





750
P114P

GRACIAS DE WILSON

A todos los amigos que en distintos momentos y situaciones me han ofrecido su apoyo y cariño:

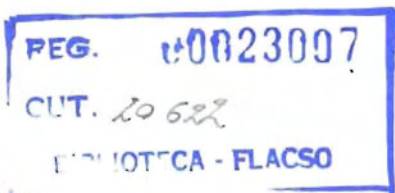
Ricardo Alan, Lupe Álvarez, Marcelo Aguirre, Lucía Andrade, Pedro Arévalo, Pepe Avilés, Pedro Baraja, Pablo Barriga, Vinicio Bastidas, Izak Ben Aharon, Miguel Betancourt, Roberto Bonafont, Mauricio Bueno, Caty Cajilema, Pablo Cardoso, Guillermo Castro, José Cela, Ricardo Centeno, Ricardo Coello, Enrique Cruz, Rafael Cruz, Hernán Cueva, Pablo Cuvi, Herminia e Isaura Chamba, Marco Chamorro, Edgar Chávez, Manuel y Marta Chum, Fernando Dávalos, Jorge Dávila Vázquez, José Dávila, Ariel Dawi, Patricia Endara, Juan Diego Esparza, Fernando Falconí, Yvette Ferreti, Shirley Geacomán, Antonio Gómez, Luis Guerra, Milciades Gutiérrez, Marco Herrera, Andrés Hidalgo, Jaime del Hierro, Christoph Hirtz, Ingrid Icaza, Eduardo Jaime, Ronald Jones, Rody Kronfle, Ricky Luque, Fernando Luna, Darwin Luzuriaga, Jorge Marcos, Manuel Mejía, Javier Mina, David Mogollón, Geovanny Morales, Antonio Morales, Alexis Moreano, Manuel Morán, Marco Muñoz, Sonia Oliveira, Carlos Luis Ortiz, Vicente Paccha, Patricio Palomeque, David Pérez Mc Collum, Iván Paredes, Diego Peñaherrera, Miguel Pereira, Patricio Ponce, Francisco Punina, Keneth Ramos, Diego Ribadeneira, Mario Rodríguez, Stéfano Rubira, Rodrigo Salazar, Galo Alfredo Torres, Paquita Troya, Javier Vásconez, Jorge Velarde, Érika Vélez, Franklin Velasco, Wladimir Velasco, Bernardo Zamora y Fanny Zarzosa.

Muy especialmente a:

Gladys Álvarez, Iván Cruz, Álvaro Encalada, Inés Flores, María Teresa García, Madeleine Hollaender, Carmen Viteri y Danny Klein, Blasco Peñaherrera Solá y Simón Parra Boyd.

Y a los carnales de siempre, que son parte de mi vida y de mi obra:

Elizabeth y Evelyn Alcívar, Darwin Bonilla, Marco Campaña, Franciné Córdoba, Jorge Jaén, Roberto Jaramillo, Frank Johnson, Edwin Lluc, Marjorie Mosquera, Jimmy Mendoza, Andrés Rodríguez, Gregorio Salazar, Boris Ullauri, David Santillán, Daniel Yellojo, Juan Zabala, Silvia Ortiz y Cristóbal Zapata.



FECHA:	14 - Dic - 2007
CLASIFICACION:	
PROYECTO:	
CODIGO:	
DEPOSITO:	Adrián Bonilla

INDEX

9

Jimmy Mendoza
LA CÓPULA

11

Cristóbal Zapata
LA GRUTA DEL CÍCLOPE

35

LAS OBRAS

133

PRONTUARIO

2015



Juliana que buena eres, 2006, acrílico sobre cerámica, 35 x 20 x 20 cm. Colección: Danny Klein.

LA CÓPULA

Esperando ser asaltado por la oscura calma de la noche,
la jovencita morena le dice: mira la muralla de la iglesia
cuando se une con los adoquines
¡mira esos pardos meados!
¿No te parecen lecciones de veladuras?
Son los ángeles que bajaron a desahogarse
sobre sus paredes blancas.
Él contesta: la noche es para tocarla,
es el cuerpo que amenaza y se entrega,
aquí en sus valles nos alimentamos de sus formas
y de sus criaturas.

Se fueron los dos despacito ciudad abajo a crear la luz.
En la tambaleante soledad de la mañana
él se soba con los dedos la cuenca de sus ojos,
entre sus yemas asedadas de extraños almizcles
deja ver un cabello enredado y negro,
comienza una lenta frotación de aquel pelo,
se sienta en el filo de la cama, estira su mano
y abre un block de cartulinas;
empieza a desenredar la bola oscurita.
Sobre el cartón se van formando gráciles nervaduras,
se incorpora y va por el estilógrafo mont blanc;
entre la inocente urdimbre aparecen fantasmas, prostitutas,
demonios y niñas deliciosas.

El ojo comienza a sospechar, el dibujo se vuelve hondo y presumido,
son esas líneas terribles, esos frágiles eventos
los que terminan siendo tierna bisutería.
Rojos alizarinas, azules de talo, rosa guayaba
son las trampas y la invitación;
herramientas usadas de manera deliciosa y delictiva,
como pidiendo venganza, como metáfora de la muerte.

Jimmy Mendoza



Secuestro Express (de la serie *Mascotas Tuning*), 2006, acrílico sobre lienzo, 71 x 61 cm.

LA GRUTA DEL CÍCLOPE

(LA FERIA Y LA FIERA EN LA PINTURA DE WILSON PACCHA)

Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles, los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne.

PABLO PALACIO

Las fuentes/

A su manera, cada obra de arte modifica los hábitos visuales de una comunidad, haciendo aceptables expresiones que antes de su aparición eran consideradas aberrantes. En el arte ecuatoriano contemporáneo, la provocadora y poderosa vitalidad del trabajo de Wilson Paccha, con su extravagante imaginería, su extroversión cromática y su incesante interrogación del espacio plástico, ha tenido el mérito de romper nuestros presupuestos perceptivos, ampliando a su vez nuestro repertorio visual. Sin embargo, la verdad y novedad que libera su obra es tan escandalosa que todavía produce resquemores y urticarias entre el público adocenado y bienpensante. Es comprensible: desde los extramuros, como un dinamitero o un "terrorista del pincel" (según su propia expresión), Paccha deposita en el corazón de la ciudad un cóctel explosivo, un "bolo de lodo suburbano" que envuelve y salpica con su pringue a las buenas conciencias ciudadanas, al tiempo que desmantela con su cínica carcajada toda forma de corrección política, los protocolos verbales y la etiqueta de la cultura oficial.

Ya en el 98, la crítica y curadora cubana Lupe Álvarez —la primera en advertir la importancia y singularidad de su trabajo—, en un texto aún inédito escribía: "La *vibra* de la piezas de Wilson, su efectividad en el manejo de los recursos de la pintura para proclamar en forma desinhibida los contenidos que desea concretar, no descansan en calidades estéticas. Su valor se aviene mejor a un criterio de eficiencia, desde el cual el arte descubre y discute las complejidades del tejido sociocultural, y pone el dedo en la llaga que a la mayoría estremece y perturba"⁴.

La genealogía de ese desparpajo temático y cromático, como sus estrategias compositivas, hay que rastrearlas en varias fuentes sincrónicas y diacrónicas (las dos canteras sobre las que todo artista desarrolla su obra), íntimamente ligadas a la cultura popular. Las canteras sincrónicas, inmediatas, son el entorno barriobajero y marginal dentro de los cuales el artista ha desplegado su vida y su obra, y la cultura de

masas (dibujos animados, cómics, cine y televisión), que le proporcionan una parte de su material icónico; mientras sus fuentes históricas o diacrónicas quizá debamos buscarlas en la cultura carnavalesca y el realismo grotesco, brillantemente estudiados por Mijail Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*, texto al que acudiremos en varias ocasiones para explicar cómo Paccha realiza y actualiza esta rica memoria cultural.

Para empezar, deberíamos decir que Paccha pinta en primera persona, bien en singular o en plural, esto es, por un lado experimenta con sus obsesiones, sus deseos y fantasmas personales, y por otro con los demonios y traumas colectivos. Ya sea utilizando el yo o el nosotros –entendidos como dispositivos de enunciación– Paccha es profundamente autorreferencial, confidencial, es al mismo tiempo el gran fabulador y desmitificador de sí mismo, y de la conciencia y el inconsciente populares.

El barrio y la casa/

Ciudad satélite al norte de Quito, bastión popular con un historial violento y delictivo, caracterizado por su densidad poblacional, su caótica configuración urbanística, su estridencia visual y auditiva, El Comité del Pueblo –donde reside y trabaja desde los seis años–, alimenta la mayor parte del registro figurativo de Wilson Paccha. De allí toma sus modelos y personajes (véase en su obra anterior *Cindy Crawford Checaiza*, *Claudia Schiffer Quishpe*, *Héroes de fin de semana*, *Ina la de la teta grande*, y en su obra reciente: *Mongolito Fashion*, la cumpleañera del políptico *Autorretrato*, y la muchacha de *Mascotas Tuning y Naftalina*), los interiores saturados de ornamentos (alcobas, salas y comedores), o las desangeladas tomas del barrio con sus rústicas e inacabadas edificaciones, y finalmente todos los accesorios y efectos personales: adornos, peluches, juguetes, perros, *gillettes*, edredones, revólveres, navajas y cuchillos. Promiscua e indiscriminadamente, Paccha caza y recolecta en los bajos fondos y en la cultura chatanía para con ese heterogéneo conjunto de motivos icónicos confeccionar una suerte de enciclopedia suburbana, o mejor una *enCICLOPEdia*, pues estos ítems suelen aparecer contaminados por el dato sórdido, grotesco: la sangre, la distorsión.

No obstante la sordidez y crudeza de esos escenarios y situaciones, jamás resultan truculentos, sus tácticas irónicas, paródicas, los redime de cualquier patetismo o dramatismo. A tono con su ánimo festivo, en Paccha el drama y la tragedia (como en *Disparatado* o *Violencia doméstica*) son meros simulacros, *happenings* o *performances* pintados. Por lo demás, su pintura oscila entre una mirada realista (las vistas del Comité del Pueblo, los retratos, autorretratos, etc.) y otra nítidamente surrealista, que confiere a sus representaciones una dimensión pesadillesca, onírica. Así, la casa en Paccha participa de ese

espacio feliz que Bachelard atribuye a las imágenes de la intimidad, y que incluye no sólo "la casa de los hombres", sino "la casa de las cosas" (cajones, cofres, armarios)⁹, *tapos* favorecidos en su pintura como tan bien ilustran esos caprichosos veladores y cómodas con profusión de cajones muchas veces vacíos (*La cómoda roja de Caperucita*), y otras veces desbordantes de artículos varios, entrevistados por el ojo omnívoro del voyeur que mira por la cerradura, por el ojo contumaz del Cíclope que observa desde su gruta.



La cómoda roja de Caperucita, 2000, óleo sobre lienzo, 115 x 135 cm.

Las mil y una formas del cuerpo grotesco/

Por un lado, como en la literatura de Rebelais, Sterne o Gógol, en los cuadros de Paccha la comida, el vestido y la sexualidad, ostentan un carácter festivo carnavalesco; por otro, su bestiario está lleno de monstruos (*El Vampiro del Machángara en Canoa*), idiotas (*La rueda de la fortuna*, *Mongolito fashion*) y payasos (*Payaso gif*), enanos (*La mujer más pequeña del mundo*) y gigantes (*Gulliver*), tullidos (*Cumpleañero solitario*) y deformes (*Leporinus tremens*, *La Cholicienta*); en su pintura el cuerpo (como en algunos cuentos de Pablo Palacio y otros tantos de Huilo Ruales) asoma imperfecto e incompleto, y allí estriba precisamente su filiación grotesca, pues la deformidad es uno de los fundamentos estéticos del realismo grotesco.

