento cultural que provocó la Iglesia católica al calificar a los quipus como “heréticos instrumentos del demonio”. (Guzmán 2014). Tomás Ochoa, en entrevista periodística sostiene sobre esta reciente obra suya:

“El dibujo que aquí se presenta fue realizado a partir de la estructura básica de un Quipus y de una progresión matemática de números primos. Un cordel anudado genera el dibujo y al ser quemado deja un rastro en vaciado sobre la superficie. Probablemente los Quipus hayan sido aquella escritura que se perdió definitivamente. Yo intento -como Tzincán en el cuento de Borges- intuir la escritura del jaguar”. (Guzmán 2014)

**A manera de una coda:**

La de Tomás Ochoa es una obra artística cuyos valores estéticos se construyen desde diversas estrategias técnicas –el dibujo expandido, el video instalación, la pintura, entre otras- que se sustentan tanto en la investigación de novedosos procedimientos como en la ejecución de técnicas visuales como en una reflexión teórica que cuestiona el poder de los lenguajes hegemónicos.

Los suyos son dispositivos estéticos que simbolizan la realidad sin retroceder a la representación realista o neorrealista, avanzado hacia nuevos campos de representación visual; no son un retorno a la figuración de fines del siglo XIX como tampoco expresan ismo que pudiese llamarse “neo”; la suya no es una obra que retorne al realismo de los años 30 ni al de Courbet. El dominio pleno de la técnica, la investigación y el evidente sustento conceptual nos pone ante máquinas estéticas del arte contemporáneo que, por esas intersecciones entre estética, política y ética, son y serán parte de la memoria de la Multitud.

Su valor ético y político reside en haber superado la etapa abstracta con que se inició Ochoa y colocarse a la altura de las exigencias de la complejidad de esta incierta época que nos ha tocado vivir y padecer. El valor político del proceso artístico de la obra de Ochoa se inicia a partir de 1999, año del denominado “feriado bancario” y la dolarización que trajeron desastrosas consecuencias para la sobrevivencia de la Multitud de ecuatorianos.



## Trabajos citados

- Virno, Paolo. Gramática de la multitud. Traficantes de sueños, 2003.
- Suárez, Cecilia and Et.Al. Mapas del arte contemporáneo en Ecuador. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014.
- VV.AA. 100 video artistas. Castellano e Inglés. 1 vols. Madrid: Exit, 2010.
- Lukács, Georg. Estética. Trans. Manuel Sacristán. Primera. Vol. 1. Barcelona: Grijalbo, 1967.
- Ochoa, Tomás. «Las historias no contadas de Tomás Ochoa.» COSAS (2014).
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Trans. José Vázquez Pérez. 3a. Valencia: Pre-textos, 1997.
- VV.AA. Tomás Ochoa: espejos con Memoria. Quito: El Apuntador, 2014.
- Pagotto, María Alejandra. «Agamben y lo político.» Revista de filosofía y teoría política contemporánea (2012): 380.
- Jokisch, Brad D. «Ecuador: de la migración masiva a la migración de retorno.» Journal Online. 2014.
- Salgado, Wilma. «Tras las huellas de una atraco.» DESENCADENANTES Y BENEFICIARIOS DE LA CRISIS. 14 de Mayo de 2015  
<[http://www.memoriacrisisbancaria.com/www/articulos/Wilma\\_Salgado\\_desencadenantes\\_y\\_beneficiarios\\_de\\_la\\_crisis.pdf](http://www.memoriacrisisbancaria.com/www/articulos/Wilma_Salgado_desencadenantes_y_beneficiarios_de_la_crisis.pdf)>.
- Spivak, Gayatri. ¿Puede hablar el subalterno? Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- Ochoa, Tomás. web personal. s.l.: digital, s.a.
- Guzmán, Ivone. «Incendiar para dibujar. Tomás Ochoa comparte sus ideas y su técnica.» El Comercio 11 de Diciembre de 2014.
- Bracho, L. «El Cuidado de si y la conjunción entre ética, estética y política.» Revista Venezolana de Investigación Educativa 14 (2010).
- Núñez García, Amanda. «Gilles Deleuze. La ontología menor: de la política a la estética.» Revista de Estudios Sociales 35 (2010): 41-52.
- Suárez, Cecilia y otros. Mapas del arte contemporáneo en Ecuador. Ed. Julio César Abad Vidal. 1 vols. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014.
- Molina Velasquez, David Ignacio. «UNA PREGUNTA DEL DESTINO. El síntoma y su significado en la psicología de Jung.» Revista Virtual 3 (2003).
- Ochoa, Tomás. web del artista. s.l., s.f.
- Roldós, Santiago. facebook. 26 de enero de 2015.  
<<https://www.facebook.com/santiago.roldos?fref=ts>>.
- Carvajal, Iván Et. Al. La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura nacional. Vol. 1. Quito: Orogenia, 2006.
- VV.AA. Tomás Ochoa: espejos con memoria. Ed. Genoveva Mora Toral. 1 vols. Quito: El Apuntador, 2014.
- Spivak, G.Ch. Esperando a Gayatri Spivak podemos oír al subalterno Verónica Gago. Ed. Universidad nacional San Martín. UNSAM, 8 de Noviembre de 2013.
- Barriandos, Joaquín. «Instituto europeo para políticas culturales progresivas.» Agosto de 2008. 3 de Diciembre de 2014.
- Terán, Paulina. «El alfiler y la mariposa. El arte ecuatoriano en la mira de los coleccionistas internacionales.» COSAS (2015).
- «Dibujo expandido.» El Comercio 2015.
- Revista COSAS. Entrevista a Tomás Ochoa. (2014). (n.d.).