A fines del siglo XVIII, el estudioso alemán Justus Möser señalaba ciertas particularidades de esta estética: su vocación "quimérica" (por su tendencia a reunir lo heterogéneo), la violación de las proporciones naturales (su carácter hiperbólico), y la presencia de lo caricaturesco hasta alcanzar proporciones fantásticas. Ahí está esa maravillosa colección de figuras de raigambre circense pertenecientes a la serie *Récords Guinness: La mujer que camina en cuatro patas, La mujer que come alacranes, King-Kong blanco, Testiculín*, etc. Y cabe destacar especialmente ese paradigma grotesco convertido en *leit-motiv* icónico: los cíclopes (*Secuestro Express, En busca de casa y carro, Hannibal tricíclope, Cíclope mandarina*), figura mitológica que Víctor Hugo consignó como uno de los emblemas grotescos de la antigüedad pre-clásica. Un legado que a comienzos del siglo XX recuperará el expresionismo alemán, particularmente la pintura de Otto Dix y los dibujos de Georg Grosz, caracterizados por su talante satírico, o el cine de Robert Wiene, F.W. Murnau y Fritz Lang, con su saga de fantasmas y vampiros. Pero quizá sea al realizador norteamericano Tod Browning, autor de *Freaks* (1932), cruel historia de esperpentos físicos y morales (entre otros, la mujer barbuda, motivo de una obra de Paccha) a quien debemos el revival y vigencia del imaginario grotesco en el arte contemporáneo, pues esa película (eslabón secreto de la cultura grotesca) será definitiva en la formación de Diane Arbus, la fotógrafa que con sus perturbadores retratos de enanos, gemelos y travestís redefinirá en los 60 la noción de lo normal y anormal.



Las acciones del cuerpo grotesco/

Según Bajtín: la comida, la bebida, la cópula, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades y todas las necesidades biológicas constituyen "los principales acontecimientos que afectan al cuerpo grotesco", "los actos del drama corporal". En el teatro de Paccha estos actos son puestos en escena reiteradamente, constituyen los temas de su obra: bastaría por ahora recordar la serie *Vida, pasión y muerte de Caperucita Roja* (1999), la serie *Follar o morir, Embarazo alien*, el ciclo de los abortos, o los autorretratos del artista enfermo de varicela (como un caravaggesco *bachino malato*) que devuelven al cuerpo a su fragilidad y materialidad esenciales. No olvidemos tampoco los fluidos orgánicos que chorrean por sus telas (sangre, orina, flujo menstrual), a veces aludidos a través de las bacnicas, que vienen a subrayar la apertura escatológica de su obra, otro ingrediente de la poética grotesca.



ENFERMEDAD f. *Med.* Alteración más o menos grave de la salud. • *fig.* Alteración más o menos grave en la fisiología del cuerpo vegetal. • *fig.* Pasión o alteración en lo moral o espiritual. • *fig.* Anormalidad en el funcionamiento de una institución, colectividad, etc. • **profesional**. La que es consecuencia de un determinado trabajo.

Arriba: panel del políptico *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)*, 2006, fotografía y texto impreso, 15 x 15 cm.
 Izq: *La mujer barbuda*, 2002, acrílico sobre papel, 30 x 20 cm. Colección del autor:

La raíz carnavalesca/

Permisividad, exceso, inversión y travestismo, son los elementos que constituyen y definen el Carnaval, y que irrumpen ostensiblemente en la obra pacchiana, pues el Carnaval, concebido como “fiesta de la alteridad gozosa” –en palabras de Victor I. Stoichita y Anna María Coderch⁴–, entraña “la alegría ante la diferencia triunfante (alegría ante el desorden y ante el caos, vistos como el reverso del orden y del cosmos)”. En el delirante e hilarante universo de Paccha todo está permitido, todo puede suceder. Ya en una de sus pinturas tempranas, *Presión 1 sobre presión 2* (1995), el artista indaga en su otredad, en su dualidad sexual, pintándose como un ser bifronte (macho y hembra al mismo tiempo). En la serie *Auto-retrato*, el mismo artista opera con su cuerpo una inversión sexual pintándose como un hermafrodita en la seductora pose de una odalisca o una doncella de Ingres; no menos andrógino es su busto ejecutado a la manera de una escultura griega (*Hombre-maniquí*), y está finalmente el tríptico dedicado a los *Travestis*. No hay personaje que el artista no pervierta, invierta, travista, en su ánimo carnavalescante de burlarlo y rebajarlo, de coronarlo para luego destronarlo.



Presión 1 sobre presión 2, 1995, acrílico sobre papel, 90 x 70 cm.

Esta segunda vida, este mundo alternativo que el carnaval instaura momentáneamente -asociado a la idea de renovación y regeneración de los ciclos vitales-, se construye como parodia de la vida originaria, como un "mundo al revés", aunque actualmente su dimensión utópica, el principio de alteridad social que encarnaba, haya sido pulverizado y sólo tenga una "existencia folklórica", apenas perviva bajo su "aspecto humorístico", como señala Lipovetsky⁶

Es suma: la obra de Paccha recorre el camino que va de la comicidad grotesca al humor pop.

El habla de la plaza/

Con frecuencia de lo que se trata en la pintura de Paccha es de ilustrar una ocurrencia verbal, un giro escuchado al azar. El artista trabaja a partir de frases encontradas, de las voces de la calle: el argot suburbano, la música y el habla popular son algunos de los detonantes de su obra, de allí su descaro, su cinismo, el humor callejero, plazuela, de sus títulos e inscripciones textuales. Esta relación con el lenguaje es otro de los elementos que lo ligan a la cultura cómica carnavalesca. Pues, al decir de Bajtín, a fines de la Edad Media y el Renacimiento, el carnaval hace acopio del "vocabulario de la plaza pública", es en la plaza y en las ferias donde se gesta y efectúa la fiesta.

En carta a un amigo, el novelista ruso Nicolái Gógol escribió: "El trazo esencial de mi talento es conferir a la vulgaridad un relieve poderoso", una frase que resume perfectamente los propósitos estéticos de Paccha.

La paleta matinal/

A diferencia del grotesco romántico que privilegia y explora la noche (*Los himnos de la noche* de Novalis, los *Nocturnos* de Hoffmann), en el grotesco popular -"primaveral, matinal y auroral por excelencia" como anota, una vez más, Bajtín- es la luz el elemento imprescindible: "el grotesco popular refleja el instante en que la luz sucede a la oscuridad, la mañana a la noche y la primavera al invierno"

Casi toda la pintura de Paccha está traspasada por una incandescencia solar, radiante, cenital, en la mayoría de sus cuadros ambientados en exteriores, los cielos lucen despejados, cristalinos, cuando no coronados por el sol (*El anacoreta*, *Gulliver*, *Embarazo alien*, *Es de cuerda, gil*), pues el artista quiere focalizar la tragicomedia de sus criaturas en sus acciones, en sus circunstancias, sin que nada ensombrezca la escena; o bien se hallan atravesados por una nubosidad parcial que coadyuva a producir la atmósfera de suspenso, la sensación de desazón o amenaza que invade o se cierne sobre sus personajes (*Cumpleañero solitario*; *El Vampiro del Machángara en Canoa*; *AutorserVICIO, retrato de Cristóbal Zapata*). Pintor sensual y carnal por excelencia, su luminosidad y exuberancia cromática no responde únicamente a su extracción y a su abigarrado entorno popular, sino que apela al impacto sensitivo del color.



Gulliver, 2007, pastel sobre papel, 100 x 75 cm.

Tal es la fascinación de Paccha por lo solar, que en varias ocasiones se las arregla para aludirlo metonímicamente, a través de otro de sus elementos icónicos recurrentes: el girasol (*La Cholicenta*), flor predilecta de los estetas, según el poeta Luis Antonio de Villena.

La brocha del panadero/

Pero ese brillo de su pintura, viene también de una cierta memoria manual, de la brocha de panadero (por muchos años Paccha trabajó en la panadería de su padre), que tantas veces aplicó al pan para barnizarlo y preservarlo. Ya Barthes ha localizado en la escritura y la cocina las fuentes históricas de la pintura: "Ambos orígenes estarían relacionados con los dos gestos de la mano, que tanto rasca como alisa, ahueca o desarruga; en definitiva, al dedo y a la palma, a la uña y al monte de Venus. Esta mano doble es la que se reparte el imperio de la pintura, pues es la mano la verdad de la pintura, y no el ojo...". Como la brocha del pintor sobre la superficie de la tela, la del panadero unta, alisa, da lustre al pan horneado.

De esa íntima relación con la comida y la cocina derivan esos pintorescos soportes empleados por el artista a manera de tablas de picar y mesas de comedor (remito a la colección de la "Frutería Monserrate" en el Quicentro Shopping).



Amor, mal social, 1994, mixta sobre madera, 175 x 215 cm.

El fetiche y la sinécdoque/

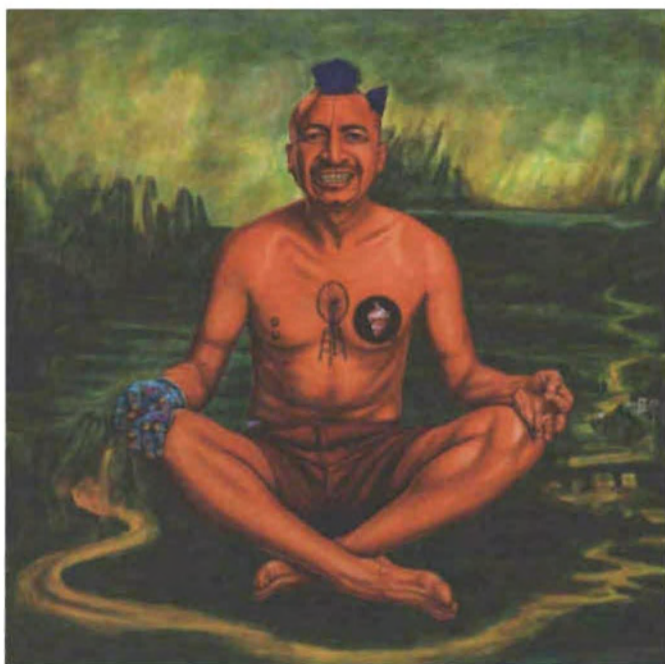
Si hay una pulsión que la pintura de Paccha descarga sobre todas las demás es la pulsión fetichista. Fetichismo supersticioso (el Ekeko y el Ganesh, deidades propiciadoras de la suerte y la abundancia, han sido sujetos de su pintura); fetichismo mass-mediático (Jean-Claude van Damme, Pedro Picapiedra, Bart Simpson, el magnate de *Playboy*, Hugh Hefner, o la modelo ecuatoriana Érika Vélez, son algunas de las estrellas de su firmamento cultural) y por supuesto fetichismo erótico: falos, senos, pies, tacones y vestidos de mujer, conforman las partes y los objetos sobre los que sus cuadros llaman la atención.

Una de sus primeras obras, *Amor, mal social* (1994), era una especie de *combine painting* al pie de la cual Paccha colocó cinco pequeñas cajas dentro de las que depositó una muñeca clavada con alfileres, una braga, un sticker de Batwoman, entre otros idolillos y trofeos de guerra. Ahora, el ciclo de pequeños cuadros que conforman *Autorretrato* es un muestrario de fetiches personales tratados como una colección de bibelots. En su taller uno de los libros que tiene a mano es *Extraordinary objects 2*, publicación de la Taschen que recopila las más disímiles y excéntricas invenciones de la civilización occidental y oriental.

De ese acusado fetichismo quizá deriva el que Paccha haya privilegiado entre todos los recursos retóricos el uso de la metonimia y la sinécdoque, pues si el fetichismo parcela el cuerpo humano, aísla y fija su atención sobre ciertas zonas de la anatomía y ciertas prendas ligadas a ésta, una de las modalidades de la sinécdoque es precisamente nombrar la parte por el todo. El fetichismo es al cuerpo lo que la

sinécdoque es al texto visual o escrito. Así, en *Travestis* los zapatos de tacón, las uñas y labios pintados, son los portadores del significado "travestismo"; o en *El selenita no toma ginseng, come dulcamara*, ciertos pasajes y monumentos del barrio aluden a los cuatro puntos cardinales del Comité del Pueblo, para expandirse centrifugamente hacia otros hitos urbanos de Quito como el Panóptico. Dicho sea entre paréntesis, este múltiple adeuda en su contenido y composición al bello políptico *Atardecer en Guayaquil* de Jorge Velarde, con algunas sustanciales diferencias: mientras el autorretrato de Velarde está exento de toda marca cultural, el de Paccha es un cuerpo cifrado, culturalmente marcado y demarcado (el corte punk, los "guantes de operar", y sobre su pecho asoman dibujados un *ready-made* de Duchamp y un corazón); luego si en su obra Velarde aparece al mismo tiempo atrapado y apartado en medio de la urbe, en *El selenita* —y antes en *Héroes de fin de semana*— Paccha emerge como amo y señor de sus dominios, como el lunático Rey de la Jungla suburbana.





Izquierda: Jorge Velarde, *Atardecer en Guayaquil*, 1999, óleo sobre tela, 250 x 250 cm. (Foto: Xavier Cuesta). Arriba: Panel central de *El selenita no toma ginseng, come dulcamara (poliptico)*, 2005, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

La pintura de Paccha está llena de guiños y homenajes privados, de códigos de jorga, de mensajes en clave de tropos visuales. En uno de los módulos que componen *El selenita* hay un cementerio que simboliza el panteón personal del artista (los panas del barrio y del hampa caídos en combate), y sobre el cual se erigen y cruzan los postes y cables del alumbrado público que aluden a uno de esos amigos, electrocutado cuando escapaba de un robo. Este es un nítido ejemplo de metonimia visual, pues lo que hace el artista es tomar la causa por el efecto, es decir, los postes de luz por la muerte.

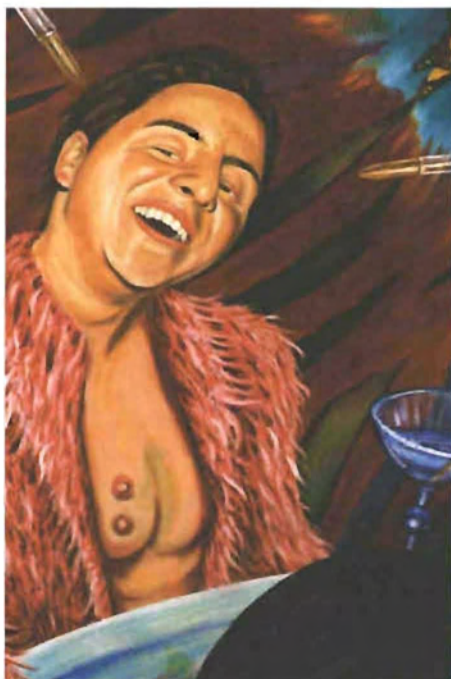
Aún más preponderante es el papel que desempeñan como fijaciones fetichistas los ojos, la boca, los senos y los pies (el dedo gordo), fragmentos del cuerpo a los que Paccha –como un maniático maquillista o pedicura– aplica un singular y morboso tratamiento, siempre con el objetivo de acentuar la ambigüedad sexual de sus criaturas, o –como en el caso de los ojos que proliferan sin cesar sobre los rostros de sus monstruos– sus latencias metamórficas, su impulso animal de mutación y renovación continuas.



Panel lateral de *El selenita*, 100 x 100 cm.

Bataille ha escrito sobre el significado profundo que la boca, el ojo y el dedo gordo cumplen en el reino humano y animal. La boca es el lugar donde se concentran *bestialmente* “las grandes ocasiones de la vida humana” (el grito por ejemplo, tal cual lo ha visto Francis Bacon); la seducción que prodiga el ojo, en cambio “está en el límite del horror”, pues no sólo vigila, cohibe y castiga, sino que es el órgano ante cuya eventual pérdida experimentamos un terror ancestral (por eso el malestar que nos produce el ojo rebanado en *El perro andaluz*), finalmente, el dedo gordo representa —siempre según Bataille— “la parte más humana del cuerpo humano”, en tanto es el que lo diferencia del mono antropoide, pero es también la más terrena y deforme, de ahí que sea objeto de escarnio e irrisión^h Que nuestro artista se haya ocupado de órganos con tan poderosa significación da cuenta de que su pintura —que a los ojos de un espectador distraído o prejuiciado puede pasar por una suma de trivialidades y adesiosos— se levanta sobre una sólida plataforma mítica y antropológica.

En cuanto a los senos —remanencia edípica del cuerpo materno—, el talante grotesco y barroquizante de Paccha lo lleva a distinguirlos con un peculiar grafema o marca de fábrica, al atribuirles dos pezones, en un personal aporte a la estética del *tuneo*.



Retrato de Frank Johnson (detalle), óleo sobre lienzo. 140 x 170 cm.

El toro barroco/

Pero, lo que hemos propuesto leer desde las estrategias paródicas del carnaval y las elaboraciones simbólicas de lo grotesco, bien podría ser leído desde los móviles estéticos neobarrocos. Pues, esa práctica del detalle y el fragmento, del exceso (ligado a la sexualidad, a la violencia, al cuerpo cifrado, tatuado, *tuneado*), de la inestabilidad y la metamorfosis, de la serie y la repetición (la concepción serial de gran parte de su obra: *Los papilovers también lloramos*, *Vida, pasión y muerte de Caperucita Roja*, *los Récorde Guinness*, etc., y las admirables autocitas* que hace de sus cuadros alterando escalas, formatos y lenguajes, como en el caso de *Payaso gil*, que repone pictóricamente un performance realizado por el artista), ligan la obra de Paccha a los principios dominantes en la composición y concepción de la obra neobarroca, tal cual la han descrito Severo Sarduy y Omar Calabrese. Al fin y al cabo la célebre imagen del cieno palaciano que utilizamos al comienzo de estas notas para alegorizar el origen, la expresión, el contenido y recepción de la pintura de Paccha, resuena en una frase con la que Sarduy tienta su particular definición del barroco en 1972: "nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro", fórmula sobre la que el poeta

argentino Néstor Perlongher sugerirá el retruécano "neobarroco/neobarroso" para provocar a las academias y salones rioplatenses "desconfiados por principio de toda tropicalidad". Retruécano al que a su vez, invocando un viejo *capishca* ecuatoriano, añadiremos otro: Paccha es el toro *barroso* y *barroco* que encabeza *la manada bajando del cerro*. (Y como todo toro que se precie ha cortejado y retratado muchas vaquitas –véase *Paquita* o *Garota nacional*).

El método figurativo /

La deformación y desarticulación sistemáticas de la figura humana que Paccha lleva a cabo encuentra una de sus más sugerentes realizaciones en su ciclo de los abortos (*Aborto en amarillo*, *Aborto en rojo*, *Aborto en negro* y *Aborto en verde*), que parecen un reflejo caricaturesco de algunas pinturas de Francis Bacon donde las barras del fondo, y las volumétricas camillas –como las jaulas o cubos en Bacon–, resaltan con su rigor geométrico el amorfo amasijo de los cuerpos. El drama lo actúan no ya la figuras reales, "de carne y hueso" del pintor inglés sino unos estilizados y esquematizados monigotes dignos de un cómic. El antecedente de esta serie se encuentra en *Cirugía política* y *Cesárea política*, donde el cuerpo –de apariencia más humana, o en todo caso animal–, es desmembrado, desollado, haciendo del gabinete político-quirúrgico un verdadero despostadero público, una soez carnicería.

En este ciclo, una vez más, lo escabroso está en el tema no en el tratamiento, pues el artista desdramatiza el hecho temible y trascendente desde una postura paródica, desde esa subjetividad humorística y *cool*, que al decir de Lipovetsky define la subjetividad contemporánea! Sin embargo, en Paccha desdramatizar no significa banalizar, pues los hechos y objetos están siempre sometidos a análisis e interpretación, la mirada con la que destruye la forma para luego reconstruirla es ciertamente sarcástica y fresca (*cool*), pero corrosivamente aguda, endemoniadamente lúcida, e incluso traspasada a veces de un cierto sentimiento melancólico y metafísico. No en vano, en las espaldas de su escultura dedicada a *Bart Simpson* transcribe en sobrerrelieve unas líneas del poema "Bacon" –escrito por el autor de estas notas– que la figura traduce literal y escultóricamente:

Crucificados,
clavados con agujas hipodérmicas
yacen los cuerpos ansiosos de infinito.



Bart Simpson (detalle de la escultura), 2005, masilla epóxica. 115 x 60 x 70 cm.

Espacios-otros/

Aunque los espacios familiares, cartografiados, política y geográficamente acotados, no han desaparecido de su obra, el gran giro que opera la pintura reciente de Paccha es la invención de paisajes extraños, "extra-terrestres", los dominios alienígenas. Obsérvese el valle encantado de *Matrimonio feliz*, o el "desierto dorado" de *La monja dominadora*. La magnífica serie de *Los pecados capitales* es paradigmática a este nivel: la playa lunar de *La pereza*, esa especie de coliseos cerrados de *La avaricia* y *La envidia*, el laberinto de *La gula*, el mar de nenúfares de *La vanidad*, son parajes excéntricos, de una belleza onírica, irreal, pues no se hallan simplemente desorbitados, sino que estos *espaces-otros* son propicios a la proliferación de las figuras de la otredad, están saturados de elementos extranjeros, pletónicos de símbolos, de desviaciones metafóricas, de animales y seres fantásticos. Verdadero bestiario por su dimensión alegórica y moral. *Los pecados capitales* de Paccha es el *El jardín de las delicias* vuelto a pintar desde la desbordante imaginación de un pintor neo-pop.

En Paccha los recintos natales y los "foráneos" son lugares fuera de lugar, pues no sólo que las cosas están trastornadas, trastocadas metafóricamente y espacialmente, sino que en tanto atraen elementos diversos e incompatibles, fundan singulares *heterotopías*, según el célebre término acuñado por Foucault para nombrar estos espacios diferentes y de lo diferente, entre los cuales destaca las *heterotopías crónicas* —ligadas al ritual de la fiesta—, como "las ferias" y "los pueblos de vacaciones". Las ferias son "esos maravillosos emplazamientos vacíos al borde de las ciudades que se pueblan, una o dos veces por año, de barracas, de tenderetes, de objetos heteróclitos, de luchadores, de mujeres-serpiente, de lectores de la buenaventura. " (¡Parece una descripción rápida de la obra de nuestro artista!), mientras las vacaciones "ofrecen una desnudez primitiva y eterna a los habitantes de la ciudades"; ese ocio vacacional y erótico que Paccha ha ilustrado en tantas visiones de la playa y los bañistas (*Mis rayban, mi pollito y yo en la playa, El recogido, La pancha, Calentamiento global*, etc.).



Izquierda: *La monja voladora*, 2006, acrílico sobre madera, 80 x 80 cm.



Derecha: módulo de *Embarazo alien*, 2007, óleo sobre lino, 120 x 120 cm.

Ese carácter heterotópico de su obra, contribuye a que su estética sea convulsiva, reactiva, pues como dice en otra parte el mismo Foucault, mientras "las utopías consuelan", "las heterotopías inquietan, porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la sintaxis...".

El punto de partida de algunos de esos espacios-otros (*Secuestro Express*, *Cíclope mandarina*, las escenas de "El dragón de Komodo") es un óleo del período surrealista de Antoni Tàpies, encontrado en una revista.



Óleo de Antoni Tàpies. (No hemos podido establecer su título ni su fecha).



Cara o sello, 1998, acrílico sobre lienzo, 150 x 150 cm.

El espacio plástico/

Esta sintaxis dislocada, quebrantada, enmarañada nos introduce en la compleja composición de sus cuadros, particularmente de su obra anterior, donde a la perspectiva distorsionada, retorcida (*La panocha II*), que recuerda ciertas viñetas de los cómics, o los planos cinematográficos del Velarde "negro" (uno de los pintores ecuatorianos admirados por el artista), se suma la ruptura de la perspectiva lineal que caracterizó la pintura desde el Renacimiento hasta comienzos del siglo XX. En lugar de un punto de fuga único, central, que organiza la puesta en escena, Paccha multiplica los puntos de fuga usando el recurso del cuadro dentro del cuadro, abriendo ventanas, puertas y cajones en los sitios menos esperados, como ocurre en *Cara o sello* o *El chacal*.

Un cuarto
siempre
puede
volverse
más pequeño

dice un poema de Barry Gifford. Paccha sabe expandir el espacio plástico porque conoce el artificio de hacer más grande un cuarto.

Los modelos/

¿Cuáles son los modelos artísticos de Paccha? ¿cuáles son las presencias visibles o invisibles que habitan su obra? Para empezar a contestar estas inquietudes, deberíamos acudir a uno de los más extravagantes objetos realizados por el artista, un sillón de peluquero revestido de adornos y pinturas, cuyo título es a su vez una pregunta, en forma de auto-interrogación: *¿Mi alter-ego es kitsch, chicano o chino?* A juzgar por el conjunto de su obra, no dudariamos en responder que es más chicano que chino, al fin y al cabo el arte chicano —expresión de la minoría mexicana en Estados Unidos—, trabaja sobre sus usos y hábitos culturales, sin escatimar recursos para hacer visible su identidad y su diferencia, como Paccha no teme elevar el volumen de los tonos populares hasta la disonancia y la cacofonía visual.

Sin embargo este sillón, por su sincretismo iconográfico, sus coqueteos homoeróticos, y sobre todo por su acentuada apelación al kitsch es una mezcla de Pepón Osorio y Pierre et Gilles, artistas con los que su obra dialoga estilísticamente en varios pasajes. Imposible no relacionar esta silla con la célebre instalación de Osorio *En la barbería no se llora* (1994) —obra que Paccha vio en la Bienal de La Habana—, donde el artista boricua cuestiona la representación cultural de la masculinidad en la población hispana; en cambio con la pareja francesa comparte la variopinta galería de personajes y su descaro sexual. Pero, mientras en éstos el aura de irrealidad responde a su afán por embellecerlo todo, en Paccha surge de su voluntad iconoclasta de afeamiento. Con uno y otros comparte su extravagancia, su gusto por lo barato y los decorados de plástico, en suma, todos los dispositivos derivados del kitsch.



Derecha: Pierre et Gilles, *El pequeño jardinero (Didier)*, 1994.
Izquierda: Pepón Osorio, *En la barbería no se llora*, 1996.

Sin duda, uno de los puntos de partida de su programa artístico, está en el pop-art con su apropiación de la cultura de masas y los objetos de consumo, que Paccha convertirá en ídolos y fetiches. Sin embargo, mientras los artistas del pop entronizaron marcas y logotipos del mercado, la singularidad de Paccha estriba en que a pesar de hacer sus provisiones en el *mall* y el *supermarket*, transforma lo ordinario en extraordinario, hace del lugar común un lugar extravagante. La serie dedicada al *Quicentro Shopping* ilustra magníficamente su relación crítica –en el doble sentido de crisis y cuestionamiento– con el sistema del mercado y del consumo: perdidos en la transacción, los personajes deambulan como zombis por los patios del mall, atrapados sin salida dentro de una estructura que amenaza con explotar. Adicionalmente Paccha sacará partido de otros rasgos del pop: la descontextualización, la incongruencia, la provocación, el humor y por supuesto los colores psicodélicos.

En varias ocasiones Paccha parece estar tentado por convertirse en un virtuoso del hiperrealismo, de ahí que reivindique a los fotorrealistas como parte de su progenie. Vagamente, algunas de sus tomas opacas y frías –que traducen la impersonalidad del barrio– recuerdan los fríos paisajes urbanos de Richard Estes. Es comprensible, para un *voyeur* como Paccha los trampantojos serán siempre objeto de seducción.

Otras conexiones relevantes, aunque no reconocidas por el artista son la *bad-painting*, particularmente la obra última de Philip Guston con su tosco tratamiento de la materia pictórica y sus estrambóticas figuras hechas de cabezas ciclópeas y seres desmembrados. Y aún más importante es el filón narrativo del neoexpresionismo alemán y en general de lo que en el ámbito sajón se conoció como *Narrative Art* (pienso sobre todo en la pintura de Robert Colescott y Sue Coe), donde frecuentemente las palabras cooperan en la relación de los eventos, como ocurre en *La mujer barbuda*, en *Prelinchamiento* y *Linchamiento V.I.P.* No hay pintura de Paccha que no cuente historias públicas o privadas, todos sus cuadros son máquinas fabuladoras que ponen a trabajar su particular vocabulario simbólico. Si en *Radiografía de una guatita*, elaboró un divertido retablo del zafarrancho populista, en *El apartamentito* alegoriza las agonías del artista endeudado en la construcción de su departamento pagado a golpe de pincel, donde la paleta se ha transformado en maceta que le permite cultivar su proyecto habitacional.

Pero, quizá el gran héroe cultural y modelo artístico de Paccha sea el controvertido Jeff Koons, de quien admira “la grandiosidad y lo ecuménico de su obra, el cálculo y posibilidad de hacerla, la infraestructura...”. Sus lujuriosos chanchitos de porcelana (*Juliana que buena eres*) y su escultura de Bart Simpson son hijos del Michael Jackson, la Pantera Rosa o el Oso de Koons, reliquias de la cultura de masas de fines de siglo. Pero tanto como la obra de Koons, Paccha ama su parte exhibicionista y mundana. Animal hedónico, esteta

a su manera, fascinado con el glamour y la moda, el exhibicionismo y dandismo estrafalario de Paccha no le reportan solamente un placer legítimo, sino que los usa estratégicamente para reafirmar su diferencia y su disidencia del *establishment*.



Siguiendo las manecillas del reloj:

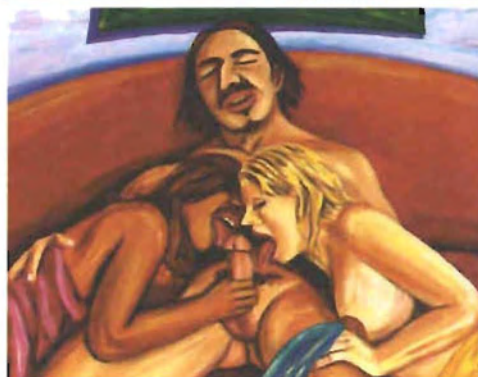
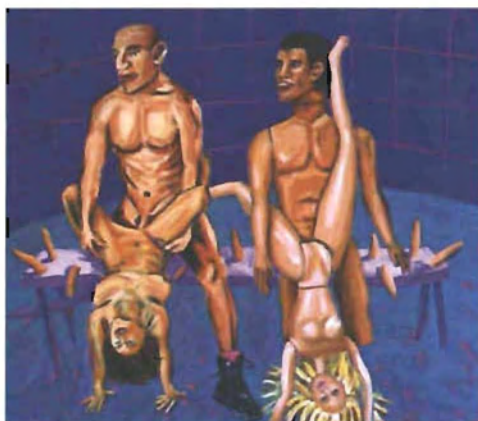
Sue Coe, *Mujer paseando dentro de un bar es violada por 4 hombres sobre una mesa de billar, mientras 20 hombres miran*, 1983, mixta sobre carvas, 231 x 113 cm.

Jeff Koons, *Oso y policía*, 1988, madera policromada, 215 cm. de altura.

Philip Guston, *Cabeza*, 1975, óleo sobre lienzo, 176 x 189 cm.

La imaginación pornográfica/

La pornografía es otra reserva icónica de Paccha. Para su polémica exposición *Follar o morir* –verdadera divisa de guerra que en un momento de reactivación del indigenismo y el populismo privilegiaba el sexo sobre toda ideología– presentada en Quito y Cuenca en el 2002 y 2003 respectivamente, recreó fotografías de una revista porno (*Café con leche* y *Aprendiendo del maestro*), concibió acoplamientos insólitos (*El recogido*, *Te voy a comer mi gallito*), desplazó los estereotipos sexuales para en su lugar emplazar los tipos de su ámbito cotidiano (*Ina, la de la teta grande*; *Sí se puede*), pervirtió la inocencia de los muñecos infantiles (*Los tres chupones de Barbie*), y pintarrajeó unos baleros con dibujos *hard-core*.



Siguiendo las manecillas del reloj:

Foto de *Club Magazine*, julio 2000; derecha: *Aprendiendo del maestro* (de la serie *Follar o morir*), 2002,

óleo sobre lienzo, 60 x 70 cm. Colección del autor;

Foto de *Club Magazine*, diciembre 2001; derecha: *Café con leche* (de la serie *Follar o morir*), 2002, óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm. Colección del autor;

La acción, el dato sexual atraviesa casi toda la obra de Paccha, sus pinturas están plagadas de órganos genitales, o de veladas, ingeniosas alusiones como en *La puchina*, término que en la jerga barrial nombra a la vulva, donde ésta aparece sustituida por una fruta segmentada en el cuadro del fondo; el mismo artificio barroco de sustitución por analogía opera en *Ina, la de la teta grande*, donde el pepino reemplaza al significante elidido: el falo. Distinto es el procedimiento desplegado en *El anacoreta*, donde la parrilla en la que el personaje prepara su asado no entraña solamente una paradoja semántica, sino que sustituye metafóricamente a la vagina con la que el penitente parece establecer un secreto contacto sexual, contradiciendo flagrantemente y por partida doble la condición ascética del personaje.

Hay que mirar las ilustraciones de la *Lístrata* de Aristófanes, realizadas por Beardsley, para encontrar un equivalente al desbocado priapismo de Paccha. Si el Panurgo de Rabelais proyecta levantar el cerco de París con órganos genitales, Paccha parece llevar a cabo esa desquiciante empresa acotando el espacio plástico con hitos fálicos generalmente hipe:trofiados, con su procaz gama de *chusalongos* voladores o caminantes. Y es justamente en esta corte de sátiros donde reposa, en germen, la dimensión satírica de su obra.

"Todos, por lo menos en sueños, han habitado el mundo de la imaginación pornográfica durante algunas horas o días o incluso períodos más extensos, pero sólo los que residen en él permanentemente elaboran los fetiches, los trofeos, el arte"¹⁰, escribe Susan Sontag. Desde los confines de la ciudad y la noche, desde sus visiones y vivencias del cuerpo, Paccha nos trae sus preseas sexuales como un manojito de frutas crispadas y hechizadas, palpitanes.

La invención de un lenguaje/

¿Dónde estriba la importancia de Paccha en el arte ecuatoriano contemporáneo? Por lo pronto es el más imaginativo de los artistas que trabajan con la cultura popular, inventor de un lexicón simbólico personal y dueño de un conjunto de estilemas único, con los que ha elaborado centenares de paradojas visuales que contrarían y subvierten discursivamente el orden establecido, pues, como anota Barthes a propósito de Sade: "La subversión más profunda (la contracensura) no consiste forzosamente en decir lo que choca a la opinión, la moral, la ley, la policía, sino en inventar un discurso paradójico (puro de toda *doxa*): la *inventiva* (y no la provocación) es un acto revolucionario: sólo se puede verificar en la fundación de un nuevo lenguaje"¹¹. Por eso el verdadero agente de la censura no es la policía sino la *endoxa*, es decir, lo opinión corriente; como se demostró con motivo de la exposición *Follar o morir* en Cuenca, cuando un grupo

de espontáneos comisarios presionó al intendente para que cierre la exhibición; amenaza que afortunadamente no prosperó.

Adicionalmente, Paccha, actuando como una especie de *cartoonist*, ha dado vida a una serie de caracteres, ya sea a manera de dobles pictóricos del artista (Super Wilson, El Chacal), o en forma de personajes alegóricos, como Travis (inspirado en el legendario Travis Bickle de *Taxi Driver*), el Anacoreta, los Papilovers, o la misma Caperucita Roja, partida de antihéroes en tanto su aspecto y sus valores difieren radicalmente del héroe tradicional: esperpénticos, paranoicos y alienados, posibles prototipos del individuo contemporáneo.

Del mismo modo que ha explorado en soportes inéditos (pañuelos –la *bandana* es su insignia vital y artística–, baleros, huevos de avestruz, vestidos, ¡bailejos!, etc.), Paccha ha hecho de su cuerpo el significante más proteico y versátil de su proyecto artístico, empleándolo ya como sujeto de su obra, o como mera apoyatura visual, sometiéndolo a infinidad de maromas y performances (a lo Gilbert & George) en su necesidad de encarnar estratégicamente su identidad, dirigiendo su energía a desvelar la ficción de toda conformación identitaria normativa, para en su lugar postular una identidad plural, abierta, incierta.

Y como muestran sus cuadernos de apuntes, sus esquemas y dibujos preparatorios, todo este infierno con sus demonios adorables, este cielo con sus dioses reos, los ha urdido lenta, morosa y calculadamente, con la devoción de un enamorado, con la pasión de un asesino.

El triángulo

Piel de navaja, el título de este catálogo y de la exhibición lo ha puesto el artista y poeta guayaquileño Jimmy Mendoza, condensando la vibración erótica y el ataque frontal a los valores consagrados por la moral burguesa y el *statu-quo* que la obra de Paccha lleva a cabo con las armas blancas y punzantes del arte. El Cardenal Mendoza que sabe de bebidas propiciatorias escribió además el poema que inaugura esta publicación a modo de aperitivo. Considerando que el plato principal –el banquete– corresponde al trabajo del artista, mi texto no es más que una entrada hecha de bocados más o menos ligeros para ir picando. Y quizá sea así como haya que leerlo, picándolo distraídamente.

Triangulando acciones y omitiendo distancias, desde nuestras ciudades hemos urdido este proyecto amorosamente, como una celebración de la amistad y del arte, del arte de la amistad que suele reunimos –junto a otros descastados e indomables– en la tarde de los Andes o en la noche tropical.

Notas/

- a Lupe Álvarez, "En serio, Wilson? Cachas?", texto inédito fechado en agosto de 1998.
- b Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México D.F., 2001, pp. 29-30.
- c Citado por Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 38.
- d Victor I. Sotichita y Anna María Coderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Siruela, Madrid, 2000, p. 83.
- e Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 137.
- f *Op. cit.*, p. 43.
- g Roland Barthes, "Requichot y su cuerpo", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986, pp. 218-219.
- h Georges Bataille, remito a los artículos "El dedo gordo" (p.65 y ss.), "Boca" (p. 136 y ss.), y "Ojo" (p. 150 y ss.), en *Documentos*, Monte Ávila, 1969. *He aquí algunas de sus autocitas: la escena del dragón de Komodo de *Mascotas Turing* reaparece ampliada en *Naftalina*; como la de *Eyacuación precoz*, vuelve a asomar en *Manual de zoología fantástica (Autorretrato)*, múltiple donde a su vez reencontramos el mar de nenúfares y el perro de *La vanidad*, etc.
- i Severo Sarduy, "Barroco y Neobarroco", en *América Latina en su literatura, Siglo XXI*, México D.F., 1972, p. 167.
- j *Op. cit.*, p. 137.
- k Michel Foucault, "Espacios diferentes", en *Ética, estética y hermenéutica*, Introducción, traducción y edición a cargo de Miguel Gavilondo, Paidós, Barcelona, 1991, p. 439.
- l Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, Siglo XXI*, México D.F., 1985, p. 3.
- m Susan Sontag, "La imaginación pornográfica", en *Estilos radicales*, Mario Muchnik, Barcelona, 1985, p. 81.
- n Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 148.

LAS OBRAS

Llegó un forastero pidiéndome un cuchillo para cortar unas flores... mi esposa e hijos llevan muertos cinco años, el cuchillo es ahora pincel.

W. P

A mis padres Servilio y Cleofé, a mis hermanos Emory, Herná. y a la Marjorie , después del Lito, mi gran hermano.



Primer autorretrato, 1994, mixta sobre lienzo, 150 x 120 cm. Colección: María Teresa García.



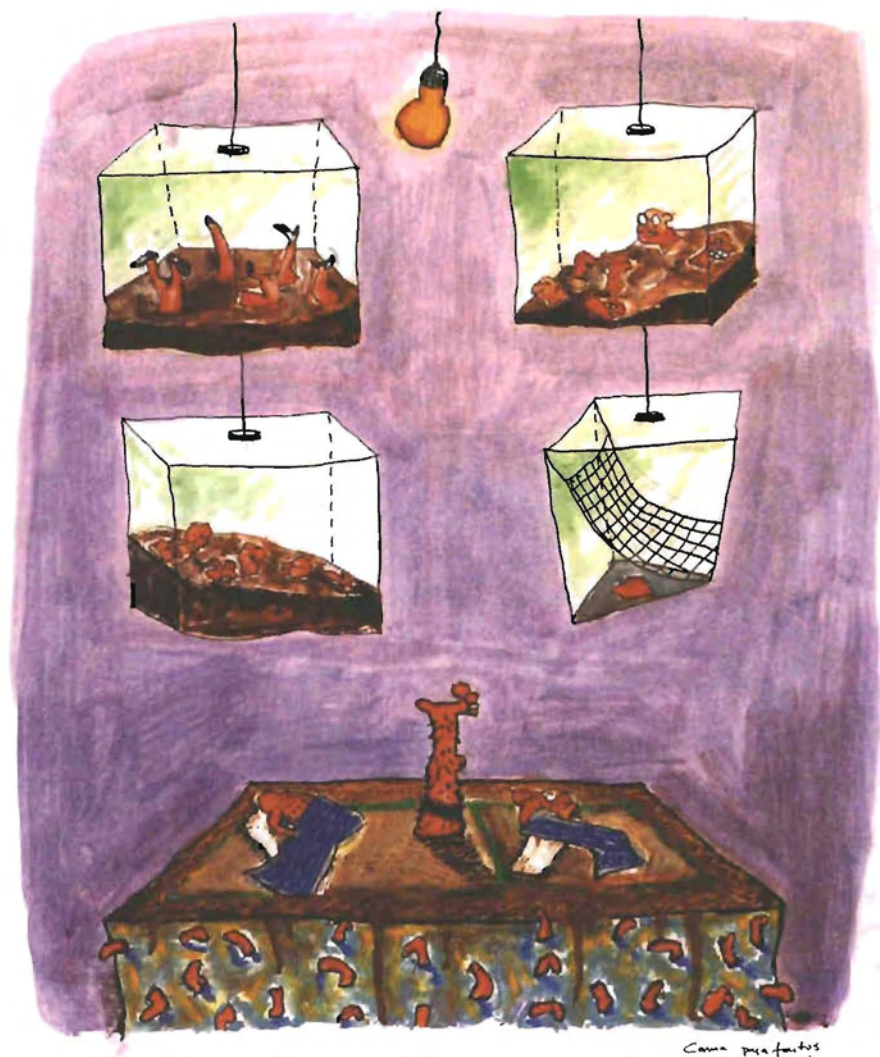
La puchina, 1994, acrílico sobre lienzo, 200 x 170 cm. Colección del autor.



Pelea en rojo fiesta, 1995, collage sobre madera, 70 x 56 cm. Colección del autor.



Te amo de día y de noche, 1995, acuarela sobre papel, 64 x 45 cm. Colección del autor.



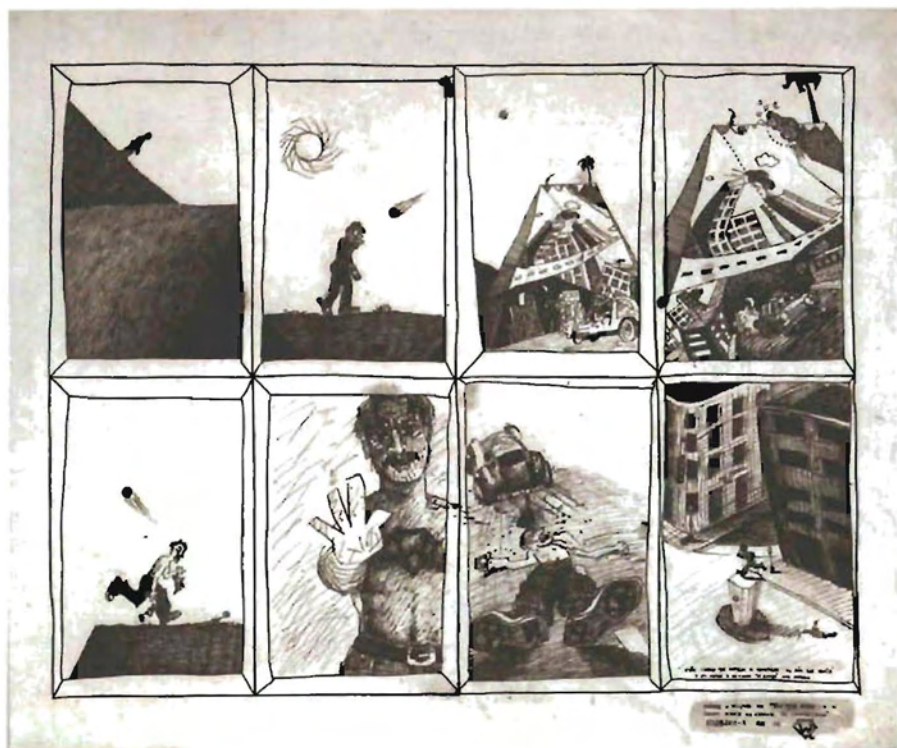
Cama para tontos, 1995, óleo sobre papel, 60 x 50 cm. Colección del autor.



Tú, y sin perro que te ladre, 1996, acrílico sobre lienzo, 150 x 150 cm.
Colección: Blasco Peñaherrera Solá



Mi Idaho privado, 1996. carbón sobre papel. 70 x 45 cm. Colección del autor.



Héroe o villano, 1996, plumilla sobre papel, 55 x 65 cm. Colección del autor.



Violencia para nuevos, 1996, acuarela sobre papel, 45 x 65 cm. Colección del autor



Los quince años de Caperucita Roja (de la serie *Vida, pasión y muerte de Caperucita Roja*), 1997, mixta sobre lienzo, 112 x 135 cm. Colección: François Epin.



Violación y embarazo de Caperucita Roja (de la serie *Vida, pasión y muerte de Caperucita Roja*),
1999, mixta sobre lienzo, 112 x 135 cm. Colección: Danny Klein.

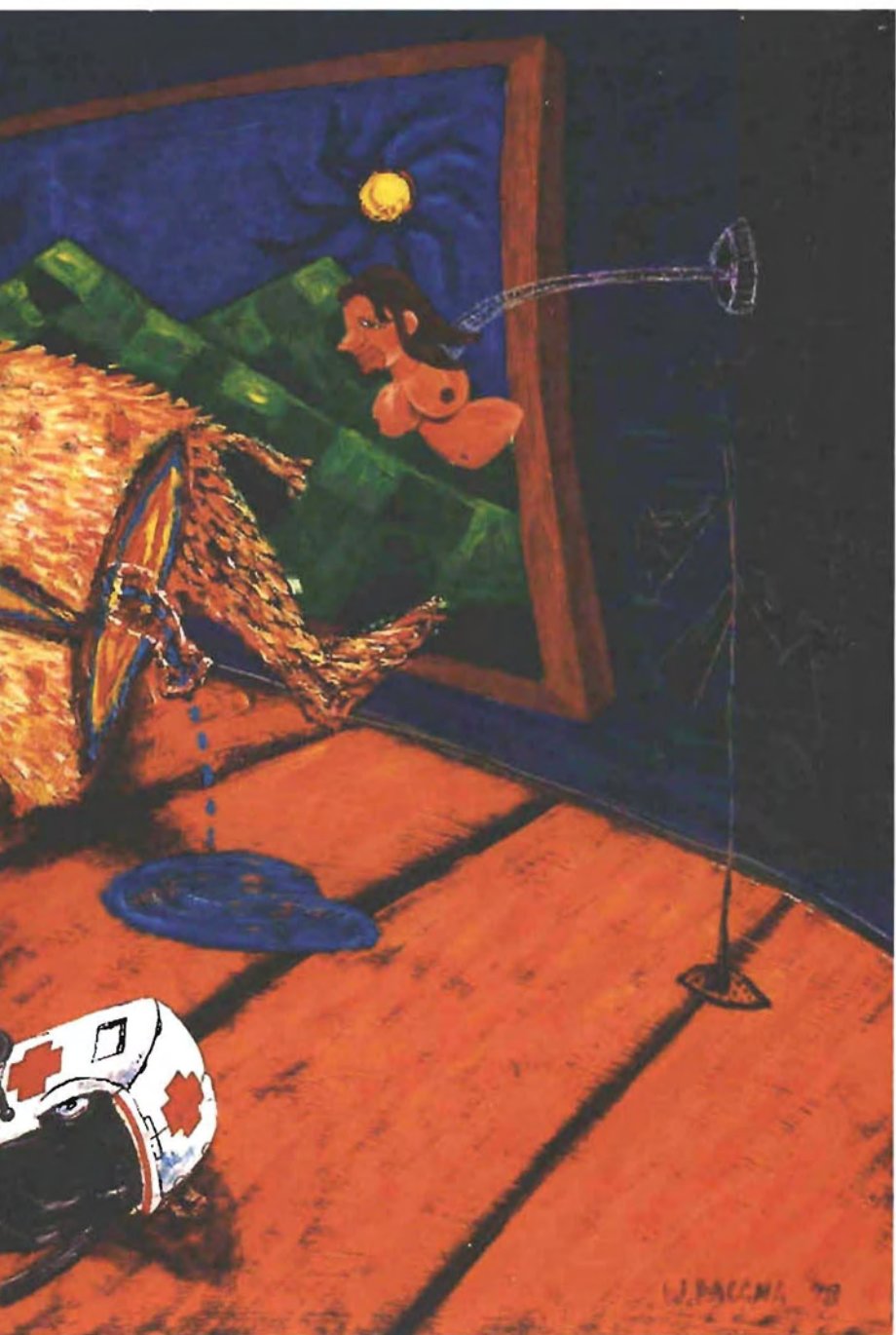


Delantal o camisa de fuerza, 1997, acrílico sobre papel, 100 x 75 cm. Colección del autor.



La panguaza I, 1998, acrílico sobre papel, 77 x 57 cm. Colección: Juan Carlos Bermeo.







Página anterior: *El chacal*, 1998, acrílico sobre papel. 70 x 100 cm. Colección del autor.
Arriba: *Travis*, 1998, acrílico sobre madera, 122 x 81 x 3 cm. Colección del autor.



La pancha, 1998, acrílico sobre madera, 122 x 81 x 3 cm. Colección del autor.



Los papilovers (de la serie *Los papiloveres también floramos*), 1998, carbón sobre papel, 70 x 97 cm. Colección del autor.



Cara o sello, 1998, acrílico sobre lienzo, 150 x 150 cm. Colección del autor.



Huicha y Mama Lucha de conquista II, 1998, acrílico sobre lienzo, 150 x 150 cm.
Colección: Simón Parra Boyd.



Seis pingüinos y un pajero, 2000, óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm. Colección del autor:



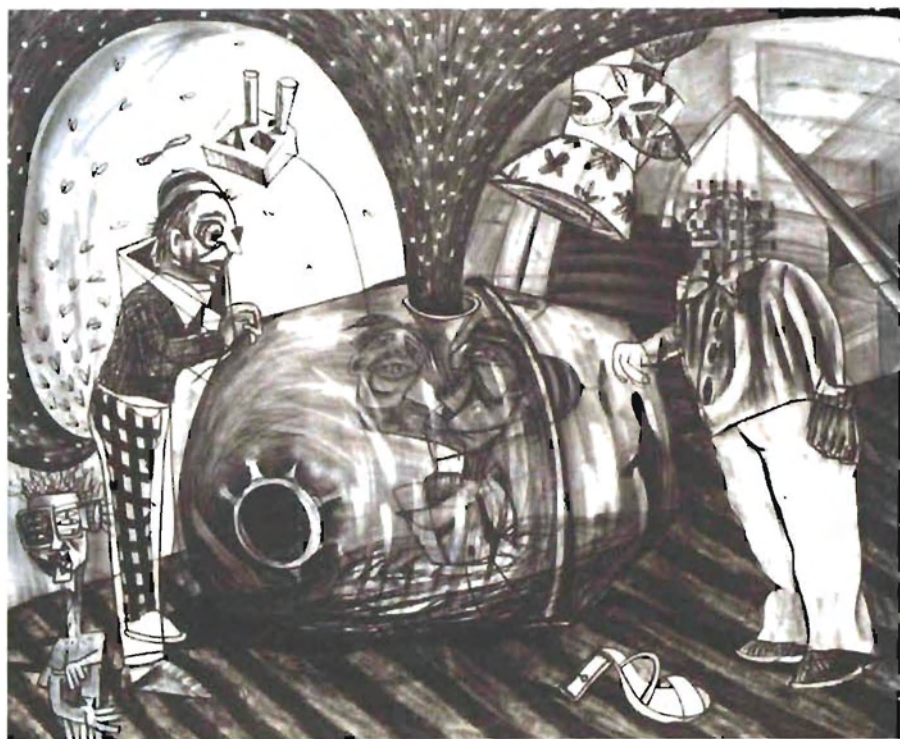
Cirugía política, 2000, óleo sobre lienzo, 138 x 162 cm. Colección Danny Klein.



Cesárea política, 2000, óleo sobre lienzo, 138 x 162 cm. Colección del autor.



Yo amo el Shopping y..., 2000, óleo sobre lienzo, 170 x 140 cm. Colección: Frutería Monserrate.



Quicentro Shopping (de la serie *Quicentro Shopping*), 2000, carbón sobre lienzo, 142 x 170 cm.



Aborto en amarillo, en verde, en negro y rojo, 2004, 55 x 77 cm. c/u. Colección del autor.

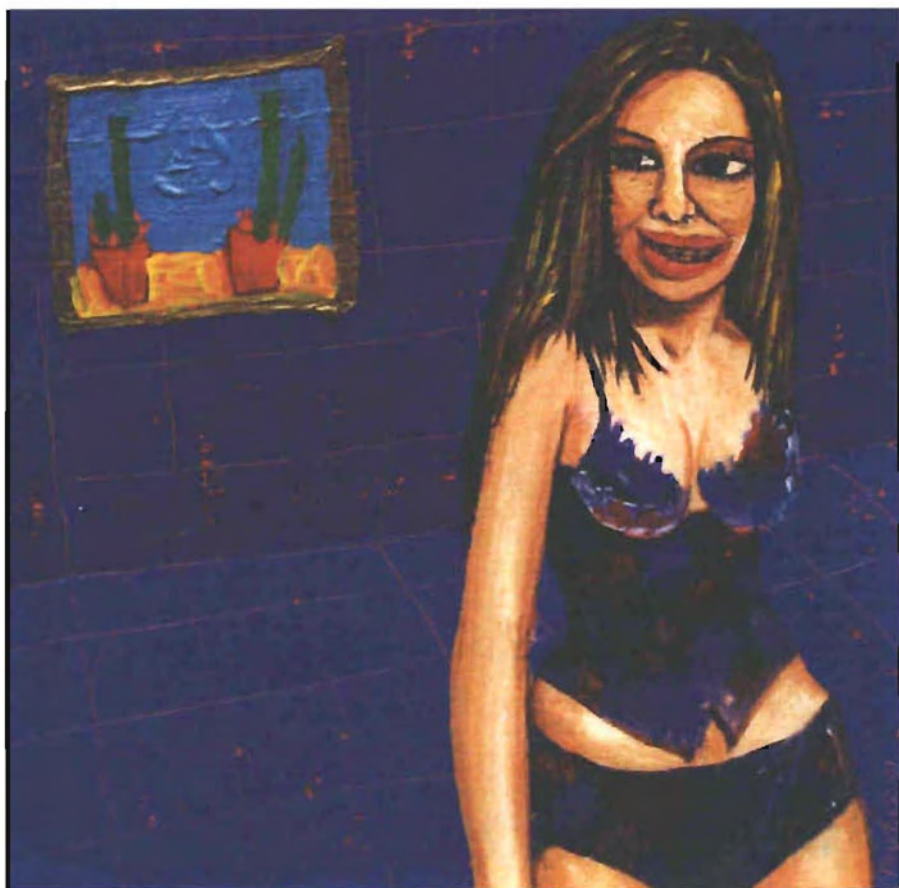




Moho, 2000, óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm. Colección Fundación "El Comercio"



Garota nacional, 2001, óleo sobre lienzo, 138 x 162 cm Colección del autor.



Cindy Crawford Checaiza, 2001. óleo sobre papel, 13 x 13 cm.



Claudia Shiffer Quishpe, 2001. óleo sobre papel, 13 x 13 cm.



Leporinus Tremens, 2001, óleo sobre papel. 33 x 28 cm. Colección: Rodolfo Kronfle.



Caperucita y Barbie en el mall (de la serie *Vida, pasión y muerte de Caperucita Roja*), 2001.
mixta sobre lienzo, 142 x 170 cm. Colección: Liz Cárdenas.



"El Chacal" (panel central del políptico *Héroes de fin de semana*), 2001, acrílico sobre bandana, 50 x 50 cm.



Héroes de fin de semana, 2001, acrílico sobre bandana, 150 x 150 cm.
Colección: David Pérez Mc Collum.



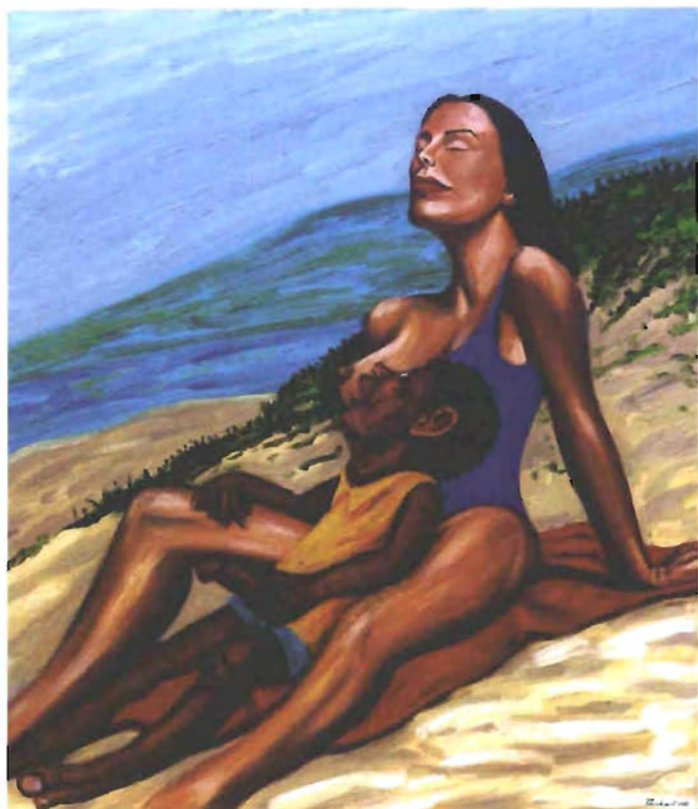
Naturaleza muerta (Autorretrato), 2001, acrílico sobre lienzo, 90 x 70 cm.
Colección: David Santillán.



Ina la de la teta grande (de la serie *Follar o morir*), 2002, mixta sobre lienzo, 50 x 60 cm.
Colección. David Pérez Mc Collum.



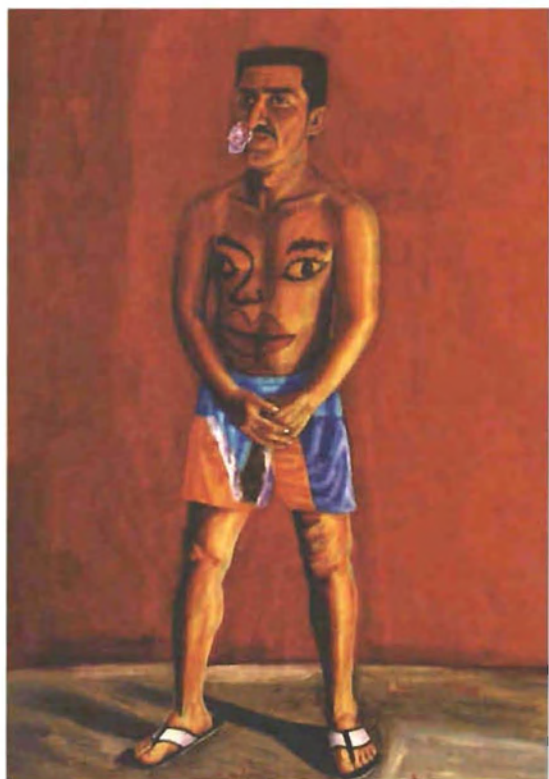
Mis rayban, mi pollito y yo en la playa (de la serie *Follar o morir*), 2002, óleo sobre lienzo, 60 x 70 cm.
Colección: David Pérez Mc Collum.



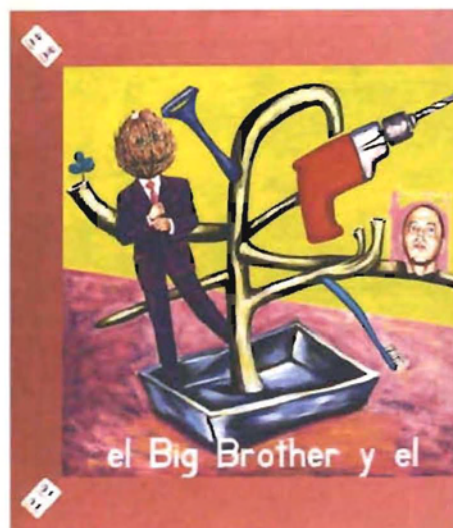
El recogido (de la serie *Follar o morir*), 2002, óleo sobre lienzo, 70 x 60 cm. Colección del autor.



Sí se puede (de la serie *Follar o morir*), 2002, óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm. Colección del autor.



El amor también mata, 2002, revólver y acrílico sobre papel, medidas variables. Colección del autor.
Reyerta, 2003, óleo sobre papel, 77 x 57 cm. Colección del autor.





El Big Brother y el Guayanheim son frijleros (tríptico), 2003, óleo sobre lienzo, 100 x 300 cm.
Colección: Museo Municipal de Guayaquil.



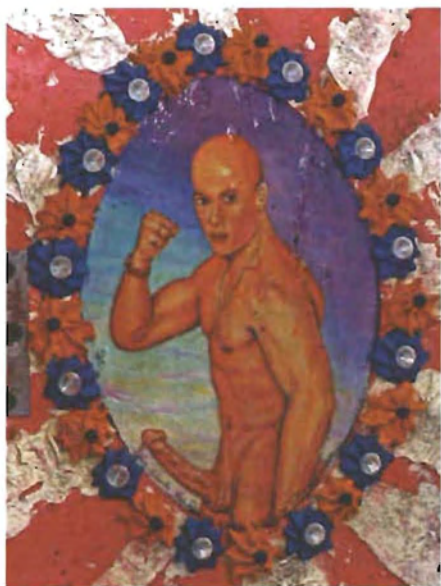




Página anterior: *Te voy a comer mi gallito* (políptico), 2003, óleo sobre lienzo, 152 x 152 cm. Colección: Danny Klein.
Amba: *Pitbull*, 2005, mixta sobre papel, 57 x 77 cm. Colección del autor:



*El selenita no toma ginseng, come dulcamara (políptico), 2005, óleo sobre lienzo, 300 x 300 cm.
Colección del autor.*



Amba: "Van Damme calvo," y "Retrato de Susana Rivadeneira",
 detalles de *¿Mi alter-ego es kitsch, chicano o chino?*
 Derecha: conjunto de la obra, 2005, objeto escultórico, 190 x 130 x 170 cm.
 Colección: Danny Klein.



REFRESHATE







Cuadros de la serie *Piel de navaja*, acrílico sobre papel, 2005, 40 x 40 cm c/u.
Colección del autor.



Autorretrato, 2006, acrílico sobre madera, 80 x 80 cm. Colección: Frutería Monserate.



Matrimonio feliz, 2006, acrílico sobre madera, 80 x 80 cm. Colección: Frutería Monsestate.



La funámbula, 2006, acrílico sobre madera, 80 x 80 cm. Colección Frutería Monserrate.



La gula (de la serie Los pecados capitales) 2006, acrílico sobre madera, 110 x 110 cm.
Colección: Frutería Monserrate.



La avancia (de la serie *Los pecados capitales*) 2006, acrílico sobre madera, 80 x 80 cm.
Colección: Frutería Monserrate.



La lujuria (de la serie *Los pecados capitales*) 2006, acrílico sobre madera, 80 x 80 cm.
Colección: Frutería Monserrate.



La pereza (de la serie *Los pecados capitales*) 2006, acrílico sobre madera, 80 x 80 cm.
Colección: Frutería Monserrate.



La envidia (de la serie *Los pecados capitales*) 2006, acrílico sobre madera, 80 x 80 cm.
Colección: Frutería Monserrate.



La vanidad (de la serie *Los pecados capitales*) 2006, acrílico sobre madera, 80 x 80 cm.
Colección: Frutería Monserrate



Retrato de Frank Johnson, 2001-2006, óleo sobre lienzo, 140 x 170 cm. Colección: Frank Johnson.





Travestis (tríptico), 2006, óleo sobre lienzo, 70 x 150cm. Colección del autor.



Hombre-maniquí, 2006. acrílico sobre canvas, 90 x 75 cm. Colección: Danny Klein.



Eyacuación precoz. 2006, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. Colección del autor.



Manual de zoología fantástica (Autorretrato), políptico, 2006, mixta sobre lienzo, 150 x 150 cm.
A la derecha detalles de la obra. Colección: Danny Klein.





Cumpleaños solitario, 2006, óleo sobre lienzo, 95 x 95 cm. Colección del autor.



El anacoreta, 2006, óleo sobre lienzo, 95 x 95 cm. Colección del autor.



Autoservicio (Retrato de Cristóbal Zapata), diptico, 2006, óleo sobre lienzo, 76 x 152 cm.
Colección del autor.



Cíclope mandarina, 2006, acrílico sobre lienzo, 71 x 61 cm. Colección del autor



El ahorcado, 2006, acrílico sobre lienzo, 50 x 50 cm. Colección del autor.

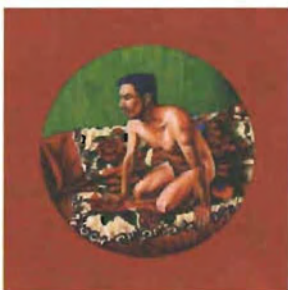


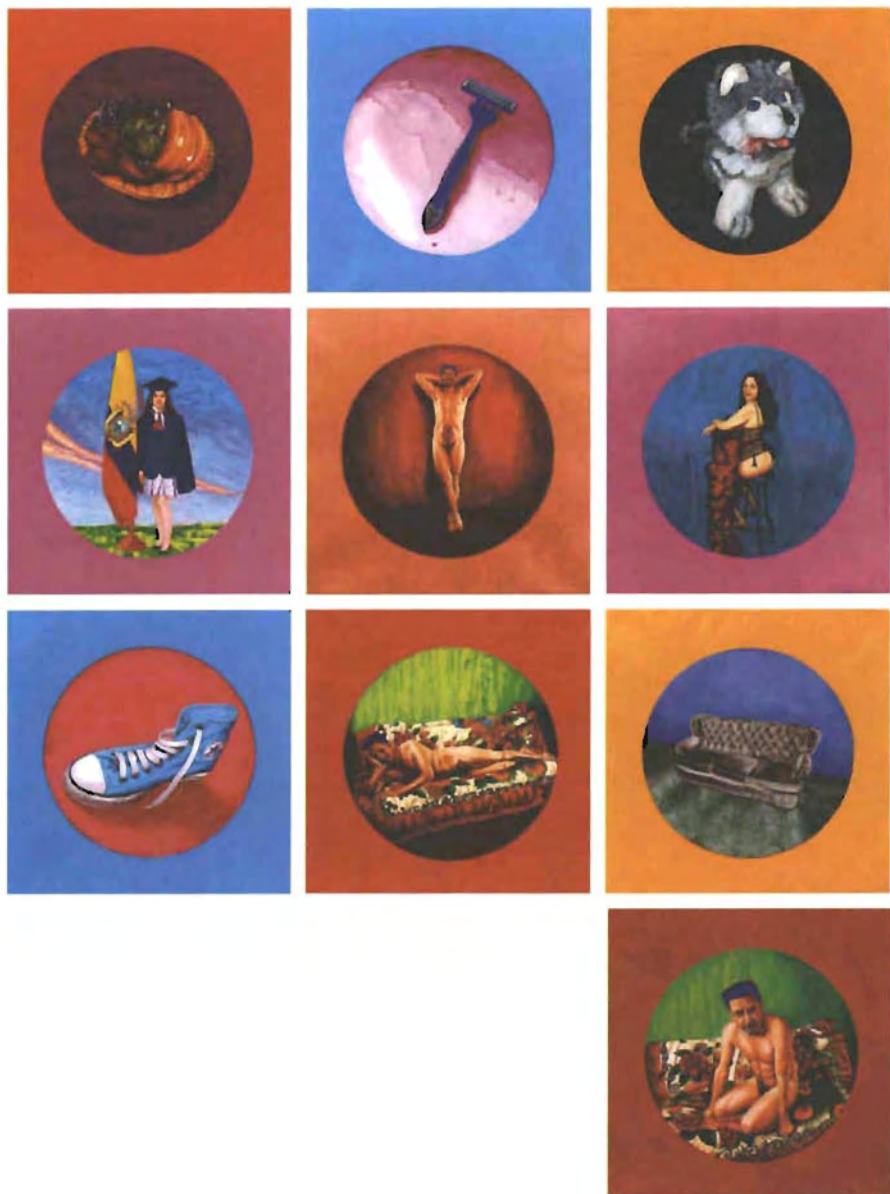
El apartamentito (tríptico), 2006, óleo sobre lienzo, 180 x 207. Colección del autor.



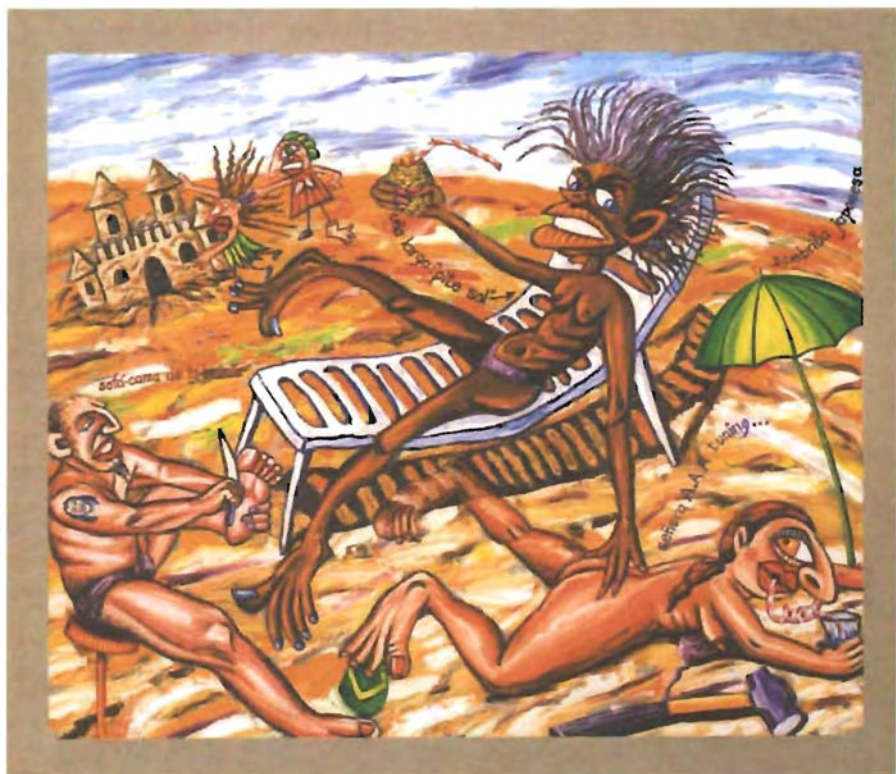


Mascotas Tuning (de la serie *Mascotas Tuning*), 2006, óleo sobre canvas, dimensiones variables.
Colección del autor:

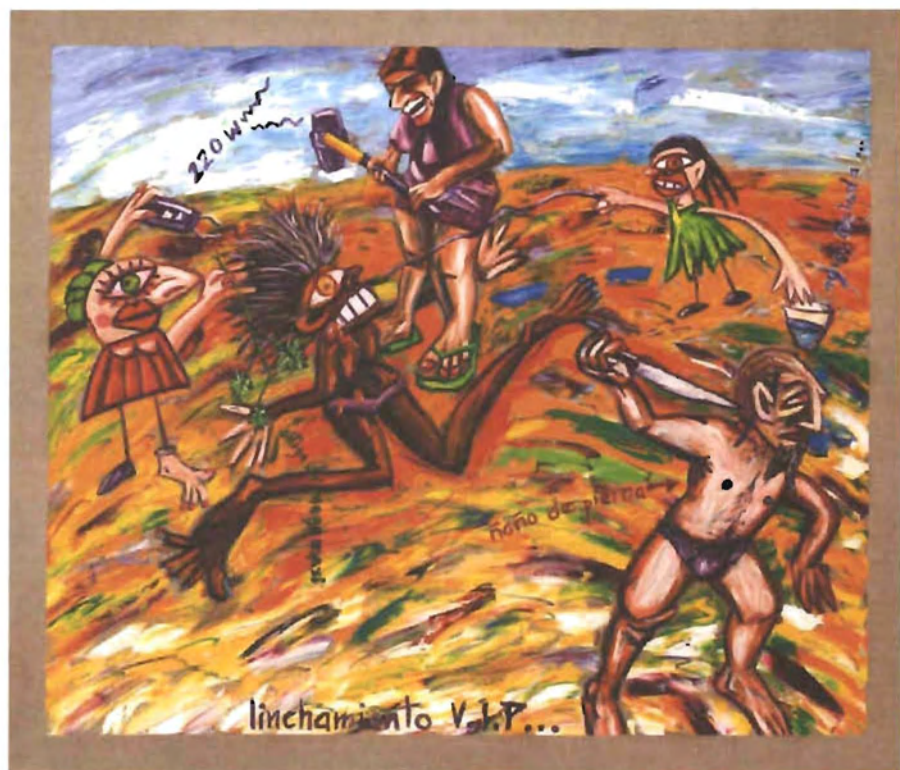




Autorretrato (políptico), 2007, acrílico sobre lienzo, 22 x 22 cm c/u. Colección: Danny Klein.



Prelinchamiento. 2007. óleo sobre lino, 145 x 170 cm. Colección del autor.



Linchamiento VIP, 2007, óleo sobre lino, 145 x 170 cm. Colección del autor.



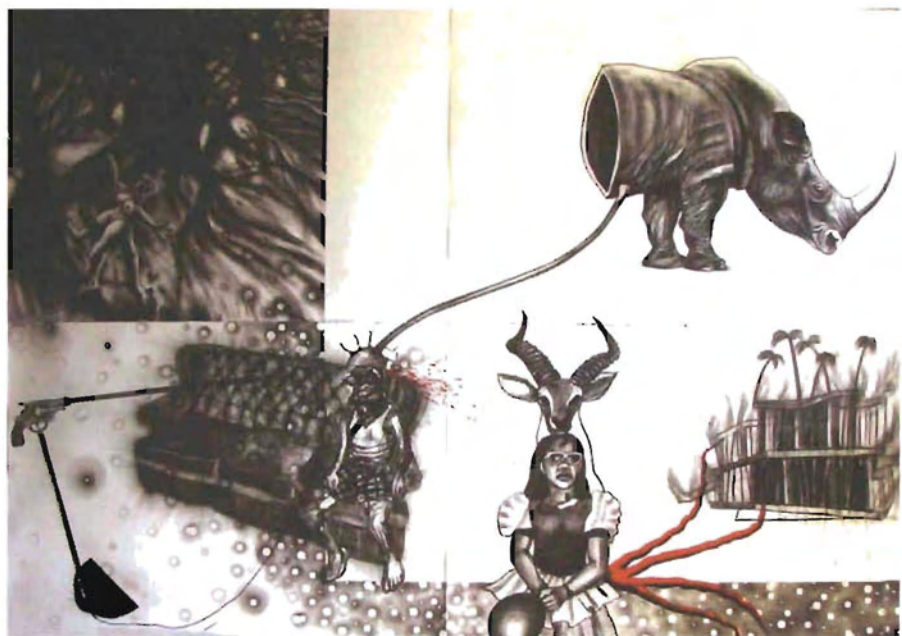
Twister I, 2007, óleo sobre lino, 145 x 145 cm. Colección del autor.



Descaletados (tríptico), 2007, óleo sobre lino, 200 x 240 cm. Colección del autor.



Calentamiento global, 2007, acrílico sobre lienzo, 22 x 22 cm. Colección del autor.



Naftalina (políptico), 2007, carbón sobre papel, 150 x 200 cm. Colección del autor.



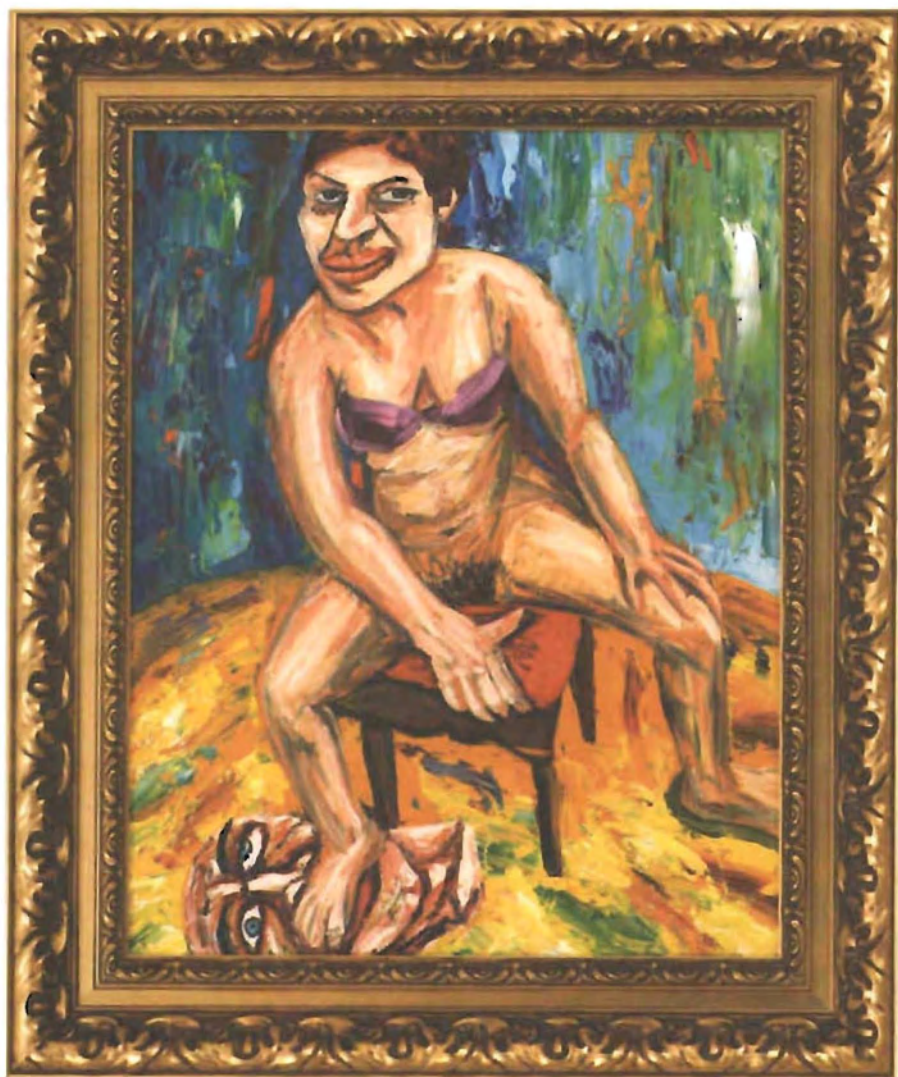
King-Kong blanco (de la serie *Récords Guinness*), 2007, óleo sobre canvas, 95 x 80 cm.
Colección: Danny Klein.



La mujer que camina en cuatro patas (de la serie *Récords Guinness*), 2007,
óleo sobre canvas, 75 x 90 cm. Colección: Danny Klein.



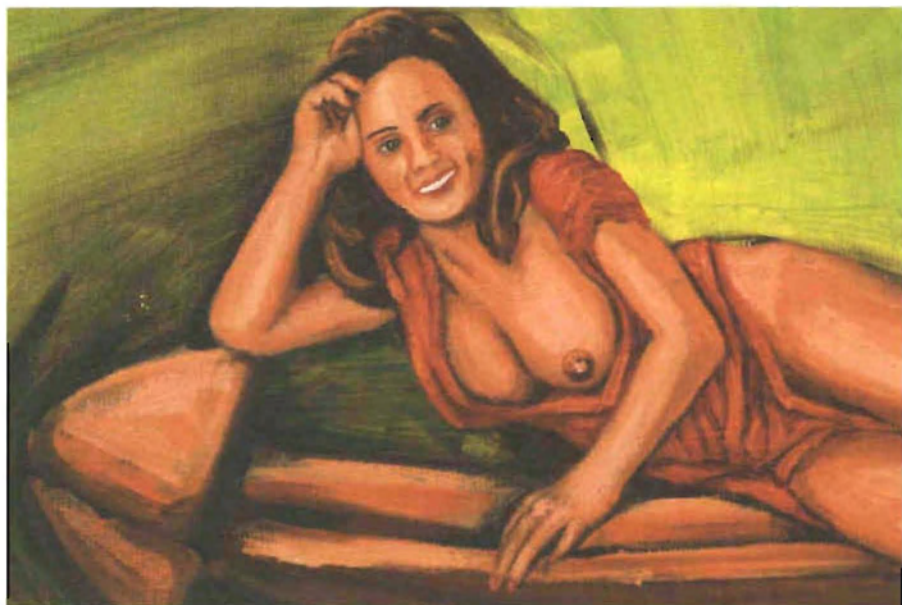
La mujer que come alacranes (de la serie *Récords Guinness*), 2007, óleo sobre canvas, 90 x 75 cm.
Colección: Danny Klein.



La mujer que pisa cabezas (de la serie *Récords Guinness*), 2007, óleo sobre canvas, 90 x 75 cm.
Colección: Danny Klein.



La mujer más pequeña del mundo (de la serie *Récords Guinness*), 2007, óleo sobre canvas, 80 x 95 cm. En la página derecha: detalle de la obra. Colección: Danny Klein.





Mongolito fashion, 2007, pastel sobre papel, 100 x 70 cm. Colección del autor.



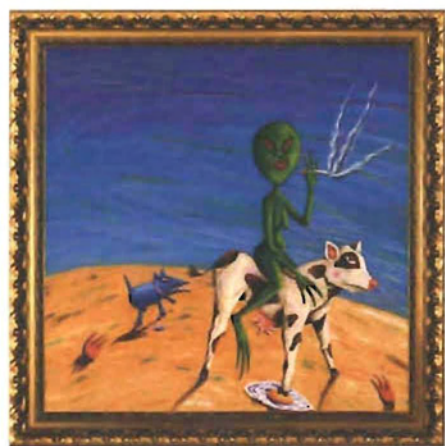
La Cholicienta, 2007, pastel sobre papel. 100 x 70 cm. Colección del autor.



El vampiro del Machángara en Canoa, 2007, mixta sobre papel. 70 x 100 cm. Colección del autor.



Es de cuerda, *gl*, 2007. pastel sobre papel, 100 x 70 cm. Colección del autor





Embarazo alien (tríptico de la serie *Mascotas Tuning*), 2007, óleo sobre lino, 119 x 357 cm.
Colección del autor.



Humbert Humbert y su niñfula, "light of my life, fire of my loins. My sin, my soul"

PRONTUARIO

Nací en Quito, el 18 de mayo del 72. Entre el 90 y el 96 estudié en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Central. En el 97 seguí el curso "Autoconciencia Creativa" dictado por Lupe Álvarez, y en el 99 el de "Globalización y Fragmentación" con Kevin Power (ambos organizados por el extinto CEAC). Hasta allí llega mi vida académica. Mis exposiciones individuales se cuentan con los dedos de la mano: *Los papilovers también lloramos* (El Pobre Diablo, 1998), otra en la galería Madeleine Hollaender (2001), *Caldo de gallina* (La Boca del Lobo, 2002), *Follar o morir* (en el 2002 en El Container, y al año siguiente en la Casa de la Cultura, en Cuenca). Las dos colectivas que recuerdo con cariño son una exposición conjunta con Roberto Jaramillo y Patricio Ponce (La Galería, 2000), y *¡Ése soy yo! Autorretrato y autorrepresentación en el arte ecuatoriano actual*, curada por Cristóbal Zapata para el Centro Cultural Benjamín Carrión y el Salón del Pueblo (2002). He enviado grabados, dibujos y pinturas a Lima, Bogotá, Sao Paulo, Ámsterdam, Taipei y Vaasa (Finlandia). Me hubiera gustado saber qué les pareció a los limeños, a los bogotanos, a los paulistas, a los holandeses, a los taiwaneses y a los fineses. Pero nunca supe.

En cuanto a los premios, he ganado primeros, segundos y terceros lugares en el Salón de Julio de Guayaquil y en el Salón de la Fundación "El Comercio" (donde me llenaron de menciones honoríficas que son un poco frustrantes, aunque igual se agradecen). Nada más.



La modelo Andrea Delgado luciendo un vestido de mi creación para la exposición Fashion-Art, mentalizada por el diseñador español Manuel Fernández, y realizada en septiembre del 2005, en el MAAC. Nunca más supe de mi vestido, ¿lo sabrán en el MAAC? (Foto: Revista Hogar, n. 494, octubre 2005).



Postales de las exposiciones *Los papilovers también lloramos* (El Pobre Diablo, agosto 1998) y de *Follar o morir* (El Container, junio 2002).



Pasos de danza para *Twister I*, con Marjorie Mosquera.



Con Cristóbal Zapata y Jimmy Mendoza en la noche guayaquileña (2003).
Fotografía: Eduardo "El Chino" Jaime. Colección: Rodolfo Kronfle.

PIEL DE NAVAJA

© Wilson Paccha, 2007

www.wilsonpaccha.com

Edición: Cristóbal Zapata

Textos: Jimmy Mendoza y Cristóbal Zapata

Fotografía: Christoph Hirtz, Danilo Vallejo y Frank Johnson

Diseño portada: Juan Diego Esparza

Diseño y diagramación catálogo: Bernardo Zamora

Revisión de textos: Silvia Ortiz

Impresión: Monsalve Moreno

ISBN: 978-9942-01-406-1

Cuenca, noviembre, 2007

Con el patrocinio cultural de:



