

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA  
CONVOCATORIA 2008-2010**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN  
ANTROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo:  
prácticas de coleccionismo y configuración del sistema de arte en Ecuador  
(1964-1979)**

**PAMELA CEVALLOS SALAZAR**

**MAYO 2012**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA  
CONVOCATORIA 2008-2010**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN  
ANTROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo:  
prácticas de coleccionismo y configuración del sistema de arte en Ecuador  
(1964-1979)**

**PAMELA CEVALLOS SALAZAR**

**ASESOR DE TESIS: X. ANDRADE**

**LECTORAS: LUPE ÁLVAREZ Y EMILIA FERRARO**

**MAYO 2012**

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a X. Andrade por sus valiosos aportes durante todo el proceso de esta investigación. A Lupe Álvarez y a Emilia Ferraro por sus oportunas orientaciones teóricas que contribuyeron a fortalecer este trabajo.

Agradezco especialmente a María Inés González del Real por la importancia que le otorgó a este proyecto y, sobre todo, por compartir generosamente sus memorias y su presente.

A mi familia por su apoyo incondicional.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	7	
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	8	
<b>CAPÍTULO I.</b>		
PERSPECTIVAS TEÓRICAS PARA EL ESTUDIO DE PRÁCTICAS DE COLECCIONISMO .....		23
Regímenes de valor y autonomía.....	23	
Arte-artefacto.....	32	
El bróker cultural.....	37	
<b>CAPÍTULO II.</b>		
INSTITUCIONES CULTURALES Y ESTADO DESARROLLISTA (1960-1980).....		41
Cultura/Campo .....	42	
Crítica institucional .....	50	
Museo, patrimonio y nación .....	58	
<b>CAPÍTULO III.</b>		
LA GALERÍA SIGLO XX Y LA PRODUCCIÓN SOCIAL DEL VALOR.....		69
Creación.....	74	
Exhibir.....	80	
Redes.....	89	
Negociación.....	106	
Economía de la información.....	116	
<b>CAPÍTULO IV.</b>		
VANGUARDIAS, MERCADO Y REPRESENTACIÓN .....		123
Vanguardias .....	124	
Mercado .....	148	
Precolombinismo.....	154	
<b>CAPÍTULO V.</b>		
LA FUNDACIÓN HALLO, ANTROPOLOGÍA Y AUTENTICIDAD.....		163
Antropología.....	164	
Continuidad Cultural.....	170	
Ventriloquia.....	185	
<b>CONCLUSIONES</b> .....	192	
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	198	

## LISTADO DE IMÁGENES

1. Fotografía de la casa de Wilson Hallo: el estudio, 2009.
2. Fotografía de la sala de exhibición de la Galería Siglo XX con muestra de Rendón Seminario en 1967, en “75 años de pintura en el Ecuador”, 1977.
3. Fotografía de la casa de María Inés González del Real, 2010.
4. Afiche promocional del Club de Arte, 1966.
5. Afiche de la exposición “Escuela Catalana”, 1973.
6. Afiche de la exposición Arte Plástico Internacional, 1969.
7. Catálogo de la exposición Cinéticos Venezolanos, 1973.
8. Nota de prensa, Inauguración de la muestra Grabados de la Unión Soviética, El Tiempo, 02-10-1973.
9. Nota de prensa, Inauguración de la exposición Cinéticos Venezolanos, El Comercio, 12-10-1973.
10. Catálogo de la exposición de Thierry Roca Rey, 1969.
11. Nota de prensa sobre congreso de Ginecología y Obstetricia “Interesante muestra en la Galería Siglo 20”, El Comercio, 27-06-1973.
12. Fotografía de la Primera exposición de Arte Colonial de colecciones privadas en 1967, en “75 años de pintura en el Ecuador”, 1977.
13. Catálogo de exhibición de Enrique Tábara, 1975.
14. Tarjeta de presentación de la Galería Haus Ersebrück en Hannover, Alemania, 1975.
15. Nota de prensa sobre “Baile de disfraces”, El Comercio, 09-01-1968.
16. Nota de prensa, sección Desde el Aeropuerto, “Miembro del Consejo de Bellas Artes de Venezuela sostuvo entrevistas con artistas ecuatorianos”, El Comercio, 4-11-1976.
17. Nota de prensa, sección Desde el Aeropuerto, Director de la Galería Siglo XX viajó a Europa. Fuente: El Comercio, 10-04-1978.
18. Nota en prensa, “Artistas que obtuvieron premios”, El Comercio, 28-07-1967.
19. Manifiesto del Grupo VAN, 1968.
20. Nota en prensa, “Benedetto junto a una obra suya y con artistas”, El Tiempo, 8-11-1968.
21. Nota en prensa, “Silvio Benedetto abrió muestra”, El Tiempo, 22-11-1968.

22. Invitación a la exposición de Silvio Benedetto en la Galería Siglo XX, 21-11-1968.
23. Afiche del *Anti-Salón*, Galería Siglo XX, 1969.
24. Nota en prensa, “Tribu shuara baila en la capital”, El Tiempo, 13-11-1968.
25. Catálogo del *Anti-Salón*, Galería Siglo XX, 1969.
26. Portada del catálogo de la exhibición “75 años de pintura en el Ecuador”, 1977.
27. Fotografía del equipo de investigadores de la Fundación Hallo, en “75 años de pintura en el Ecuador”, 1977.
28. Afiche de la exposición Rostros Precolombinos, 1970.
29. Interior del catálogo de la exposición en “Homenaje al Primer Congreso Internacional de Biología Andina”, 1975.
30. Portada del libro de poesía visual Cajuru La Máscara, 1973.
31. Interior del libro de poesía visual Cajuru La Máscara, 1973.
32. Levantamiento gráfico de sello precolombino con 16 desplazamientos, colección María Inés González del Real, s/a.
33. Análisis de sello precolombino, tomado del catálogo El Ritual, exposición de María Inés González del Real, Casa de las Artes La Ronda, 2009.
34. Témpera sobre papel con levantamiento de sello precolombino, colección María Inés González del Real, s/a.
35. Fotografía del collar con piezas precolombinas “Cascabel”, tomado del catálogo “El Ritual”, exposición de María Inés González del Real, Casa de las Artes La Ronda, 2009.
36. Afiche de la exposición de Washington Iza, 1974.
37. Portada del cuento leyenda Shuar “Etsa y el Gigante”, Fundación Hallo-Ediciones del Sol, 1979.

## RESUMEN

Esta investigación problematiza los procesos de construcción y legitimación del valor de los objetos en el campo del arte moderno ecuatoriano, a partir del caso de la Galería Siglo XX, institución de difusión cultural establecida en la ciudad de Quito a principios de la década del sesenta, y la Fundación Hallo, frente investigativo de esta galería desde los años setenta. En un escenario marcado por la ideología de reivindicación de lo latinoamericano, por las dictaduras militares y las políticas desarrollistas, la incidencia de los réditos petroleros y el posicionamiento en la gestión cultural pública de un discurso patrimonialista, buscamos abordar este campo desde las prácticas de coleccionismo generadas en el ámbito privado, con una doble mirada desde la antropología y la historia del arte, que analiza los contextos de producción-circulación del valor y las negociaciones sobre la materialidad y los significados de los objetos.

Mediante testimonios, investigación en archivos y la sistematización de un archivo institucional, nos ubicaremos en la perspectiva del bróker cultural, como un actor clave en la creación de discursos sobre la importancia estética, cultural y comercial de los objetos, para evidenciar las lógicas y configuración del campo y la relación que se estableció entre arte y antropología, en un momento de debates y rupturas sobre la representación de la etnicidad como posibilidad de identidad nacional. De este modo, indagaremos en lo procesual de la construcción del valor y los permanentes movimientos y ambigüedades de categorías como “arte”, “artefacto” y “mercancía”, en la medida en que su entendimiento definió unas dinámicas del sistema de arte en Ecuador en ese periodo histórico.

## INTRODUCCIÓN

Esta etnografía, realizada entre los años 2009-2011, tiene como objetivo principal problematizar las lógicas del campo de arte moderno ecuatoriano mediante un análisis de la gestión cultural de las décadas del sesenta y setenta, que indaga a profundidad en el caso específico y particular de coleccionismo privado y mercado del arte de la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo. Desde una mirada antropológica que establece cruces con las disciplinas de la historia y la crítica de arte, abordaremos una perspectiva sobre los *modernismos periféricos* que enfatiza en los contextos institucionales de producción-circulación del valor y las permanentes negociaciones a partir de la materialidad y los significados de los objetos, es decir, investigaremos lo procesual de la construcción del valor y los movimientos y ambigüedades de categorías como “arte”, “artefacto” y “mercancía”, en la medida en que su entendimiento definió unas dinámicas del sistema de arte en Ecuador en ese periodo histórico.

La escasez de investigaciones sobre el campo del arte moderno y sobre este periodo da cuenta de la poca importancia que se ha otorgado al tema desde la academia, las instituciones culturales y demás afines vinculados como el museo y la crítica de arte. No obstante, el análisis de este periodo es clave para comprender los preceptos de la institucionalización del campo cultural, que favorecida por el boom petrolero, experimentó una transformación que se tradujo en el apareamiento de prácticas de musealización y en el florecimiento de galerías privadas. Este campo de poder en el cual se legitiman las prácticas artísticas y que tiene su mayor expresión en el coleccionismo, ha sido obviado y omitido por la mirada de la historia del arte tradicional, empeñada en posicionar una lectura autoral del arte enmarcada en búsquedas formales estilísticas y como reflejo de identidades locales. Sin embargo, la crítica más reciente del arte moderno ecuatoriano ha sido enfática en la necesidad de revisar los alcances de un “coleccionismo de bajas expectativas” resultado de una práctica servil de la crítica con el mercado, que no ha estimulado el verdadero desarrollo de la producción artística y ha perpetuado unos modos autorizados de entender el arte tales como el culto al autor, el pictocentrismo y la obsesión por la búsqueda de la identidad (Álvarez, 2000).



El caso de estudio que presentamos, y que no ha sido objeto de investigaciones previas, se destaca por su excepcionalidad dentro de las prácticas institucionales de la época. Desde el ámbito privado, estas instituciones abrieron espacios para la reflexión y las praxis del arte y hasta la actualidad son recordadas por artistas, críticos y coleccionistas como impulsadoras y generadoras de nuevas miradas sobre el campo cultural. La Galería Siglo XX fue una institución privada que inició sus labores de promoción y mercado de arte y arqueología a principios de la década del sesenta (1964), participando activamente de la renovación en las visualidades del arte moderno ecuatoriano. A comienzos de la década del setenta, esta galería amplió sus actividades y mecanismos de gestión mediante la creación de la Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes, que planteó una agenda investigativa en torno a sus propias prácticas de coleccionismo de arqueología y de interpretaciones estéticas sobre la cultura material desde el campo del arte. Reconstruiremos esta historia institucional a partir de estas dos vías de acción que permitirán establecer una comparación con las dinámicas de las instituciones culturales públicas y los sentidos compartidos con la burocracia cultural y los proyectos estatales de identidad nacional.

Analizaremos el caso a partir de sus gestores principales: María Inés González del Real (1948) y su ex esposo Wilson Hallo Granja (1939-2005) quienes se desempeñaron como galeristas, promotores y coleccionistas, ubicándonos en la perspectiva del bróker cultural como un intermediario de conocimiento que, en la cadena de legitimación, contribuye sustancialmente a la producción social del valor de los objetos del arte y lo cultural. Su rol en este contexto fue fundamental pues aglutinaron a los artistas jóvenes, informaron sus prácticas con conocimientos del movimiento artístico latinoamericano, acercaron los públicos locales a los lenguajes emergentes y construyeron redes sociales para la dinamización del mercado.

Sus prácticas de coleccionismo y exhibición, se inscriben en una plataforma ideológica que buscaba afirmar la identidad latinoamericana en base a cuestionamientos a la dependencia, desde posturas de resistencia y reivindicación cultural que, a la vez, están atravesadas por una relación simbiótica y problemática entre el arte moderno y la antropología, misma que debe comprenderse, adicionalmente, en la institucionalidad cultural del contexto histórico y el desarrollo del coleccionismo público a gran escala en ese momento. Esta relación organizó un sistema de valoración que privilegió las

categorías occidentales de “arte” y “autenticidad” y sus apropiaciones locales mediante prácticas de selección, re-contextualización, clasificación, preservación, exhibición y mercantilización de objetos diversos, a partir del debate sobre la representación del indígena, lo nacional y latinoamericano. En este escenario nos preguntamos: ¿cómo sus prácticas articularon sentidos de coleccionismo que se interrelacionaron, a nivel discursivo y práctico, con la configuración de un sistema de arte ecuatoriano?

El corte histórico propuesto, 1964-1979, nos remite a un momento representativo en la gestión de la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo, que va desde sus inicios a cargo de María Inés y Wilson, y considera los cambios en los consumos culturales producidos por el boom petrolero de los años setentas y su administración a cargo de gobiernos militares que impulsaban un Estado modernizador desarrollista. En este sentido, la investigación encuentra un límite en 1979 ya que con el regreso a la democracia, se instauran nuevas políticas culturales que revitalizan la institución pública y sus objetivos.

#### *Aclaraciones metodológicas*

En términos metodológicos, esta investigación problematiza el acceso al campo del arte desde la aproximación a unas lógicas particulares que construyen y excluyen lo legítimo en ese sistema de producción, circulación y consumo de visualidades y discursos. En ese sentido, en el contexto de la modernidad, se ha establecido como un campo con sus propias reglas de juego a partir de la posibilidad de autonomía estética de sus productos (Bourdieu, 1995). Este pretendido aislamiento y la necesidad por sostener los límites del campo artístico como una esfera autónoma han puesto en práctica ciertas dinámicas tales como la desconexión con el mercado, el ocultamiento de redes sociales poderosas y el manejo discreto de esta información. En este contexto, el acceso es restringido para preservar el hermetismo del campo. De este modo, en esta investigación, la idea de campo está permeada por las lógicas del *mundo del arte* y las luchas por el capital simbólico, desde lo estético (clasificación de objetos desde el predominio de la categoría “arte” y procedimientos de exhibición) y sobre todo lo extra-estético

(capitalización de información en el campo del arte, negociación institucional y especulación en el mercado)<sup>1</sup>.

Desde mi posición como investigadora, esta inclusión representó el acceso a un campo constituido del arte con el cual estaba relativamente familiarizada, por haber egresado en el 2007 de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador fundada en 1969. Posteriormente, desde febrero del 2010 hasta agosto del 2011, trabajé en esta institución como docente del Área de Pintura. La intención fue evidenciar las lógicas del campo del arte con una doble mirada desde la etnografía y la historia del arte-investigación artística, ésta última como una posibilidad de poner en conflicto una posición “desde adentro”, es decir desde el oficio. En ciertos aspectos mi formación estuvo permeada por nociones de arte y del deber ser del artista fundamentadas en la modernidad estética, heredadas de estructuras institucionales que no han sufrido mayores alteraciones desde la fundación de esta academia, y de artistas y críticos que surgieron en las décadas del sesenta y el setenta, y que ejercieron la docencia, algunos de ellos hasta en la actualidad. Esta perspectiva se evidenció fuertemente en mi experiencia como docente y la constatación de las estructuras de esta academia a partir de una formación esencialmente técnica.

El proceso investigativo como tal surgió de mi encuentro con María Inés González del Real, a quien conocí en octubre del 2008 mientras desarrollaba un proyecto independiente en el Centro Histórico de Quito. Al entrevistarla como residente del barrio La Ronda y dueña de una pequeña galería de arte y artesanía, con el fin de conocer sus memorias del barrio, ella mencionó su trayectoria como artista, galerista y su relación con los movimientos del VAN y los Mosqueteros, de los que yo conocía ligeramente a partir de las clases de historia del arte ecuatoriano. En ese sentido, nuestro primer acercamiento estuvo mediado por el contexto común del *mundo del arte* y por un

---

<sup>1</sup> El “mundo del arte” en la aproximación de Becker (1984) entiende al arte como una actividad cooperativa en la que están relacionados los ámbitos de la producción artística, sus consumos y circuitos. Este “mundo” se establece como un espacio común basado en el conocimiento específico sobre arte y en las redes de poder en torno a él. Además, al referirse a este mundo en singular se enfatiza en su apariencia de único, y en exclusividad de sus miembros, evidencia también a los excluidos y la importancia social que adquiere ingresar en él. En este contexto, “el mito romántico del artista sugiere que las personas con tales dones no pueden ser sujeto de las restricciones impuestas sobre otros miembros de la sociedad; debemos permitirles violar las leyes del decoro, propiedad y sentido común que todos debemos seguir bajo el riesgo de ser castigados. El mito sugiere que a cambio la sociedad recibe un trabajo de carácter único e invaluable calidad” (Becker, 1984:14-15).

estatus compartido como “artistas”. Este auto-concepto permitió mediar las relaciones de poder entre ambas, es decir, en algún punto éramos “iguales” y compartíamos ciertos conocidos del medio que facilitaron establecer vínculos. Más allá de este hecho inclusive anecdótico, María Inés se convirtió en la informante ideal y en el eje más fuerte de esta investigación.

El proceso de negociación con María Inés para acceder a sus testimonios e información se realizó entre febrero y abril del 2009 mediante conversaciones informales en las que se pudo dimensionar el caso. Seleccionarla como informante principal y enfatizar en su voz respondió a dos factores: en primer lugar, su posición como actor presencial y activo con una perspectiva desde las prácticas artísticas y desde el mercado de arte y arqueología; y en segundo lugar, su condición como mujer en un contexto marcadamente machista.

Su apertura para recordar y abordar con precisión hechos y percepciones sobre una época distante la convirtieron en una informante participativa, que con el paso del tiempo fue demandando interpretaciones y resultados del trabajo de campo. Nuestros objetivos frente a la investigación eran desiguales: para ella lo importante era contar la historia en sus términos y para mí, problematizar sus discursos y categorías. En ese sentido, nuestros puntos de vista frente al contexto histórico construían objetos de estudio diferentes: para ella predominaba un enfoque sobre la sustancia, sobre el qué había pasado en esa décadas y sobre los discursos de la época que mantenían vigencia; para mí era necesario abordar el cómo, los procesos y las prácticas más específicas en donde esos discursos se asentaban.

María Inés era una informante con una agenda específica de visibilizar y valorar su participación en la escena cultural durante las décadas de 1960 y 1970, durante la investigación se constató que la galería y la fundación estuvieron relacionadas exclusivamente con la imagen de su ex esposo Wilson Hallo. Esta agenda fue explícita desde el inicio, sin embargo la oportunidad de posicionar una versión diferente evidenció su capacidad reflexiva porque planteó al personaje Hallo en su complejidad, dando crédito a sus aportes pero también juzgando duramente ciertas actitudes conflictivas. Wilson Hallo fue una persona clave en el campo del arte moderno ecuatoriano cuyos aportes en la promoción de artistas jóvenes y juicio crítico fueron

ampliamente valorados por el circuito; su caso es excepcional en la medida en que conjugó empíricamente una serie de roles que dinamizaron la escena del arte ecuatoriano de finales de los años sesenta. Sin embargo, fue a la vez un personaje polémico y contradictorio que ha sido criticado por quienes trabajaron con él aduciendo manejos poco transparentes en el mercado. Esta tensión estará presente en todo el cuerpo de esta investigación porque situar el estudio de caso en la voz de María Inés conlleva también reproducir algunas de sus estrategias de narración en las que Hallo se establecía como su antagonista. Mi intención no es generar un personaje contenido sino matizar a María Inés y Wilson en sus contextos.

El trabajo de campo se realizó entre abril del 2009 y septiembre del 2011 en tres fases. La **primera fase** de la investigación se ejecutó entre abril 2009 y enero del 2010. A partir de una revisión inicial de la bibliografía producida en el periodo de estudio, se observó una cantidad limitada de textos que transmitían la voz de los actores implicados en ese campo del arte, por lo que se optó por ponderar las posibilidades del testimonio en la medida en que permitían rastrear las subjetividades y contrastarlas con documentos históricos.

La primera fase estuvo centrada en los testimonios de María Inés en la medida en que permitían plantear también una mirada distinta sobre los discursos hegemónicos en el campo del arte. Este proceso se desarrolló desde la estrategia de la *historia de vida*, como una posibilidad de realizar entrevistas sostenidas en el tiempo que permitió un acercamiento al caso desde la propia estructura narrativa de la informante. María Inés (1948) es argentina, se dedicó al arte por influencia de sus padres, ambos artistas que llegaron desde el norte de Argentina y se radicaron en Ecuador en 1958. A los 16 años se casó con Wilson Hallo y recibió la Galería Siglo XX de su madre como fuente de trabajo y subsistencia. Desde esta época ha desarrollado una propuesta artística, centrada básicamente en la joyería y el tapiz, con un estilo que ella define como naif (ingenuo) por ser autodidacta. En 1979 se separó de Wilson Hallo. Continuó trabajando como artista, como profesora universitaria de historia del arte y se vinculó a talleres artesanales y entidades como la Orquesta Sinfónica Nacional y la Fundación Cultural Exedra desde la coordinación y dirección ejecutiva. Después de una temporada en Argentina regresó a Quito debido a la tramitología legal que suscitó la muerte de Hallo en el 2005.

La observación participante fue la base de nuestros encuentros que se desarrollaron siempre en su casa, adquirida con Wilson Hallo a finales de los setenta y ubicada en el barrio La Ronda en el Centro Histórico de Quito. Ésta se presentó como un espacio para observar el despliegue del valor simbólico de los objetos, que respondía en gran medida a una lógica galerística y permitía observar directamente la puesta en escena de sus categorías sobre el valor. Entre piezas arqueológicas, pinturas, tapices, esculturas, joyas, afiches, fotografías y libros, una de las piezas centrales que se destacaba en tamaño y ubicación era un retrato a lápiz de María Inés realizado por su padre el artista argentino Edmundo González del Real en 1979. Este retrato posee un doble valor simbólico: por un lado debido a la admiración que siente por su padre como artista y por otro, porque la representa en el año en que se separó de Wilson Hallo. Con su separación María Inés se alejó completamente de las actividades de la galería y de la fundación, pero se mantuvo activa en la esfera cultural especialmente como artista plástica. Este hecho le permitía tener una mirada distante con la historia de la galería desde la década del sesenta y un nivel de criticidad agudo con ciertas prácticas que motivaron su funcionamiento.

En un principio se consideró que las prácticas de coleccionismo necesariamente debían remitir a una colección, entendida como una unidad estable e indivisible. Sin embargo, la investigación no se sustentó en el análisis de la Colección de la Fundación Hallo por las siguientes razones: en primer lugar, ante el fallecimiento de Wilson Hallo, los objetos de arte y de arqueología se repartieron entre sus herederos, por lo que ésta se fraccionó de modo que no podemos calcular su magnitud ni poseemos un registro exacto de bienes, descripciones, reseñas o fechas de adquisición. No obstante, sobre este punto en las visitas que realicé a su última residencia en el centro norte de Quito pude observar parte de la colección y dimensionar su importancia especialmente en cuanto a arte moderno ecuatoriano. En segundo lugar, por un tema de orden jurídico, María Inés no reconoce la existencia de tal colección puesto que no existen documentos legales que certifiquen que ella o Wilson hayan entregado sus posesiones a la Fundación.

Por eso, ante la inexistencia tangible de la Colección de la Fundación Hallo esta investigación planteó la necesidad de construir un archivo que pueda dar cuenta del momento histórico seleccionado y los procesos institucionales que generaron una colección en determinado momento. Este trabajo de recopilación y organización de la

documentación existente se hizo en base al archivo personal de María Inés González del Real, con documentos conservados por ella y otros que encontró en la casa. Se revisaron aproximadamente cien documentos entre catálogos, afiches, folletos y libros editados por la galería o la fundación. En un inicio, María Inés asumió una posición directiva del proceso y de la organización del archivo, ésta se realizó de modo cronológico, desde 1962 hasta el 2001, a partir de dos listados publicados con las actividades de la Galería Siglo XX. El archivo, como materialización de los sentidos del pasado, se convirtió en un *vehículo de la memoria* mediante el cual se activó en María Inés el recuerdo, los afectos, las repeticiones y los olvidos. Si bien esta investigación da preferencia a una voz en particular, también asume las múltiples relaciones de concordancia y disyunción entre memoria individual y memoria colectiva. Así, “la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (Jelin, 2002:37).

La constitución de este archivo fue importante porque da cuenta de la visualidad de un periodo poco estudiado, desde el punto de vista del intermediario y la imagen institucional que buscó generar. Este archivo era también una fuente distanciada, que transmitía la voz de Wilson Hallo, porque en su calidad de director e imagen pública, asumió la escritura de textos en los materiales para la difusión de las actividades de la galería. Las imágenes institucionales de la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo nos aproximan a la auto-representación del bróker y de las propuestas artísticas desde la perspectiva del mercado de arte. Los afiches de las exposiciones eran diseñados por los propios artistas e impresos por María Inés, los que pudimos recopilar fueron los que tenían algún tipo de falla de impresión y habían sido dejados de lado. Así, este material documental no nos confronta exclusivamente con los productores visuales de la época sino con los discursos que enmarcaron sus propuestas, las publicitaron y posicionaron en el campo artístico de ese momento. Esta aproximación marca una diferencia con los estudios tradicionales de historia del arte que se han centrado en las producciones, olvidando los procesos que hicieron posible su circulación y consumo.

La relación con María Inés se fue transformando con el tiempo, volviéndose horizontal, y esto quedó claro en el último momento de esta primera fase, desde septiembre del 2009 hasta enero del 2010, cuando colaboré con ella en su exposición *El Ritual*, realizada en la Casa de las Artes de La Ronda. Mi presencia se volvió importante

para ella, como artista y cómo investigadora que le permitía analizar y argumentar sus concepciones sobre arte. En diciembre del 2009, este proceso de exhibición de su producción artística conformada por tapices y joyería, permitió proponer un ejercicio etnográfico que consistió en visitar el espacio expositivo para, mediante la verbalización, recrear en el espacio vacío una idea del montaje museográfico basado en la jerarquización de ideas y la valoración que María Inés confiere a sus producciones visuales. Este ejercicio fue clave para ponderar ciertos conceptos que eran trascendentales en su posición como promotora y artista y que se anclaban en la ideología dominante de la década del sesenta. Me interesaba comprender cómo relaciona sus imágenes con sus discursos, y cómo generaba contextos de legitimación dentro de nociones mistificadoras del arte pero también de reivindicación latinoamericana. Es importante mencionar que, el ejercicio implicaba mi participación activa mediante el diálogo, aportando con percepciones sobre los usos del espacio a partir de las intenciones expresadas por mi informante. El recorrido por las salas de exposición generó elementos de conversación que permitieron evidenciar un proceso de afirmación identitaria a través de la verbalización y se reflejaron en el diseño museográfico de la muestra.

Una **segunda fase** de la investigación se desarrolló entre marzo y octubre del 2010, con el objetivo de poner en diálogo a María Inés con otros actores del campo del arte y cotejar sus percepciones sobre el movimiento cultural y comercial del arte ecuatoriano. Asumiendo lo cultural como un campo de fuerzas en tensión, uno de los ejes de la investigación fue comprender las lógicas internas de ese campo y cómo los distintos actores (artísticas, críticos, galeristas, intelectuales) se ubicaron en el escenario cultural de los años sesenta y setenta. Con este objetivo se desarrolló trabajo de archivo que consistió en rastrear las voces de estos actores principalmente en los diarios El Comercio y El Tiempo del periodo de estudio. En estos archivos se logró detectar la recepción de las propuestas de la galería y fundación a nivel local y su confrontación en la esfera pública.

Además se realizaron 16 entrevistas a profundidad semi-estructuradas en las ciudades de Quito, Ibarra y vía correo electrónico. Éstas se establecieron a partir de un mapa base de actores entre los que se destacó a los artistas y críticos de la época relacionados directamente con la galería y la fundación. El cuestionario sobre el que



funcionaron las entrevistas respondía a dos tipos de preguntas, una primera parte relacionada con la producción artística y/o literaria y una segunda que abordaba circulación y el consumo. Entre los artistas se estableció que era necesario entrevistar a los relacionados con los grupos rupturistas promovidos por Wilson Hallo: el VAN y los Cuatro Mosqueteros, ambos de finales de los sesenta. Un objetivo era evidenciar la percepción subjetiva que los actores tenían del contexto y cómo esto se podía cotejar con la investigación de archivo.

Del grupo VAN que estuvo conformado por los artistas plásticos Gilberto Almeida (1928), Hugo Cifuentes (1923-2000), Luis Molinari (1929-1994), Oswaldo Moreno (1929-2011), Guillermo Muriel (1925), León Ricaurte Miranda (1934-2003), Enrique Tábara (1930) y Aníbal Villacís (1927), se logró entrevistar a Almeida y Muriel. Sus testimonios enfatizaron en la producción y los contenidos de sus obras, sus referencias al mercado fueron muy breves y reflejaban indiferencia a estos procesos. También entrevisté a otros artistas que desarrollaron su producción artística en la misma época pero sin vincularse al grupo VAN como Oswaldo Viteri (1931) y Voroshilov Bazante (1939), que a pesar de esto reconocieron la importancia de la Galería Siglo XX. Entrevistas que no lograron concretarse fueron las de Enrique Tábara y Aníbal Villacís, éste último por razones de salud. No obstante, la voz de Tábara se encuentra en numerosas entrevistas en prensa y televisión y es fundamental porque fue el artista preferencial del mercado de Hallo. Una entrevista interesante fue la de Diego Cifuentes (1964) hijo de Hugo que fue el único entrevistado que expresó frontalmente los conflictos con Hallo a nivel de manejos del mercado.

La perspectiva de los Mosqueteros conformados por José Unda (1948), Nelson Román (1945), Washington Iza (1947) y Ramiro Jácome (1948-2001), era clave considerando que el grupo surgió de la gestión de Hallo. El punto de vista de Unda fue uno de los más críticos con el medio y equilibrado en su valoración a Wilson Hallo. Las voces de Román e Iza se apoyaron en la historia oficial y de manera autobiográfica por lo que no evidenciaron procesos sino tipos de discursos desde la autonomía del arte moderno.

Mauricio Bueno (1939), artista que introdujo de manera solitaria el conceptualismo en el Ecuador, también proporcionó un testimonio clave debido a su

percepción un tanto externa sobre la escena de arte ecuatoriano en los setentas, cuando regresó al país después de formarse en Estados Unidos. Además recordó con gratitud la gestión de Hallo y analizó los impactos de factores económicos en el mercado pues vivió la transición entre la bonanza petrolera y el cierre de galerías en los ochenta.

Un personaje que surgió en todas las entrevistas como una especie de antagonista fue Oswaldo Guayasamín (1919-1999), artista del movimiento indigenista que alcanzó fama en la década de los treinta y cuarenta por su vinculación con la Casa de la Cultura Ecuatoriana, entidad reguladora del campo desde 1944. Para los artistas más jóvenes su presencia había pesado mucho por la construcción de una imagen comprometida con lo social y su hegemonía en el mercado. Para Angélica Ordoñez (2000) Guayasamín es un productor y producto del campo cultural en el periodo indigenista que, apoyado por intelectuales poderosos, contribuyó a la formación de la discursividad nacional a partir de las “razas”. En su tesis se evidencia una auto-evocación del pintor como “indígena” de forma estratégica para posicionarse fuertemente en el imaginario artístico ecuatoriano, inclusive hasta en la actualidad.

En cuanto a la crítica, durante la investigación quedó evidenciada la escasez de textos sobre los procesos en las artes plásticas de este periodo. Un autor clave fue Humberto Moré (1929-1984), el único que asumió la teorización de la estética a partir de referencias de la historia del arte que se encuentran en sus producciones más importantes *Evaluación de los Ismos* (1968) y *Actualidad Pictórica Ecuatoriana* (1970). Ante la limitación de literatura, una fuente para detectar debates fueron las reseñas de prensa, principalmente de los periódicos *El Comercio* y *El Tiempo*. En ese sentido, nuestro conocimiento del periodo en Quito está mediatizado casi totalmente por la mirada y la voz de Hernán Rodríguez Castelo (1933), con formación en teología, filosofía y literatura que ejerció la crítica de arte aisladamente desde mediados de los sesenta en el diario *El Tiempo*. El único texto que aborda la situación de todas las manifestaciones artísticas en este periodo es de su autoría<sup>2</sup>. Además, entrevisté al arquitecto Lenin Oña (1940) y al licenciado Manuel Mejía, ambos profesores de la

---

<sup>2</sup> Rodríguez Castelo, Hernán (1980) *1969-1979 Diez años de cultura en el Ecuador*, Publitécnica, Quito.

Facultad de Artes de la Universidad Central que ejercieron crítica de arte desde mediados de los setenta y han encabezado las materias de historia del arte, estética y crítica en esta Facultad.

Estas entrevistas se complementaron con otras realizadas a funcionarios del área cultural del Banco Central, institución estatal que experimentó la bonanza petrolera y protagonizó el fortalecimiento de la institución museal como respuesta a la proliferación del coleccionismo público y como una necesidad del Estado, primero en un lógica bancaria económica y luego simbólica. Estos funcionarios, si bien no se desempeñaron como tal en el periodo de estudio estuvieron relacionados con esta gestión inmediatamente después. En su testimonios está presente un tipo de relato oficial que destacaba especialmente los logros del Museo del Banco fundado en 1969. Además en estas entrevistas se destacó el papel de Hernán Crespo Toral (1937-2008), bróker cultural de la oficialidad que encabezó el proyecto de representación de la nación ecuatoriana mediante prácticas museales. Complementariamente se realizó investigación de archivo en los libros de adquisiciones organizados anualmente que permitieron obtener datos económicos.

Desde la primera entrevista la investigación estuvo atravesada por una cierta suspicacia en los entrevistados, evidente en su forma esquivada al referirse a Wilson Hallo. En el transcurso del trabajo de campo, acudiendo a María Inés para su interpretación de las cosas que se decían entre líneas, se determinó que el malestar de varios actores del campo respondía a los manejos económicos y las deudas acumuladas que generaron un ambiente de desconfianza. ¿Cómo abordar este tipo de información sin que parezcan rumores? ¿Qué dice esta clase de polémica sobre el sistema de arte ecuatoriano de esa época? Las reacciones adversas generadas en torno a la figura de Wilson Hallo se expresaron con frontalidad en una sola ocasión; la mayoría prefirió hablar sobre los aspectos positivos, refiriéndose tangencialmente a sus experiencias negativas y a veces fuera de grabación. La situación de Hallo era un *secreto público*, en el que todos participan<sup>3</sup>. Pero,

---

<sup>3</sup> Michael Taussig define al secreto público como “lo que generalmente se sabe pero no puede ser dicho” (1999: 50, traducción mía).

¿Acaso no son los secretos compartidos la base de nuestras instituciones sociales, del sitio de trabajo, del mercado, de la familia y del estado? ¿No es ese secreto público la más interesante, la más poderosa, la más maliciosa y ubicua forma de conocimiento social activo que existe? (Taussig, 1999: 3, traducción mía).

A partir del enfoque antropológico de Taussig sobre las dinámicas del rumor en la esfera pública y del poder, como una forma activa de conocimiento basada en aparentar no-conocer (Ibid: 7), decidimos abordar el *secreto público* como un mecanismo de flujo de información que atravesaba al campo del arte. En ese sentido, el rumor es una dinámica interna que proporciona datos relevantes sobre la forma en que operan los actores dentro del campo cultural y el tipo de información que transportan; cuyo conocimiento, inmediatamente, nos incluye.

Finalmente, la **tercera fase** se ejecutó entre junio y septiembre del 2011 y correspondió al proceso de donación del archivo que conformamos con María Inés y a la realización de ciertas entrevistas que no se concretaron previamente. El archivo donado fue preseleccionado de un archivo más grande y está compuesto por 50 catálogos y 32 afiches que van desde el año 1965 hasta 1989, y que no contiene la totalidad de documentos en posesión de María Inés con el objetivo de posicionar casi exclusivamente a la Galería Siglo XX. Ciertos documentos de la Fundación Hallo fueron dejados de lado por María Inés bajo el argumento de que eran proyectos no realizados y podían generar una construcción falsa de los alcances de la fundación. En este sentido, este archivo refleja también la conflictividad y las fricciones internas que configuraron el funcionamiento de estas instituciones y que condicionaron mi acercamiento a su historia.

María Inés se planteó la donación de este archivo varias veces, su intención principal era que este material sirva a los artistas por lo que inicialmente iba a entregarse a la Facultad de Artes. Finalmente se concretó el 29 de septiembre del 2011 en el Centro de Arte Contemporáneo en Quito, institución que inició su reserva de documentación sobre arte moderno ecuatoriano con esta donación. Para María Inés este proceso fue importante y significó la concreción de dos años de trabajo juntas. Esta donación se enmarcó en un proyecto expositivo sobre las representaciones del cuerpo desde los sesenta hasta los ochenta y permitió exhibir por primera vez la colección de

afiches y catálogos de la Galería Siglo XX como marco contextual de los procesos de la historia del arte<sup>4</sup>.

A pesar de que la Galería Siglo XX, la Fundación Hallo y el propio Wilson Hallo fueron fundamentales en la escena artística ecuatoriana, su labor y acervo no han sido objeto de investigaciones académicas previas. En este sentido, la investigación que presentamos es nueva en el medio y contribuye a avanzar en las discusiones sobre prácticas de coleccionismo en el contexto latinoamericano. Asimismo aporta al diálogo interdisciplinario, expandiendo desde el campo de la antropología, los estudios sobre cultura material como un espacio de poder y de construcción de sentidos.

### *Organización del texto*

Este texto está dividido en cinco capítulos. El primero plantea un abordaje teórico desde la antropología para el estudio de las prácticas de coleccionismo y los contextos que construyen el valor de los objetos. A partir de los enfoques recientes de los estudios de cultura material que reflexionan sobre la construcción occidental de las categorías de “arte” y “artefacto”, proponemos la necesidad de indagar en lo que éstas representan, los discursos que movilizan y su interacción en contextos específicos (Buchli, 2002; Myers, 2001; Clifford, 2001; Kirshenblatt-Gimblett, 1998). Además, acudimos a la noción de *bróker cultural* para dimensionar el papel del intermediario en los procesos de movilización de objetos y significados (Steiner, 1994).

El segundo capítulo, partiendo de los campos de competencias (Bourdieu, 1995), ubica el contexto local de los años sesenta y setenta, enfatizando en la estructuración del campo y los valores en juego por la legitimidad, para revisar ciertos procesos de la institucionalidad cultural pública y privada que se sustentó en prácticas recolectoras a gran escala; estableciendo una relación paradójica entre los discursos patrimonialistas y los escenarios del huaquerismo. Buscamos destacar la negociación de los actores por definir sus posiciones en el marco discursivo de la reivindicación latinoamericana, la situación de inautenticidad cultural y la condición del subdesarrollo.

---

<sup>4</sup> La información y concepto de la muestra se publicaron en el catálogo “In- Humano: el cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980”, Centro de Arte Contemporáneo, Quito, 2011.

El tercer capítulo desarrolla una mirada cercana a las prácticas del bróker cultural a partir de las agendas de la Galería Siglo XX en el periodo de 1964-1979, y el análisis de las categorías que construyeron el sentido de las prácticas de coleccionismo y exhibición desde donde se movilizaron objetos en un circuito local e internacional. Se mostrará cómo esta agenda permitió establecer relaciones sociales provechosas generadas por un discurso del arte como inversión y en su capacidad de otorgar distinción. Metodológicamente, este capítulo se sustenta en un fuerte componente testimonial desde el punto de vista de una informante clave como es María Inés González del Real, que permite complejizar los procesos de construcción del valor y transparentar la compleja y conflictiva posición del bróker, que a la vez da cuenta de unas lógicas del mercado local e internacional.

El cuarto capítulo presenta una mirada desde la historia del arte sobre la participación del bróker cultural en las luchas del campo por la definición de la vanguardia artística y su rol en la creación de contextos que visibilizaron las nuevas propuestas y renovación de lenguajes plásticos desde el abstracto y neofigurativo, así como en la aglutinación de productores con intereses similares y la estimulación de los debates sobre la representación y las prácticas artísticas, enmarcadas en la ideología dominante del *Universalismo Autóctono* (Álvarez, 2004). Al final de este capítulo se presenta un estudio de caso sobre el *Precolombinismo* como un posicionamiento estético que, en términos discursivos y comerciales, dio forma desde el campo del arte moderno a las demandas de autenticidad a partir de una relación explícita con la antropología.

El quinto y último capítulo se estructura a partir de analizar la Fundación Hallo, como una forma particular de acercamiento a la cultura material que, a partir del diálogo entre arte-antropología, permite problematizar la construcción de “autenticidad” (Steiner, 1994), la apelación a la autoridad etnográfica y la apropiación estética de la etnicidad, también como un posicionamiento político de reivindicación latinoamericana y negociación con los discursos que se producían desde el Estado y otros actores sociales. Finalmente se presentarán las conclusiones y los aportes hacia la antropología y la historia del arte ecuatorianas.

## CAPÍTULO I

### PERSPECTIVAS TEÓRICAS PARA EL ESTUDIO DE PRÁCTICAS DE COLECCIONISMO

Este capítulo plantea perspectivas teóricas para analizar las prácticas de coleccionismo como un espacio de relaciones de poder que construye sentidos materiales y simbólicos de los objetos. Desde la antropología, disciplina que se configuró como tal en el siglo XIX a partir de la recolección de los objetos del “otro”, es necesario desempacar ciertas categorías como “valor”, “arte”, “cultura” en cuya genealogía se detecta un rol legitimador de procesos sociales pasados y actuales. En ese sentido, nos ubicaremos en la relación establecida históricamente entre las disciplinas del arte y la antropología y sus puntos de conexión en la creación de contextos para la valoración social y movilización de los objetos en diferentes circuitos. Esta teoría, que se ubica principalmente en los aportes de la perspectiva de cultura material, será la base para posicionarse ante ¿cómo el coleccionismo constituyó al arte y la antropología en el campo del arte moderno ecuatoriano y la gestión cultural de las décadas del sesenta y setenta? y ¿cómo las prácticas específicas de musealización y comercialización de arqueología y arte articularon sentidos de coleccionismo que se interrelacionaron, a nivel discursivo y práctico, con la configuración de un sistema de arte ecuatoriano?

#### **Regímenes de valor y autonomía**

En mayo del 2009 cuando conocí la residencia de Wilson Hallo, promotor cultural, galerista y coleccionista sentí como si estuviera visitando un museo abandonado. La sala principal contaba con enormes sillones y cortinas de color verde oliva, un poco pálido por su exposición al sol, que en ese momento de la mañana era intenso. Los bordos de los ventanales, además de macetas con plantas pequeñas, algunas secas y otras similares al cactus, tenían pequeñas figuras de cerámica. En una pared angosta, estaba una pintura de gesto expresionista y colores oscuros, con fotocopias de escenas de gente gritando, tanques de guerra, con un agujero rasgado en el centro que permitía observar la imagen de una niña sonriente. Bajo este cuadro se encontraba una figura en cerámica bruñida de un personaje regordete y a su lado un helecho muy verde sobre un pedestal de madera blanco. En la pared más próxima se encontraba enmarcado un documento firmado por varias personas, con una imagen en alto contraste de ocho

hombres caminando y dándonos las espaldas. En algunas paredes, como esa, se notaba las marcas de polvo de los espacios ocupados por otras enmarcaciones. Habían también dos pinturas de colores planos y formas geométricas con una estructura interior que les daba volumen, la más grande a manera una secuencia de tres conos achatados en las puntas y la otra de forma rectangular. En una pequeña mesa esquinera sobre un pedestal había una cabeza de un águila tallada en madera cuya cromática combinaba con las pinturas volumétricas.

El ambiente de la sala estaba separado del comedor y de otra sala adicional por un portal enorme, compuesto de una entrada principal y dos accesos laterales. El frente estaba cubierto con aproximadamente cuarenta platos cerámicos, distribuidos simétricamente desde la mitad de la pared y hasta el techo. Los platos en forma de cuencos tenían colores tierra variados y estaban pintados con motivos geométricos. Los lados del portal tenían láminas de plexiglás transparente, que permitían mirar a través y cumplían con la función de exhibir los objetos como si estuvieran suspendidos en el aire; al lado derecho pequeñas piezas de piedra, y al izquierdo improntas de sellos en papel. Adicionalmente, en el lado derecho había una repisa transparente que sostenía figuras cerámicas en pequeñas varillas de acrílico de distintas alturas, algunas habían sido retiradas.

Atravesando el portal, inmediatamente, se llegaba al comedor compuesto por una mesa rectangular de vidrio, rodeada por seis sillas de metal y mimbre, sobre la cual colgaba una lámpara en vitral con motivos frutales. Arrumado a la pared se encontraba un estante pequeño de madera con una vajilla incompleta de porcelana blanca con celeste y flores rosadas, sobre el estante dos figuras de cerámica con forma de hombres sentados. Al lado derecho del estante había un pedestal de madera blanco con una pieza cerámica en forma de olla con relieves de animales marinos. En la pared, unos dibujos lineales realizados a lápiz sobre papel blanco, se encontraban enmarcados en grupos de tres con paspartú color durazno y marcos dorados. Todas las enmarcaciones de la casa tenían un pequeño adhesivo con un código en la esquina inferior derecha.

En la sala ubicada a mano izquierda del comedor, había tres sofás grandes de lana gris, que tenían ese color por el polvo y el tiempo, y una mesa de centro de madera cubierta por un tapiz tejido en tonos rojos y negro. En una pared, sobre la chimenea de



piedra, había cuatro enmarcaciones de pequeño formato con impresiones en serigrafía en tonos metálicos. La imagen principal en la sala era un cuadro de gran formato que ocupaba la mitad de la pared, sus colores eran intensos y se podía distinguir a un hombre tocando una guitarra que, a la vez, era una mujer. Cerca de un gran ventanal, en una pared más angosta se veía a contraluz una pintura vertical oscura, con imágenes alusivas a la crucifixión y con objetos incorporados en el centro del formato: una pierna de niño tallada en madera que desplazaba del plano un cartón con un rostro caricaturesco y deformado del que colgaba un rosario. En dos de las esquinas de la sala había figuras antropomórficas grandes de cerámica color gris, emplazadas sobre pedestales de madera blancos, que se miraban de frente. Del techo, se suspendía un candelabro dorado y envejecido, pequeño en proporción al espacio.

Este era el panorama solamente en un sector de la planta baja, el recorrido continuaba en otras salas, pasillos, escaleras y habitaciones (*Imagen 1*). En todos los espacios de la casa había un objeto que cuya única función era ocupar ese espacio para ser observado. Algunos de estos objetos me resultaban familiares, mi formación previa como artista dirigía mi atención hacia las firmas, la técnica, la factura, es decir hacia identificar “obras de arte”, e incluso reconocer algunas catalogadas como centrales en la historia del arte ecuatoriano. Sin embargo, al obviar las referencias, los autores, las categorías de obra de arte o pieza arqueológica, me encontraba simplemente con objetos.

La elección de estos objetos no era arbitraria, eran el producto de prácticas institucionales concretas, entre ellos existían nexos que otorgaban sentido a su convivencia, criterios de selección y decisiones precisas sobre el sitio que debía ocupar cada cosa. En esta investigación buscamos comprender estas lógicas y los procesos del mundo del arte para construir un contexto sobre el valor y los mecanismos para sostenerlo, a partir de las prácticas de coleccionismo. Para ello es necesario revisar desde la antropología concepciones como la de *autonomía*, que se ha aplicado con efectividad en arte moderno y antropología para generar re-contextualizaciones temporales y espaciales.



*Imagen 1:* Casa de Wilson Hallo: el estudio. Registro fotográfico, 2009.

La teorización antropológica sobre el valor de los objetos y la cultura material ha incurrido en nociones como “la vida social de las cosas” (Appadurai, 1986), “las biografías culturales de los artefactos” (Kopitof, en Appadurai 1986) o la “historia de vida de los objetos” (Cannizzo, 1991) para indagar en las relaciones entre la materialidad de los objetos y los contextos históricos en que se producen y circulan. Estas discusiones han generado un campo de investigación interesante para la antropología y sus intereses en los procesos de producción, circulación y consumo de las imágenes.

Buscamos insertar la problemática de las prácticas de coleccionismo en un cuerpo de literatura que establece vínculos entre las disciplinas del arte y la antropología (Clifford, 2001; Myers, 2001; Marcus y Myers, 1995) e indaga en las estructuras institucionales encargadas de sostener el estatus jerárquico y epistemológico de la categoría “arte”, como son el mercado y el museo (Plattner, 1998; Steiner, 1994; Kirshenblatt-Gimblett, 1998). Tal literatura se inserta en los estudios de cultura material que, a diferencia de la historia del arte y su interés por los significados y las biografías

de los autores, se aproximan al “arte” como institución histórica occidental que genera representaciones y proporciona legitimidad a los objetos mientras los clasifica y recircula<sup>5</sup>.

La trayectoria de los estudios de cultura material se ha establecido como consecuencia de las tradiciones coleccionistas del siglo XIX, las nociones ilustradas de universalidad, expansión colonial, industrialización y el nacimiento del consumismo (Buchli, 2002:12). Para el caso del arte, el antropólogo norteamericano Fred Myers, que ha investigado extensivamente las lógicas de producción y la circulación transnacional de la pintura de los aborígenes australianos, plantea la perspectiva de los estudios de cultura material en su compilación *El Imperio de las Cosas* (2001). Para este autor, las consideraciones sobre *el intercambio* aportaron en el entendimiento del significado de los objetos y su valor. Así, afirma que la teoría del intercambio construida en base al trabajo de Durkheim, Mauss y Malinowski mantuvo su vitalidad a lo largo del siglo XX. Estos trabajos resaltaron la importancia de la categorización de objetos para mantener la vida social desde nociones de reciprocidad y de producción de identidad (Myers, 2001:5).

Para Myers en la discusión en antropología sobre la cultura material ha dominado una fuerte división entre el intercambio (don) y las economías capitalistas, es decir una tensión entre valores cualitativos y cuantitativos, en la que el intercambio se ha presentado como una alternativa a la reducción capitalista de la humanidad a valor de uso. En la discusión dominante en Occidente, los objetos de arte han sido tradicionalmente concebidos en su trascendencia de la simple utilidad.

Sin embargo, los aportes de la literatura antropológica más reciente consisten en superar los paradigmas para el análisis de la cultura material desde la separación don/mercancía, indagando en la materialidad de los signos e involucrando los movimientos transnacionales e interculturales de los objetos a través de sistemas de valor. Entre estos enfoques están las nociones de recontextualización, que implica la

---

<sup>5</sup> Las perspectivas de la Antropología del Arte se recogen estableciendo distancias puesto que si bien consideran los procesos institucionales de producción del valor, asumen la categoría “arte” dentro de unos límites difusos que permiten diferencias las “obras de arte” de otro tipo de objetos, considerando dimensiones semánticas y estéticas intrínsecas (Perkins y Morphy, 2006:15).

teorización de los contextos físicos, económicos y semióticos y las clasificaciones mientras los objetos se mueven (Thomas en Myers, 2001:17); y de objetivización que describe el proceso inevitable por el cual toda expresión, consciente o inconsciente, social o individual toma una forma específica (Miller en Myers, 2001: 21).

Los estudios de cultura material buscan analizar la complejidad de la relación de la categoría “arte” y sus prácticas como un régimen dentro de valores utilitarios. La valoración del “arte” y la cultura material en Occidente han sido asociadas con la supuesta trascendencia del objeto de procesos globales que involucran mercantilización, mercados y circulación de dinero. En ese sentido, según Myers, la categoría antropológica de “don” se ha relacionado al arte, centrándose meramente en los procesos de intercambio simbólico y dejando de lado el carácter material del objeto y su inserción en el dominio y circulación de mercancías (2001: 7).

En un caso fuera del campo del arte pero relacionado con la problemática del intercambio, Emilia Ferraro plantea el estudio sobre la “deuda” como forma de intercambio en los Andes para evidenciar la forma en que la categoría maussiana del “don” ha monopolizado los debates antropológicos sobre intercambios aún cuando se traten de distintas lógicas sociales. Por eso Ferraro explica las limitaciones del pensamiento de Mauss para comprender las interacciones entre el don y la mercancía:

los consideraba como dos tipos diferentes y opuestos de intercambio y, a pesar de que no niega la existencia del don en las sociedades modernas, explícitamente las ignora para concentrarse en las sociedades primitivas, en las que el don es un ‘fenómeno social total’, ya que las instituciones de la religión, de la moral y de la ley actúan simultáneamente con las instituciones económicas, y realizan servicios totales (Ferraro, 2004:22).

En este contexto y trasladando la reflexión de Ferraro al arte, éste se presentaría como resquicio de las sociedades primitivas, como ejemplo de un tipo de intercambio ajeno a las lógicas capitalistas y por tanto, opuesto a la mercancía. En el caso específico de Ferraro en las comunidades andinas se complejiza esta dualidad reformulando el problema en términos de un “préstamo que crea una relación de deuda”, como categoría de análisis económico y socio-cultural (Ibid).

Para Appadurai el análisis de las mercancías se enfrenta a problemas derivados de lo excesivamente dualístico de la antropología: “‘nosotros y ellos’; ‘materialistas y

religiosos'; 'objetivación de personas' versus 'personificación de cosas'; 'intercambio de mercado' versus 'reciprocidad'; [...] (1986: 12, traducción mía). En suma, el autor observa que estas oposiciones parodian ambos polos y reducen artificialmente las diversidades humanas. Por ello, su enfoque intenta caracterizar el intercambio de mercancías de un modo comparativo y procesual. En ese sentido, se observa el potencial que tienen todas las cosas de convertirse en mercancías y se deja de lado la búsqueda por la "mágica" distinción entre las mercancías y el resto de cosas. Esta perspectiva también implica enfocarse en la totalidad de la trayectoria de la mercancía desde su producción, intercambio/distribución y consumo<sup>6</sup>.

Myers emplea la noción de *regímenes de valor* de Appadurai (1986) para teorizar los contextos y las clasificaciones a través de las que se mueven los objetos<sup>7</sup>. Para Myers los regímenes de valor implican "el reconocimiento de diferentes categorías de objetos que deberán ser intercambiadas dentro de esferas de intercambio distintas y separadas; y la noción de que los objetos pueden convertirse en transacciones de valor entre estas esferas" (2001: 60, traducción mía). Entonces, los objetos son coleccionados, comprados, vendidos y exhibidos como valiosos debido a las formas en que representan o ejemplifican diferentes regímenes de valor.

Así, nuestro enfoque concibe al coleccionismo como la puesta en escena de un régimen de valor que permite organizar objetos de distinta procedencia dentro de un proyecto más amplio, mediante un proceso de inclusión y discriminación, y bajo parámetros de autenticidad. Al analizar las prácticas de coleccionismo de los promotores de la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo, nos enfocaremos en los mecanismos para la creación del valor estético-económico de los objetos durante procesos de producción, circulación y consumo en contextos históricos y de relaciones de poder.

---

<sup>6</sup> Appadurai plantea la siguiente definición: "La situación de mercancía en la vida social de cualquier "cosa" se define como la situación en la que su intercambiabilidad (pasada, presente, o futura) por otra cosa es su rasgo socialmente relevante" (1986:13; traducción mía).

<sup>7</sup> Para Appadurai un régimen de valor "es consistente con estándares muy altos y bajos compartidos por las partes en un intercambio particular de mercancías. Estos regímenes de valor cuentan para la constante superación de los límites culturales por el flujo de mercancías, donde la cultura se entiende como un sistema limitado y localizado de significados" (Ibid:15; traducción mía).

Uno de los conceptos clave que permite comprender el coleccionismo es la noción moderna de *autonomía*. Como observa Myers, “los trabajos académicos sobre los objetos de arte son dependientes de la construcción histórica del arte como una esfera autónoma de la actividad cultural” (2001:32), esto es como una institución-arte que en su proceso histórico buscó establecer un lugar para la utopía estética y las lógicas que definieron internamente al campo artístico. Esta formulación del arte como un dominio autónomo está vinculada a los procesos de la modernidad y la experiencia del sujeto moderno.

Como explica Bourdieu, la esfera del arte se distingue por su separación de consideraciones de utilidad y racionalidad, y está formulada en la noción de una experiencia estética constituida a través de la desinteresada contemplación de los objetos como objetos de arte, removidos de asociaciones instrumentales. En su texto *Las reglas del Arte* (1995), Bourdieu inicia con unos cuestionamientos a la posición tradicional para analizar las prácticas artísticas desde la literatura romántica:

Sólo preguntaré por qué a tantos críticos, a tantos escritores, a tantos filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional; por qué tanta prisa para afirmar así, sin combatir, la derrota del saber; de dónde les viene esa necesidad tan poderosa de rebajar el conocimiento racional, esa furia por afirmar la irreductibilidad de la obra de arte o, para usar una palabra más apropiada, su trascendencia (1995: 11).

De esta forma, Bourdieu entiende la autorreferencialidad del arte desde una estrategia defensiva en la forma de su producción, que es excluyente, establece fronteras y funciona como un ejercicio hegemónico del poder a través del conocimiento erudito. Esta reflexión plantea la problemática en términos de la posición de una clase dominante, que permite que sus miembros hagan aparecer sus gustos como el ideal universal, dentro de la reconversión de capitales económicos, culturales, sociales y simbólicos.

En esta investigación entendemos a la *autonomía* del arte como un discurso que constituye un contexto y una forma de valorar a los objetos y, en este sentido, ejerce regulación de las prácticas de coleccionismo. Este discurso permite aislar a los objetos de arte entre sí y de sus contextos, volcando todo el interés hacia los significados intrínsecos de la imagen. Así, el discurso de la autonomía remite también al sujeto de la modernidad: el observador, como producto de un momento histórico de dominio del

sentido de la visión por sobre el resto de formas de aprehensión del mundo (Crary, 1990). De esta forma, lo visual adquiere un estatus diferente, “capaz de hablar por sí mismo”, y se convierte en el modo de conocimiento por excelencia en la modernidad.

De aquí surgen ciertas retóricas modernistas sobre el arte que, mediante la utilización de términos como “autenticidad” o “expresividad”, han acercado desde la historia del arte tradicional hacia la carga de significación encerrada en la imagen. En el caso del arte ecuatoriano de la década del setenta podemos observar un tipo de discurso que exagera en el contenido, los valores formales (composición, cromática, trazo, gesto), las rupturas y novedades que representa frente a periodos anteriores. Así, en reflexiones precedentes para el contexto ecuatoriano, se afirma que el arte moderno y sus consumos museales han construido una mirada “más encaminada a la tarea de avalar grandes firmas, condicionando un consumo autorreferencial y cosificado de las obras, que a descubrir procesos y funciones culturales del arte, [...]” (Álvarez, 2004:20)<sup>8</sup>.

Jonathan Crary en *Técnicas del observador: Sobre la Visión y Modernidad en el Siglo XIX* (1990), argumenta sobre la importancia de la visualidad en la construcción de un sujeto moderno y aboga por indagar en la producción, consumo y efectividad de una forma de arte en su dependencia de una organización de lo visible que sobrepasa el dominio convencional de la historia del arte. Así, este autor recalca la necesidad de analizar las relaciones que subyacen a este aparato discursivo:

la circulación y recepción de *toda* la imagería visual está tan cercanamente interrelacionada durante la mitad del siglo que cualquier medio o forma de representación visual no puede tener una identidad autónoma significativa. Los significados y efectos de cualquier imagen son siempre adyacentes al ambiente sensorial sobrecargado y plural y al observador que lo habita (1990: 23, traducción mía).

Por estas razones, la apuesta de la antropología, al enfocarse en el archivo y las prácticas de coleccionismo, es desplazar la búsqueda de “significados” y el análisis de contenido de la imagen, privilegiando una perspectiva sobre el movimiento de las imágenes a través de diferentes sitios institucionales, regionales y culturales (Poole,

---

<sup>8</sup> En el 2004 el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo MAAC en Guayaquil acogió la muestra “Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética.” La realización de la exposición implicó la mayor investigación en colecciones públicas y privadas para articular una lectura sobre los consumos culturales en el país. El equipo de investigación fue interdisciplinar y estuvo dirigido por la curadora y crítica de arte Lupe Álvarez.

2005: 162). Así, el archivo se entiende como una tecnología que reorganiza una visualidad en tensión con los discursos dominantes y las tradiciones históricas, y se plantea como una entrada metodológica para abordar las imágenes dentro de prácticas de recolección y memoria.

Por otra parte, es fundamental contextualizar los procesos de la modernidad en el arte pensando en el escenario local y en las particularidades históricas del caso de estudio para deslindarse de las versiones occidentocentristas de la historia del arte, “cuya aplicación mecánica redundante en la imagen empobrecida de los procesos artísticos que tienen lugar en condiciones sociales y culturales incompatibles con los cauces maestros de la modernidad hegemónica” (Álvarez, 2004: 20).

### **Arte-artefacto**

El arte y la antropología se han erigido como campos autorizados para producir el valor de los objetos desde lo estético y desde lo científico. Es decir, ambos dominios han construido históricamente categorías para definir a sus objetos, sin que esta delimitación haya significado la ausencia de cruces y diálogos. Esto lleva a pensar en la necesidad por indagar en el origen político de tales formas de clasificación y de visibilizar las relaciones de poder presentes en la valoración-recolección de lo que hemos aprendido a denominar como “obra de arte” y “objeto etnográfico”.

En las prácticas que originaron el sentido de unidad en la Colección de la Fundación Hallo se evidencia un interés consciente por establecer relaciones entre arte y antropología. En este sentido, como argumentaremos más adelante, se elaboró un discurso que permitía vincular objetos de distinta procedencia temporal-espacial (arqueología, arte popular y arte moderno) articulados a una noción de identidad étnica. A nivel institucional esto se reflejó a finales de los setentas cuando la Fundación Hallo, encargada de producir investigaciones de carácter antropológico, absorbió a la Galería Siglo XX para articular la separación claramente trazada entre los objetos propios del mundo del arte moderno y los objetos de etnografía.

Las relaciones disciplinarias entre arte y antropología han sostenido puntos de encuentro y divergencias. Es precisamente de esta relación que surgen las categorías de



“arte” y “artefacto”, en las que subyace un sistema de valoración que permite comprender la producción, circulación y consumo del valor de los objetos en occidente. Tal separación tiene su origen a finales del siglo XIX cuando se clasifican los objetos no occidentales provenientes de las colonias desde lo estético y lo científico, dirigiéndose hacia las galerías de arte y los museos etnográficos (Steiner, 1994; Clifford, 2001).

Desde esa época, la jerarquización estética y cultural de los objetos determinó que el “arte” occidental sea el interés de estudio de la historia del arte, y que la antropología se encargue del estudio del arte y los “artefectos” de otras culturas. Así, desde sus orígenes, las disciplinas de la historia del arte y la antropología han operado como un par complementario en el estudio de objetos materiales en sus contextos y en la definición de la cultura de élite (“con C mayúscula”) y la cultura popular o primitiva (“con c minúscula”) (Phillips, 1994).

“Arte” y “Artefacto” se han establecido como categorías analíticas en la comprensión de los objetos desde ideas sobre forma y función. En primer lugar, para comprender la categoría “arte” es necesario remitirnos a una tradición histórica dentro de la cual esta categoría adquiere sentido y se transforma. En este sentido, Myers afirma que el “arte” no es sólo un ejemplo de cultura material sino que se trata de una clasificación cultural histórica, cuyas diferencias con otras categorías son vitales para los contextos que se establecen para los objetos (2001: 29), al igual que las relaciones sociales que esta categoría proyecta (Bourdieu, 1991). Por esto, Myers elabora un posicionamiento crítico y una definición de esta categoría analítica en el contexto de la modernidad:

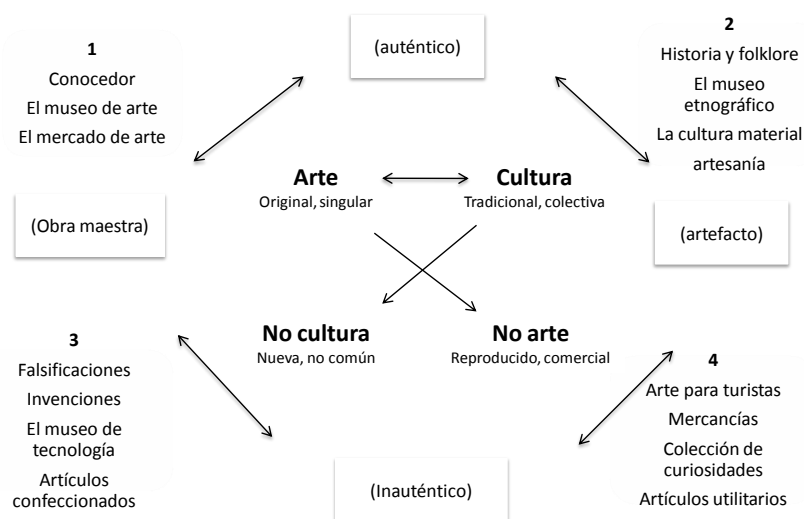
El Arte es una institución que pretende juzgar, ubicar y definir un rango de diferencias en sus propias jerarquías de valor. Como un medio de objetivación, la materialidad del arte y sus significados lo han hecho particularmente productivo, en el contexto de la modernidad, como un escenario para constituir y considerar el valor y la diferencia humana (Myers, 2001:30, traducción mía).

Un proceso similar ocurre en antropología con la categoría de “artefacto” y la *autonomía artefactual*, a la que nos podemos aproximar mediante las reflexiones de Bárbara Kirshenblatt-Gimblett (1998), antropóloga norteamericana que desarrolla su propuesta vinculando a la cultura material con lo político y poético del despliegue museográfico. Para ella los “artefectos” son creados por los etnógrafos y se convierten

en etnográficos porque han sido definidos, segmentados y trasladados por ellos. Es decir, “en virtud de la manera en la cual han sido separados, pues las disciplinas hacen sus objetos y en el proceso se hacen a sí mismas” (1998: 18, traducción mía).

Sin embargo, es necesario enfatizar en que el “arte” y el “artefacto” operan complementariamente como ha planteado el historiador/antropólogo norteamericano James Clifford exponente de la vertiente posmoderna, quien ha teorizado el coleccionismo desde una aproximación crítica e histórica. Para Clifford, la recolección evidencia el ideal del sujeto como propietario que establece su identidad mediante la acumulación de posesiones. Por ello, dice que “La historia de las colecciones es fundamental para comprender la forma en que los grupos sociales que inventaron la antropología y el arte moderno se han apropiado de cosas, hechos y significados exóticos” (2001: 263).

El “sistema moderno de arte y cultura” es un esquema con el cual Clifford (2001) busca comprender la reubicación de objetos y prácticas culturales en archivos disciplinarios y tradiciones discursivas en Occidente (*esquema 1*) planteando fundamentalmente: “¿Por qué ciertos objetos no occidentales terminan en los museos de bellas artes y otros en las colecciones de antropología? ¿Qué sistemas de valor regulan el tráfico entre las diversas colecciones?” (Clifford, 1999:140).



*Esquema 1.* “Sistema de Arte-Cultura”, (Clifford, 2001:267).

El sistema propuesto por Clifford permite organizar el campo de significados e instituciones históricamente construidas que configuran el valor de lo coleccionable en occidente. La noción de “autenticidad” es fundamental para diferenciar: lo original y tradicional, de lo nuevo y reproducido comercialmente. Entonces, lo auténtico y lo inauténtico se acuerda a partir de supuestos sobre temporalidad, totalidad y continuidad. El autor subraya en la historicidad de este sistema mostrando que, tanto el museo etnográfico como el museo de arte, desarrollan modos de clasificación independientes y complementarios. Esto puede relacionarse con el recorrido que describe Clifford en cuanto a la apreciación de los objetos no occidentales: primero desde lo exótico, luego como una fuente de información, posteriormente como un testimonio y, con el modernismo, como obras maestras universales del “arte primitivo”.

De esta forma, las colecciones muestran lo que merece conservarse y se convierten en entes reguladores de este valor que, desde el dispositivo del museo, se exhibe desde lógicas diferentes (estéticas, científicas) a las que esos objetos tenían en sus contextos. Asimismo, “El tiempo y el orden de la colección borran el trabajo social concreto de su construcción” (Ibid.: 262). Tal es el caso de los museos etnográficos que, mediante la exhibición de piezas arqueológicas construyen metanarrativas sobre las “culturas” o sobre la “nación” pero que ocultan el contexto social, económico y político en el cual se conformó tal colección, muchas veces en situaciones de violencia y saqueo indiscriminado.

Así, el *sistema moderno de arte y cultura* se establece como la maquinaria cultural a través de la cual los objetos coleccionados de fuentes occidentales y no occidentales son clasificados en dos categorías mayores: como artefactos culturales (científico) o como obras de arte (estético). Mediante este sistema, se establecen los contextos a los cuales pertenecen y entre los que circulan los objetos asignándoles un valor relativo. Por eso, las clasificaciones están enraizadas en o vinculadas a distintas instituciones y prácticas mediadoras, tanto en el arte (museos de arte, historia del arte, venta de arte) como en la cultura (antropología, historia natural).

Clifford emplea la noción de “tráfico” para referirse a los flujos que alteran el estatus de los objetos. Es decir, las clasificaciones no son estables pues en ciertas

condiciones, bajo aparatos institucionales, un “artefacto” se puede convertir en una pieza de “arte”. Para Andrade (2007), en el contexto de los diálogos y desencuentros entre la antropología y el arte contemporáneo, la propia noción de “tráfico” da cuenta de unas dinámicas específicas: la movilización de bienes simbólicos, el carácter “contaminante” producto de la delimitación de fronteras en ambas disciplinas, la connotación ilícita que da cuenta de los procesos conflictivos y problemáticos en las negociaciones de saberes, conocimiento a nivel de micro-prácticas, y el manejo de los “códigos de la ilegalidad” que supone un capital simbólico para traficar. “Tráfico” entonces, “denota la transportación de un corazón/paquete de ideas disciplinadas dentro de un campo teórico a otro, con la posibilidad de hacerlas pasar como propias en ambos campamentos” (2007).

El sistema de arte-cultura se convierte en una máquina de construir autenticidad en la medida en que pone en juego este valor fundamental en los discursos empleados por coleccionistas y vendedores de arqueología y arte. Por ejemplo, uno de los lugares comunes de la autenticidad con respecto a las piezas de arqueología radica en la fascinación occidental por la antigüedad<sup>9</sup>. Así, vemos que el coleccionar conlleva nociones occidentales de temporalidad y orden, articulados en dominios de verdad y progreso científico que hacen de la autenticidad del sistema de arte y cultura una configuración discursiva exitosa.

Sin embargo, para Myers (2004), existen ciertos casos fuera de la lógica occidental que ayudan a los académicos a entender los límites de los constructos teóricos y las consecuencias transformativas provocadas por las reorganizaciones del valor mientras los objetos circulan por bordes culturales y entre *regímenes de valor*. Para él, la clasificación de las bellas artes, basada en expertos, mercados y museos de arte, reconoce un tipo de creatividad y ejecución humana que tiene poco valor y es solo contingente en el régimen en el que se origina la producción aborígen. Así, se observa que *el sistema moderno de arte y cultura* no problematiza las identidades raciales o

---

<sup>9</sup> Sobre este punto, la reflexión de Steiner sobre el mercado de arte africano pone en evidencia dos concepciones diferentes: “Para los occidentales, el auténtico arte africano solo existió en el pasado, antes del contacto con Europa. Para el vendedor, el auténtico arte africano solo existe en el presente, después del contacto europeo, cuando los objetos fueron sacados de África y declarados auténticos por las autoridades occidentales. La formulación de autenticidad del vendedor depende del contacto con Europa para descubrir el valor inherente del objeto de arte africano” (Steiner, 1994: 102, traducción mía).

culturales del artista y, de este modo, no observa las particularidades que podría implicar calificar como arte en otros contextos y lógicas. De este modo, Myers pone en duda la forma en que Clifford utiliza las categorías de “arte” y “cultura” desde la universalidad.

Por eso, se enfatiza en que el sistema de arte y cultura tiene una función ideológica, pues “construye una imagen antropológica del concepto ‘humanidad’, que provee fundamento para lo que se percibe es un potencial estético y creativo humano universal” (Myers, 2004: 10, traducción mía). De este modo, se develan las pretensiones hegemónicas del modelo propuesto por Clifford de hablar desde la universalidad y, en este sentido, el sistema es presentado como un tipo de régimen de valor que, a partir de jerarquías, representa las prácticas y las instituciones que dan forma al proceso de clasificación occidental.

No obstante, el propio Clifford sugiere que, en el juego dominante de arte-cultura, existen grupos que subvierten las prácticas hegemónicas de coleccionismo y exhibición utilizando plataformas como el museo para la recordación y la lucha. En este contexto, consideramos necesaria esta propuesta teórica que dibuja un escenario en el cual las categorías occidentales de “arte” y “artefacto” se constituyen, por excelencia, en locus autorizados para nombrar lo auténtico.

### **El bróker cultural**

Esta investigación acude a la perspectiva del intermediario para comprender las lógicas del sistema de arte ecuatoriano desde los procesos del mercado. Sin embargo, es necesario destacar que acudimos a la definición de bróker cultural por la particularidad del caso de análisis y la Para Bourdieu, el valor de los objetos en el mercado del arte es “producto de una inmensa empresa de *alquimia simbólica* a la que contribuyen, con la misma convicción y con beneficios muy desiguales, el conjunto de los agentes implicados en el campo de producción” (1992:257). Así este valor está dado por la capacidad legitimadora de la institución-arte:

El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si está socialmente instituida como obra

de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra (1992: 339).

En este sentido, la presencia del intermediario en el campo (comerciante, galerista, crítico) tiene un rol determinante en la convergencia y acuerdos de productores y consumidores sobre el valor. ¿Por qué considerar a Wilson Hallo como un bróker cultural? El rol de los comerciantes y promotores de arte puede ser analizado desde la categoría de bróker cultural empleada por el antropólogo Christopher Steiner, en su etnografía sobre los mercados de arte africano en Costa de Marfil (1994), porque acoge tanto la dimensión material como la simbólica del intercambio. De esta forma, a más de movilizar objetos “interpreta, modifica o comenta sobre el conocimiento que está siendo comunicado” (1994:155). Así, el bróker cultural trabaja con los contextos de significación y construye espacios para el intercambio de conocimiento. “En lugar de simplemente facilitar la relación entre dos grupos diferentes separados por distancia social, económica o política, el bróker constituye, modela y redefine la propia naturaleza de la relación” (Ibid).

Este concepto entró en el discurso antropológico en la década de 1950 y ha sido aplicado principalmente en política para referirse a un intermediario capaz de atraer seguidores quienes creen que él ejerce influencia en la persona que controla la autoridad política (Steiner, 1994:154-55). Desde este campo, el bróker se afirmaría como alguien que manipula, media o procesa la información que se intercambia entre dos grupos. Así, mientras construye una relación, interpreta, modifica y comenta sobre el conocimiento que está comunicando. En este sentido, es una especie de traductor que modela y redefine la naturaleza de la relación entre ambos grupos.

Para Steiner, al igual que el mediador político, el comerciante de arte es un bróker cultural que media entre dos grupos vinculados por búsquedas económicas comunes. Así, él es quien construye la relación y las condiciones entre los artistas y los consumidores de arte. Desde la historia del arte, este rol mediador ha sido atribuido a la figura del *marchante*, quien se ha caracterizado por su capacidad de construir un gusto, descubriendo nuevos artistas, imponiendo tendencias y creando demanda. Sin embargo, el concepto de bróker cultural permite indagar en la movilidad de los valores que se

atribuyen a los objetos y en la construcción de discursos de autenticidad, observando la capacidad de establecer redes sociales para la comercialización. Al asumir esta perspectiva, optamos por la triada arte-artefacto-mercancía como categorías que compiten por la primacía social y cultural, a la vez que “trafican” entre sus saberes, conocimientos y prácticas, y proporcionan indicios claves sobre los procesos de coleccionismo (Phillips y Steiner, 1999:16).

En este sentido, la estrategia metodológica de aproximarnos al caso desde el bróker permite plantear el problema del arte como un tipo de mercancía, cuya valoración elude el cálculo pero no excluye la asignación de un precio. Kirshenblatt-Gimblett retoma las teorizaciones de la antropóloga norteamericana Annette Weiner sobre la producción de la “inalienabilidad” que cuestionan el intercambio enfocado en la reciprocidad, y propone que “el arte es un sitio privilegiado para pensar lo inalienable en economías capitalistas” (en Myers, 2001:264, traducción mía). Así, el estatus de mercancía del arte es una forma de plantear el problema de la inalienabilidad: lo alienable y lo inalienable son “etapas de la vida social del arte” (Ibid). Este debate permite abordar lo procesual en la construcción del valor y el juego que se genera en el campo del arte con sus valores “intrínsecos” cuyo dominio no puede transferirse.

De este modo, una primera etapa de la vida social del arte está constituida por la producción del objeto de arte dentro de lo “inalienable” porque el artista, a diferencia del artesano, debería motivarse por razones ulteriores que exceden el mercado. A partir de esta etapa inicia la labor del bróker que deberá llevar este valor hacia el mercado, el museo o ambos. El mercado, como segunda etapa, define el estatus de mercancía del arte y reduce su valor a un precio. Finalmente, la tercera etapa se ejecuta en el museo que devuelve la inalienabilidad al arte al retirarlo del mercado sin dejar de involucrarse en él. Es decir, la exhibición estimula el mercado e incrementa el valor del arte como capital cultural (Ibid).

Los brókeres exitosos manejan los discursos culturales de su época y son expertos en permitir transiciones, manipulando fuentes, circunstancias y prácticas y satisfaciendo las necesidades de las partes involucradas en una transacción. Sin embargo, lo fundamental es que un bróker es, sobre todo, un mediador de conocimiento. El bróker manipula el significado y el valor de los objetos a través de la presentación

contextualizada, la descripción verbal y la alteración física, persiguiendo por lo general despertar sentidos de autenticidad. En este punto, Steiner afirma que ha sido muy poco lo que se ha publicado desde la academia sobre autenticidad, notando que este tema ha sido de interés sobre todo para quienes tienen directa injerencia en la definición de “lo auténtico”: los coleccionistas, comerciantes y críticos. El caso que presentaremos a continuación ejemplifica claramente estos procesos, a la vez que su excepcionalidad en el contexto histórico (desde el mercado, la promoción, la investigación, el coleccionismo) permite complejizar la propia noción de bróker cultural.



## CAPÍTULO II

### INSTITUCIONES CULTURALES Y ESTADO DESARROLLISTA 1960-1980

Este capítulo presenta el contexto de los debates y prácticas de las instituciones culturales y actores culturales en las décadas del sesenta y setenta que buscaban redefinir los espacios de la cultura y su relación con la sociedad. A partir de los enunciados teóricos del capítulo anterior, nos interesa indagar en cómo en este periodo se pone en juego el valor asociado con el “arte” y cómo los intermediarios manejaron este valor desde prácticas institucionales concretas. Nos remitiremos especialmente a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, ente estatal regulador de la cultura cuyos principios fueron fuertemente cuestionados por los intelectuales y artistas; y al Banco Central del Ecuador, organismo emisor de moneda que se convirtió en el mayor coleccionista a nivel público y paulatinamente desarrolló un área cultural. A partir de estas instituciones y los demás actores vinculados a las galerías privadas, las fundaciones culturales, la academia y la prensa, presentaremos los posicionamientos en el panorama cultural, como un campo de fuerzas conservadoras e innovadoras, que dieron forma a las políticas culturales del Estado. Esto nos permitirá ubicar el contexto en que funcionó la Galería Siglo XX que será analizada en el siguiente capítulo.

El contexto histórico de la década del periodo de estudio está marcado por el “boom petrolero” y la explosión urbana de las ciudades de Quito y Guayaquil. La extracción petrolera se dio mediante la intervención militar del gobierno *Revolucionario Nacionalista* de las Fuerzas Armadas bajo la presidencia del general Rodríguez Lara (1972-1976). Su Filosofía y Plan de Acción tenía los objetivos de “realizar una reforma agraria real y efectiva” distribuyendo la tierra “a las personas naturales que genuina y directamente la trabajan” y que “hará todos los esfuerzos que sean necesarios para eliminar la dependencia del país en los aspectos económico, político, social, cultural, militar e ideológico” (Cueva; 1955:167). Dentro de este marco, se concretó una política petrolera nacionalista que fue calificada como uno de los aspectos positivos de su gobierno. Así, en agosto de 1972 se iniciaron las exportaciones petroleras, se revisaron las concesiones a compañías extranjeras y se establecieron condiciones más ventajosas para el país.

En cuanto a las políticas culturales en ese periodo, Sánchez-Parga (1988) afirma que las políticas estatales son implícitas y están supeditadas a los discursos del “nacionalismo” y del “desarrollo”. Para él, aunque nunca logró definirse los contenidos de este discurso, “el ‘desarrollo cultural’ se convierte en una propuesta e interpelación que llegará incluso a rebasar los horizontes de la década del setenta” (1988:40). A nivel de las prácticas artísticas, para Álvarez el boom petrolero tuvo incidencia en el acceso a los bienes culturales, debido a un mayor poder adquisitivo que se reflejó en la ampliación del mercado y del coleccionismo a partir de las demandas de nuevos consumidores. Para Álvarez la eclosión de galerías durante estas décadas “está directamente relacionado con el hecho de que un importante sector social tenía poder adquisitivo e invertía en obras de arte” (2000:468).

### **Cultura/Campo**

En su análisis sobre el campo literario, Pierre Bourdieu considera que el hecho intelectual y artístico debe comprenderse como un campo de fuerzas “que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan, al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas” (1995:344). A partir de este concepto, planteamos contextualizar la escena cultural ecuatoriana en las década del sesenta y setenta con el objetivo de rastrear las “luchas” por la definición de lo cultural y por el capital simbólico, evidentes en los discursos dominantes de la época.

Nuestra pregunta por la construcción de legitimidad en el campo se asienta en la perspectiva del intermediario o bróker cultural, a quien Bourdieu, bajo la figura del marchante de arte, le otorga el rol de “creador del creador”:

Sólo él puede, actuando como intermediario y como pantalla, permitir al productor mantener una representación inspirada y ‘desinteresada’ de su persona y de su actividad evitándole el contacto con el mercado, y dispensándole de las tareas ridículas y desmoralizadoras a la vez que van unidas a la promoción de la obra (1995:254).

Sin embargo, afirma que al enfocarse en una sola persona no se logra explicar los procesos de legitimación. Por eso considera necesario indagar por la lógica de todo el campo: “el principio de la eficacia de los actos de consagración reside en el propio

campo, [...], es decir en el sistema de relaciones objetivas que lo constituyen, en las luchas que en él se producen, en la forma específica de creencia que en él se engendra” (Ibid:255).

Por ello, siguiendo a Pierre Bourdieu vemos que el análisis de lo intelectual o artístico nos remite a tres momentos:

primero, un análisis de la posición del campo literario o del campo artístico en el campo del poder; segundo, un análisis de la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en el campo de producción cultural de los individuos o de los grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad intelectual o artística; tercero, un análisis de los *habitus*, sistemas de disposiciones que son el producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social y a las que una posición y una trayectoria determinadas dentro de un campo de producción cultural que ocupa una posición determinada en la estructura de las clases dominantes les proporcionan una ocasión más o menos favorables de actualizarse (2006:1).

Al enfatizar en las luchas por el capital simbólico nuestro enfoque privilegia el estudio de las relaciones de poder, cuyas repercusiones son evidentes en las prácticas de coleccionismo y el poder de nombrar lo valioso o “auténtico”. En este sentido, pensamos el proceso de producción del valor de un objeto dentro del campo del arte a partir de las relaciones sociales en las que está inmerso.

Los actores principales de este campo fueron productores culturales e instancias de circulación que contribuyeron con sus prácticas y discursos a la legitimación del sistema de arte ecuatoriano. En el campo cultural de ese momento interactuaron desde el ámbito público y privado, activando alianzas y enfrentamientos estratégicos por su legitimidad dentro del campo. En el ámbito público, las instituciones más presentes para la colectividad eran la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y el Banco Central del Ecuador (BCE), por razones diferentes. En breves rasgos diremos por el momento que la CCE enfrentó una crisis institucional que desembocó en la “toma de la Casa” en 1966 y el BCE una estabilidad económica que le permitió convertirse en el mayor coleccionista de arte y arqueología.

En el ámbito privado, los actores que buscaron ingresar al campo activamente fueron las galerías de arte, la prensa y los productores artísticos, particularmente para nuestro caso de análisis los artistas plásticos y los escritores. Sin embargo, al enunciarlos de este modo, es necesario aclarar que no son grupos homogéneos ni

aglutinados, sino que establecen relaciones complejas entre ellos y con las instituciones públicas. La red de galerías generó un movimiento cultural que no se había visto anteriormente<sup>10</sup>. En este contexto, la “Galería Siglo XX” es la pionera en instalarse en la ciudad de Quito en 1962. Posteriormente, aparecen nuevas galerías: “Altamira” de Jaime Darquea, “Artes” de Iván Cruz y Luce de Perón, “Galería Charpentier” de Pablo Charpentier, “Goríbar” de José María Roura, “Caspicara” de Pablo Cueva, “La Galería” de Betty Wappenstein y otros espacios de exhibición como “Kitgua”, el Centro Ecuatoriano Norteamericano, la Alianza Francesa y el Auditorio Lincoln (Rodríguez Castelo: 1980, Oña:1997). No obstante, es necesario destacar que a finales de los setenta, en una nota de prensa se destacaba a la Galería Siglo XX entre las cinco más importantes, la más antigua y la única con una agenda específica de investigaciones antropológicas (El Comercio, 01-01-1978).

La lectura realizada por los propios actores sobre ese momento se afirma en la premisa del choque generacional como detonante de las posiciones y propuestas del campo artístico. El caso de Wilson Hallo no fue la excepción, sin embargo su posición en el campo sí fue excepcional ya que empíricamente conjugó una serie de roles entre los que se destacan facetas relacionadas con el arte, la antropología y la política<sup>11</sup>. Así

---

<sup>10</sup> Antes, en Quito, solo se habían inaugurado dos galerías: la primera en 1926 del pintor Camilo Egas y la segunda Galería Caspicara en 1941 a cargo del pintor Eduardo Kingman, que funcionaron por cortos lapsos.

<sup>11</sup> En una síntesis biográfica de Wilson Hallo escrita por el guayaquileño Pérez Pimentel se destacan sus mayores logros en el ámbito cultural. El objetivo de esta biografía para el lector es ubicar claramente al personaje a pesar de que existen algunas impresiones: “Nació en el pueblo de Pasa cerca de Ambato el 5 de Julio de 1939. En 1959 se integró en Quito a la agrupación "Liberación Popular" de tendencias socialista-americana, inspirada en el ideario político de "Acción Popular Republicana Americana" APRA. del Perú. En 1963 dirigió el periódico universitario "Surcos" y ocupó la Vicepresidencia Nacional de la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador FEUE. hasta que fue apresado en Julio, a raíz de la subida de la Junta Militar de Gobierno. En Septiembre, sin empleo y teniendo que ganarse la vida, formó la primera moderna galería de Arte que tuvo el país, en el interior del bar "El Círculo" y frente al Ejido. En 1964, La Galería "Siglo XX" ya era un sitio de reunión de intelectuales que presididos por Enrique Tábara empezó a llamarse el Grupo VAN que realizó la Antibienal en 1968. El 69 se desintegró el Grupo VAN y con la siguiente generación de pintores formó al Grupo de los Cuatro Mosqueteros. El 70 organizó la "Fundación Hallo para las investigaciones y las artes" con domicilio principal en Quito y sede en la Orellana y Rábida, integrando la Galería "Siglo XX" y su Museo Arqueológico particular. En 1971 se asoció a su amigo alemán Richard Swausteacher de Hannover y pusieron en dicha ciudad una Galería de Arte Latinoamericano. Para entonces era el más conocido marchante de arte y uno de los serios promotores culturales del país. Desde el 70 al 73 viajó más de diez veces por diferentes países de Europa recorriendo también Japón y los Estados Unidos, dictó charlas científicas a nombre de la Fundación Hallo y trabó amistad con personalidades notables. En el marco de su Fundación en 1977 armó las ediciones del Sol con el escritor Adolfo Colombres para imprimir los trabajos que se iban realizando y promover asuntos indígenas. El 78 organizó en Quito el I Congreso de Pueblos indígenas del Ecuador a celebrarse en la población de Sucua. El Triunvirato Militar le acusó de comunista y los comunistas de agente

en la publicación *75 años de pintura en el Ecuador*<sup>12</sup>, donde Wilson Hallo construye una trayectoria sintética de la tradición pictórica en el país desde finales del siglo XIX, establece la conformación del campo y ubica el rol de su galería en un contexto de “enfrentamiento”. Hallo inicia su reflexión destacando las transformaciones urbanas y el contexto político latinoamericano:

Al comenzar la década del 60, se producen hechos de diferentes tipos, que habrán de incidir significativamente en nuestra juventud, alterando la fisonomía parroquial del medio, e iniciando una época de búsquedas y transformaciones. Se puede decir que a partir de entonces Quito se sacude de su molición ancestral y emprende una aventura creativa consecuente con sus raíces. A nivel interamericano, señalaremos la Revolución Cubana, que abre un espacio real de utopía y desata una secuencia de inquietudes políticas que se van asentando en concepciones dispares en sus elementos, aunque semejantes en sus fines. Se hace preciso reconsiderar las bases filosóficas de una acción desorientada en este laberinto de la soledad, por lo común más cerca de la fantasía que de la razón. A nivel local, la fundación de diario “El Tiempo” de Quito, que rompe con el monopolio de la comunicación colectiva. El retorno al Ecuador de muchos artistas plásticos, habrá de forzar las vallas del realismo socialista y su concepción esquemática del arte, sustentada hasta entonces por la Casa de la Cultura, que dirigía Benjamín Carrión figura sin duda decisiva en nuestro desarrollo cultural. La literatura nos interesaba con las búsquedas formales de los Tzántzicos, que frustraron sus conquistas iniciales por la excesiva consecuencia del grupo con las consignas partidarias, con un dogmatismo por momentos asfixiante, mal venido con la naturaleza y la finalidad del arte. Al apoyar las posiciones demagógicas de quienes “toman” la CCE, terminan por convertirse en simples panegiristas de posiciones inauténticas e impopulares, pasando después a una institucionalización decadente, que nos recuerda al nadaísmo colombiano, pues tzántzicos y nadaístas afirmaron estructuras de poder, aunque difieran

---

oficioso de la CIA en el Ecuador a través de la "Revista Nueva". En 1978 editó "Imágenes del Ecuador del Siglo XIX de Juan Agustín Guerrero", rescatando a esa gran figura artística y olvidada del país. En 1982 restauró una casa colonial del siglo XVII en la calle de la Ronda y Guayaquil esquina donde funcionó hace aproximadamente cien años la Escuela de la Sagrada Infancia. Entre 1984 y el 86 investigó sobre la influencia del modernismo en Guayaquil o Cultura del Cacao, alojándose varios meses en una casa del barrio las Peñas. Allí logró la formación de un Catálogo de casas modernistas, se adentró en el conocimiento de cinco pintores guayaquileños radicados en la Europa de los años 1920 al 30. También localizó varias colecciones de arte modernista europeo pintados en Guayaquil por esos años y se adentró en la conformación del Pasillo guayaquileño como música correspondiente a ese periodo. Finalmente catalogó las estatuas de mármol y bronce existentes en el Cementerio y pertenecientes a ése período. En 1986 planificó el montaje de tres museos para la ciudad de Ambato y editó "Síntesis histórica de la Comunicación y el Periodismo en el Ecuador desde el siglo V A. C. hasta 1986 " que auspició el diario "El Comercio " de Quito. En 1988 estructuró su Fundación instalándola en el llamado "Palacio Villagómez Yapes" construido en 1930 por Manuel Durini en el sector de la Alameda, que comenzó a restaurar y donde llevó a cabo varios eventos culturales como la Exposición de pinturas del catalán Antoni Tapies, las fiestas del Año Nuevo Lunar auspiciadas por la Embajada China, seminarios, conferencias, etc. En 1994 comenzó a investigar a tres pintoras guayaquileñas para escribir sobre ellas y sus obras" (fragmentos tomados de Pérez Pimentel (s/f) "Diccionario Biográfico del Ecuador", en internet).

<sup>12</sup> Esta publicación de 1977 es una de las fuentes más importantes que contienen la voz de Wilson Hallo y que evidencia su posicionamiento en el campo. En este análisis crítico, Wilson propone un recorrido por la pintura ecuatoriana desde el siglo XIX hasta finales de los años 70 con la obra conceptual de Mauricio Bueno. Además establece un enunciado de propósitos de la Fundación Hallo.

en el signo ideológico. De todos modos, este movimiento sirve, al menos, para agitar las aguas, destronando, al cabo de un largo enfrentamiento, a los movimientos anticuados y mediocres que se mantenían a costa de su propio incienso. (...) El grupo desaparece, dejando un gran vacío. Si su propósito era trazar un camino al ser americano, rescatar la identidad sumergida, no se explica semejante falta de estructuración filosófica, de toda propuesta concreta capaz de permitir nuestra realización como pueblo, desmantelando la colonización económica y cultural. Se limitó a señalar al enemigo, olvidándose de esa rica tradición que era preciso dinamizar y reelaborar. En resumen, vemos que todas las manifestaciones de la vida económica, social y cultural, un profundo enfrentamiento, que habrá de generar luego un movimiento un tanto dialéctico. Por un lado, los “bárbaros” del anti-*establishment*, y por otro, los eternos defensores de las estructuras mal llamadas tradicionales, pues más que defender una tradición popular, la corrompían. Esa lucha se polariza en la posesión de la Casa de la Cultura, en un momento en que el país vivía especiales circunstancias políticas. En tal marco nació la Galería Siglo 20, [...] (1977:13-15).

En este texto Wilson Hallo nos muestra una forma de comprender los hechos dentro del campo artístico del cual participaba. El pensamiento de Hallo está inmerso en una mentalidad dominante de la época definida como la *conciencia de lo universal autóctono*: de lo cosmopolita pero arraigado a lo local (Álvarez e Hidalgo, 2007:53). Apoyada en la Revolución Cubana esta perspectiva planteaba la posibilidad de una reivindicación de Latinoamérica y un repensar la dependencia. En el campo del arte, las implicaciones de esta postura representaban un rechazo al carácter derivativo de la producción latinoamericana frente a Europa y la necesidad de apropiación de los lenguajes “universales”.

En este apartado nos ubicaremos en la separación definida entre la gestión pública y privada, puesto que no se generaron auspicios ni apoyos interinstitucionales con frecuencia sino más bien de forma aislada. Desde el ámbito público no se establecieron políticas para la cooperación que no estuvieran dentro de la lógica del patronazgo. Lo privado se mantuvo con otro frente de acción, que amparado por sus propias lógicas e intereses de mercado, remarcó fuertemente el carácter clientelar de las instituciones públicas. En este capítulo abordaremos esta tensión entre lo público/privado desde la perspectiva de las instancias de circulación de lo cultural que, en términos comerciales, fueron la competencia de la Galería Siglo XX y del tipo de promoción de Hallo. Buscamos mostrar los factores que incidieron para depositar la confianza en esta gestión específica y que sea acogida positivamente en el medio.

### *La crítica de arte*

Como dijimos anteriormente, para finales del setenta, la Galería Siglo XX era una de las más importantes en Quito no solo por el tipo de exposiciones que manejaba sino por su perfil de promoción de grupos de artistas y de generación de investigaciones relacionadas con la antropología. En este sentido, marcaba la diferencia con otros espacios privados que se limitaban a la exhibición y el comercio. Las relaciones de Wilson Hallo con críticos de arte internacionales fue uno de los aspectos que fortaleció su incidencia en el medio. A nivel latinoamericano el papel del crítico cobró fuerza y asumió la conceptualización del deber ser de las manifestaciones artísticas. Así, el surgimiento de personalidades influyentes como los argentinos Marta Traba (1930-1983) y Jorge Romero Brest (1905-1989), estuvo acompañado de un poder de consagración sin precedentes. Traba fue uno de los principales contactos de Hallo en el medio internacional e influyó fuertemente para que el grupo de artistas asociado a la Galería Siglo XX ingresara dentro de las posturas vanguardistas de los modernismos periféricos.

A más de esta posición privilegiada, otro de los aspectos fundamentales para la estabilidad de Wilson Hallo como bróker cultural en este periodo, capitalizando el mercado, radica en la precariedad institucional y los manejos clientelares del medio cultural, entre estos de la crítica de arte que, a pesar de haber aparecido a la par de los movimientos artísticos de los años sesenta, no alcanzó la profesionalización y se orientó en muchos casos por el mercado.

En la escena local, el diario *El Tiempo de Quito* es mencionado por Hallo como uno de los actores fundamentales en la visibilización del movimiento artístico. La redacción de cultura estuvo a cargo de Hernán Rodríguez Castelo (1933), con formación en teología y filosofía, quien adquirió su estatus de crítico a partir de la experiencia como editorialista desde 1966. Desde este espacio, construyó un modo de expresar la legitimidad en el campo y de entender los procesos artísticos. En su revisión de la década del setenta, planteaba los posicionamientos estéticos como un “movimiento dialéctico: “a la ‘tesis’ del figurativismo social y la ‘antítesis’ del no-figurativismo formalista e informalista, sigue, como ‘síntesis’ un neofigurativismo purgado de anécdota utilitaria, mensaje de superficie y lastre de buenas intenciones” (1980:95). En

este sentido, los procesos del campo del arte estaban limitados a lo estético y a explicaciones que funcionaran en una lógica moderna de superación.

Durante la investigación, los artistas veían en el crítico un aliado importante y poderoso pero no podían determinar exactamente los alcances de su trabajo, incluso veían que tergiversaba el sentido de su propuesta:

El crítico muchas veces es un artista frustrado y pasa a ser un artista analítico que va analizando los pormenores de lo que está escondido codificado en el lenguaje del artista, él decodifica lo que a veces uno no se plantea como artista, entonces añade al lenguaje ciertos elementos que uno no se ha planteado (entrevista, José Unda, 14-08-2010).

En la entrevista a profundidad realizada para esta investigación, Rodríguez Castelo se afirmó explícitamente sobre el poder que representaba su posición de crítico de arte y la forma en que ejerció ciertas “venganzas” en su columna de opinión. Su tipo de crítica no veía puntos medios entre la alabanza y la condena. Un ejemplo de esto podemos ver en la “Guía para ver el Salón de Artes Plásticas 1966”:

Si usted no tiene tiempo, no se moleste en entrar, o bien, entre al salón principal, tome a su derecha y deténgase ante el óleo de Oswaldo Viteri de las dos masas oscuras y la herida y los hilos amarillos [...] Aprecie, lector, y no busque entender. No es arte figurativo [...]. Si además de tiempo tiene paciencia, recorra por extenso la exposición. Y no tema calificar de malo, pobre, y hasta grotesco los que merezca estos calificativos. P.e.:

-Piedad Paredes: *Marina y vegetación*- De una ligereza y mal gusto irritante.

-Judith Roura: *Riberas del Balzar*- Horrendo.

-Rafael Díaz: *Homenaje a Tupac-Yupanki*- Mecánicamente hecho. Un Tábara tímido y monótono.

-Carmela Estévez: *Dos hermanos*- Una madera para ser vendida en la 24 de Mayo.

-Julio Cevallos: *Eclipse*- Una buena idea frustrada. Cae en un decorativismo dibujado (El Tiempo, 16-07-1966).

En este fragmento se evidencia por una parte una postura de entendido que instruye a sus lectores. Por otra se percibe su sesgo marcado contra las propuestas femeninas, a diferencia de una postura más técnica con los hombres. Además de una cierta prepotencia, que fue también una estrategia para ser considerado serio. Esto, sin embargo, era puesto a prueba eventualmente ante su “dificultad para realizar crítica seria con artistas guapas” (entrevista, Rodríguez Castelo, 26-06-2011).

En Guayaquil la crítica de arte estuvo a cargo principalmente de Humberto Moré (1929-1984), artista y escritor que fue contemporáneo de Tábara. Su libro *Actualidad*



*Pictórica Ecuatoriana* de 1970 es un ejemplo de su ejercicio crítico a partir de la selección de 20 pintores que consideró imprescindibles en ese momento<sup>13</sup>. Para Álvarez, este es tal vez el único caso de un tipo de crítica informada que evidenciaba una investigación, una comparación con otros referentes y la generación de criterios a partir de literatura especializada: “Moré, con ésta y otras contribuciones teóricas como *Evaluación de los Ismos* (1968) y su manifiesto *Signología Funcional* (1966), enriqueció el análisis del arte con interpretaciones fundamentadas en el conocimiento de los procesos artísticos modernos y en la disciplina estética” (2004:68).

Tal vez por este nivel de especificidad en la crítica, Rodríguez Castelo representante de una postura mucho más conservadora y de establecimiento de criterios desde la contemplación, juzgó a Humberto Moré de teórico con erudición pero de lectura muy difícil, solo para los entendidos (El Tiempo, 19-10-1970). No obstante, en esta valoración también consideró que llenaba un vacío en la reflexión sobre las artes plásticas ecuatorianas.

A mediados de los años setenta aparecieron nuevos críticos que posteriormente se vincularon a la Facultad de Artes de la Universidad Central<sup>14</sup>. El crítico e historiador del arte Lenin Oña, en una anécdota personal me mostraba cómo las relaciones personales con los artistas se pueden ver afectadas y la necesidad de manejarse con cautela en el medio:

En una entrevista con Oquendo (periodista), me quería obligar a decir a quien considero el mejor pintor del Ecuador, yo le di explicaciones de porque un crítico de arte no debe manifestar sus preferencias personales, entre otras cosas porque es como que a un árbitro le digan cual es su equipo favorito. Hombre persistente, me arrinconó, por último le dije, creo que el mejor pintor es Enrique Tábara. Al día siguiente primera llamada la mujer de Oswaldo Viteri, que te oímos en la radio y queríamos felicitarte.

---

<sup>13</sup> Los pintores seleccionados por Moré fueron Oswaldo Guayasamín, Segundo Espinel, Andrade Faini, Theo Constante, Gilberto Almeida, Hugo Cifuentes, Eduardo Kingman, Enrique Tábara, Manuel Rendón Seminario, Félix Arauz, Anibal Villacís, Oswaldo Viteri, Araceli Gilbert, Estuardo Maldonado, León Ricaurte, Jaime Villa, Luis Molinari, José Carreño, Lloyd Wolf y Humberto Moré.

<sup>14</sup> Es importante considerar que la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, la primera academia de carácter universitario en el país, no fue una institución clave en este periodo a pesar de haber sido fundada en 1969. Debido a la intervención de la dictadura a la Universidad la Facultad empieza a desputar recién a mediados de los setenta pero nunca se desprendió por completo de su estructura inicial como Escuela de Bellas Artes fundada en 1904.

Desde entonces bandera negra, abrazos, saludos, pero yo sé que hay una sombra (entrevista, 20-07-2010).

Los críticos de arte fueron los encargados de construir los marcos discursivos para leer las producciones artísticas. En un exhibición del 2002 sobre el arte ecuatoriano en el siglo XX, Manuel Mejía rechazaba un acercamiento desde la cronología y la historia tradicional del arte y proponía ver-pensar el arte desde “lo expresivo y lo formal”. Esta perspectiva presentaba una seducción por la asepsia estética del campo y se limitaba a referencias sucintas del contexto político. El crítico afirmaba que,

al desestimar lo estrictamente estético para otorgar mayor importancia a los factores del entorno o funcionalismos diversos, tenían que provocar una reacción, menos por separar la obra de la fuente común de pertenencia, y más por propiciar alejamientos de su propia naturaleza (2002:s/n).

El crítico al igual que el bróker cultural asumió en esta época un papel legitimador y traductor que hasta cierto punto “ordenaba” y actuaba servilmente con el mercado; su carácter “independiente” estuvo ligado a los canales de expresión mediante los que ejercía la crítica, es decir la prensa y a la CCE que se encargó de editar varias publicaciones. Este tipo de crítica contribuyó también a la confianza depositada en la gestión de Wilson Hallo que se asesoraba de los pensadores más influyentes del momento como Marta Traba y el catalán Joan Brossa, y que adicionalmente expresaba una convicción sobre sus ideas de la reivindicación latinoamericana y del universalismo autóctono, que orientaron su accionar en la selección y promoción de artistas.

### **Crítica institucional**

La gestión cultural en el ámbito privado, especialmente en la difusión de las artes plásticas, se gestó como una especie de antagonista con la gestión pública oficial ejercida por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, instancia gubernamental fundada en 1944 por el literato Benjamín Carrión, con el objetivo de levantar el autoestima del país que había perdido gran cantidad de territorios en la guerra con el Perú, pero que podría convertirse en una “potencia cultural” (Álvarez e Hidalgo, 2007:57). Para la década del sesenta la reputación de la CCE había decaído pues no representaba a la mayoría de artistas jóvenes ni el espíritu de reivindicación de la cultura nacional con el que había sido creada. En este sentido, la posición de Hallo en el campo es sintomática y estuvo determinada por su capacidad para oponerse a los grupos “tradicionales” representados

por el *establishment*, es decir la CCE y el grupo que giraba en torno a ella: Benjamín Carrión su fundador y Oswaldo Guayasamín, pintor de la tendencia del realismo social con quien sostenía una disputa tanto ideológica como por nuevos mercados de arte. Esta disputa alcanzó la esfera pública en 1968 cuando Hallo organizó la Anti-bienal en oposicional a la Bienal de Quito (este hecho será analizado a profundidad en el capítulo IV).

En el ámbito cultural, Fernando Tinajero, escritor y periodista que forma parte los Tzántzicos, ha valorado la influencia de Cuba pues substituyó la utopía de la revolución por el *mito de la revolución posible*, “un mito que causó terror en la frágil consciencia burguesa tanto como exaltación en ciertos sectores medios intelectualizados, y que si bien no fue el factor exclusivo de los procesos políticos de entonces, fue el eje de las definiciones culturales” (Tinajero, 1995:288). De ahí que Tinajero ubique en 1960 la gestación de la ruptura con la cultura oficial representada institucionalmente por la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

En este contexto, surge el grupo de los Tzántzicos (1962-1969) quienes adoptaron su nombre a partir de la práctica amazónica de “reducir cabezas” como una forma de ejercer crítica contra los “consagrados” de la cultura oficial (Ibid:299). Se reunían en el Café 77, propiciando coloquios sobre literatura, política y en oposición a la Junta Militar. En este proceso la Casa de la Cultura, intervenida por la dictadura, se mantuvo estática y construyó una imagen negativa por sus prácticas clientelares. Esta no era una crítica reciente pues, desde su fundación y durante las presidencias de Carrión, la Casa fue acusada de desarrollar actividades literarias y artísticas de un reducido grupo de amistades y arrogarse el privilegio de decidir sobre los valores culturales que debían difundirse (Morel, 2010). Durante la década de sesenta esta situación se mantuvo y agravó a cargo de los gobiernos militares que no contaban con el prestigio de Carrión y su círculo. María Inés González del Real como galerista establece una diferencia entre las administraciones de Benjamín Carrión (con sus cargas de cultura de élite) y las presidencias posteriores. El manejo público clientelar fue el principal contrapeso de la gestión que la Galería Siglo XX proyectaba:

A la Casa de la Cultura le decíamos la Casa de la Incultura, a partir de que murió Benjamín Carrión se volvió el lugar de la troncha del amarre, del fulanito que tenía el puesto, pero más peso teníamos nosotros que la Casa como propuesta artística, porque

era como decirte el auditorio se lo alquilaba para que recite su poesía la señora prima del presidente de la Casa, una cosa de una mediocridad impresionante, era una cosa amorfa. En la época de Benjamín Carrión había movimiento literario, de cosas de calidad, después se convirtió en un escenario para arrendar” (MI, 28-04-2010).

En 1966, la toma de la CCE expresó la crisis de la institucionalidad cultural oficial y la influencia de los procesos revolucionarios que se gestaron en el continente latinoamericano. Un año después de la denominada “Revolución Cultural”, Hernán Rodríguez Castelo escribió un texto conmemorativo que recordaba los hechos. Su narración ubicaba el inicio de la acción de intelectuales y artistas en una carta pública del 24 de abril de 1966 que cuestionaba la intervención de la Junta Militar a la Casa. Las renuncias de varios miembros de la CCE contribuyeron a generar presión al Estado por lo que a través del Ministro de Educación, Dr. Luis Monsalve Pozo se enunció la voluntad política para el mejoramiento de la situación de la Casa a partir de la renovación: “es llegado el momento de dar paso a una nueva y vigorosa etapa que abra mejores caminos a tan Ilustre Institución oyendo para ello la voz de la juventud, de la prensa y de la ciudadanía” (El Tiempo, 18-08-1966). No obstante ninguna medida fue ejecutada.

En ese escenario, Rodríguez Castelo narraba como el 25 de agosto de 1966 cerca de cien personas decidieron tomarse la Casa, como “único camino frente a las groseras burlas de Yerovi (Presidente) y las debilidades de Monsalve Pozo (Ministro de Educación)”. En una crónica gráfica buscaba demostrar que el acto a pesar de su irrupción violenta, se había manejado con “cultura”. Su posición también tenía un carácter mediático, porque como editorialista buscaba demostrar su independencia al cuestionar a uno de los miembros de la CCE que era periodista de El Comercio<sup>15</sup>:

El día jueves en la noche, en momentos en que los miembros de la Casa de la Cultura sesionaban en Junta General, entraron al salón de sesiones cerca de un centenar de escritores, artistas y universitarios, y se dispusieron en el fondo del salón y a los lados de la mesa de sesiones. La entrada se hizo en absoluto silencio y ordenadamente. Tan pronto como entraron al salón los primeros manifestantes, Alejandro Carrión, el periodista que escribe con el seudónimo de “Juan Sin Cielo”, se escurrió precipitadamente; luego abandonaron el salón varios miembros de forma digna. Otros permanecieron en sus sillones, y entonces algo que comenzó como un intercambio de frases duras, se fue convirtiendo en un “diálogo de altura” (El Tiempo, 28-08-1966).

---

<sup>15</sup> En la misma nota sobre la Toma de la CCE, Rodríguez Castelo hacía tres aclaraciones que dan cuenta de los cuestionamientos al uso de su espacio en prensa: “no he actuado como representante de diario El Tiempo, no soy comunista, no soy jesuita”.

Esa misma noche el Ministro de Educación “comprometió su palabra de hombre, en algo que dio en llamarse ‘pacto de caballeros’, de que serían escogidos hombres abiertos y amplios, de mentalidad moderna” (Rodríguez,1968:37). Cuando regresaron a la CCE el número de manifestantes había crecido con la presencia de obreros y universitarios. Motivado por el clima de protesta, Rodríguez Castelo hizo un ofrecimiento: “Estamos en deuda con el obrero, el campesino, el indio, y haremos cuanto esté en nuestras manos para pagar esta deuda”. A esta toma de la Casa se fueron sumando las filiales en todo el país.

El 30 de agosto de 1966, quedó conformada la comisión para la Reestructuración de la CCE por representantes de la directiva anterior, representantes del movimiento de ruptura y representantes del gobierno: Carlos Cueva Tamariz, Plutarco Naranjo, Juan Issac Lovato, Rafael Silva, Gonzalo Rubio, Hernán Rodríguez Castelo, Fernando Tinajero, Oswaldo Guayasamín, Rafael Díaz y José Martínez Queirolo.

Los dos criterios que movilizaron a los grupos que se tomaron la Casa fueron: la popularización de la cultura y el de la democratización de la Institución. Este último se alcanzó en los términos planteados el 29 de septiembre de 1966, con el decreto presidencial de Clemente Yerovi, en el que se redefinían los fines de la CCE y se abría la posibilidad de afiliación de cualquier persona del campo de las artes<sup>16</sup>. Las demandas de los artistas plásticos<sup>17</sup> se cumplieron parcialmente cuando el 12 de noviembre fue electo presidente Benjamín Carrión, que había sido removido por la Junta Militar.

---

<sup>16</sup> Art. 4.- Son fines de la CCE: a. Preservar y mantener el patrimonio ecuatoriano; b. Fomentar, orientar y coordinar el desarrollo de una auténtica cultura nacional, con miras a una integración cultural latinoamericana y en concordancia con la cultura universal; c. Extender esa cultura hacia las clases populares.

Art. 10.- “Será miembro de la CCE toda persona cuya obra de creación en el campo de las letras, las artes, las ciencias, que constituya un aporte valioso a la cultura nacional, fuese presentada a consideración del Departamento correspondiente y calificada de acuerdo al respectivo reglamento”. Antes eran 28 miembros.

<sup>17</sup> Las demandas públicas de los artistas fueron: 1. Creación del Museo de Arte Moderno, 2. Reconsiderar el Salón Nacional de Arte, 3. Partida anual para auspicios, 4. Consecución de una ley para que en todo edificio público se consulte obras de decoración artística, 5. Estudio de la Ley de Patrimonio Artístico, creación de la Ley de Patrimonio Arqueológico y vigilancia del cumplimiento, 6. Defensa profesional utilizando personal idóneo en museos, universidades, colegios, escuelas, exposiciones, eventos, 7. Creación de un almacén de materiales para artistas, 8. Creación de un departamento de diseño, 9. Edición de una revista gráfica popular de cultura y reproducciones de obras de arte, 10. Divulgación artística mediante los diferentes medios de publicidad, 11. Facilitar el ingreso al país de espectáculos de reconocida calidad, 12. Conceder pasaporte oficial a los artistas plásticos que salgan en misión cultural al Exterior (El Tiempo, 2-11-1966).

A un año de la Revolución Cultural, para algunos sus logros se reflejaban en el Teatro Ensayo<sup>18</sup>. Sin embargo, la democratización era un discurso insuficiente para enfrentar las prácticas que habían dado forma a la Casa. Uno de los artistas que formó parte de esta “toma” de la CCE fue Oswaldo Guayasamín (1919-1999) cuya presencia determinó las prácticas de los artistas más jóvenes y posteriormente ejerció la presidencia de la Casa y contó con el apoyo de Benjamín Carrión. Siendo su presidente y un artista revolucionario, su visión era absolutamente elitista como se evidencia en la entrevista realizada por el periodista Fernando Proaño bajo el título “¿Conocemos la Casa de la Cultura?”:

*Pregunta: En un dato de prensa se habla de que la Radio de la CCE peque de que sus programas son de un nivel cultural superior a lo común, tal vez esta frase es aplicable a todas las actividades de la Casa?*

No, solamente se hablaba de la Radio, pues se criticó que la Radio de la CCE no entra a las chinganas ni a la plaza pública; estamos siempre en el mismo problema, el arte baja al pueblo o hay que subir al pueblo a un nivel cultural. Nosotros no podemos hacer música de Chichería, tenemos que tener un nivel cultural determinado inclusive dentro de la música nacional; los programas de música clásica son mayoritarios para que el pueblo siga teniendo sentimientos cada vez más finos para llegar a entender a Bach, Beethoven, o a cualquiera de los grandes músicos de todos los tiempos [...] No es la idea de crear una cultura popular, es de que la cultura se acerque a la clase popular y lo hemos hecho desde hace un tiempo atrás a través del teatro. (El Tiempo,09-1967).

En contraste con la postura de Guayasamín, los discursos más destacados de los intelectuales sobre el rol que debían cumplir en la sociedad, circundaban la necesidad de popularización de la cultura y superación del subdesarrollo. Varios de estos planteamientos fueron recogidos por revistas como “Pucuna” (1962-1968) e “Indoamérica” (1965-1967), dirigidas por Agustín Cueva y Fernando Tinajero y posteriormente “La Bufanda del Sol” (1972) del Frente Cultural.

En la introducción a la quinta edición de *Entre la ira y la esperanza* (1967), una de las publicaciones paradigmáticas de la época, Agustín Cueva autoanalizaba sus

---

<sup>18</sup> El proyecto de Teatro Ensayo provenía de la Casa de la Cultura consistía en la creación de piezas teatrales basadas en investigaciones de campo que eran presentadas en las propias comunidades para apelar al “pueblo analfabeto al que los escritores no pueden llegar” con el objetivo de que “comprenda por primera vez la esencia de los problemas que por ignorancia no podía identificar, y desate en consecuencia (...), las energías contenidas por siglos de explotación y miseria” (Tinajero, 1967:1973). Para Tinajero este proyecto encarnaba el significado de la popularización de la cultura: “no es el don gratuito de un analfabeto y que conlleva valores culturales extraños, sino la extracción de las relaciones humanas que se dan de hecho y su expresión en términos de cultura” (Ibid). Evidentemente en las palabras de Tinajero existe un lugar de enunciación que se afirma en una posición de superioridad desde la que se podía “popularizar” un tipo de cultura culta.

motivaciones e intenciones veinte años después de haberlo escrito y dice “al releerlo, lo descubro como una obra fundamentalmente anticolonialista y antiimperialista, imbuida de un irreductible sentimiento libertario y de una actitud irreverente, decididamente iconoclasta” (1987:12)<sup>19</sup>.

Esta afirmación evidencia la necesidad de los intelectuales por explicitar agendas de reivindicación de lo latinoamericano frente a las políticas norteamericanas. Estas agendas incluyeron repertorios sobre lo “propio”, “lo autóctono”, “lo esencial” que implicaron recurrir a la figura del indígena y al pasado precolombino, pero para repensar la forma en la que se contaba la historia y apreciaba sus productos culturales. En este sentido, se advierte un “desencanto” como plantea Tinajero de la cultura ecuatoriana y sus vertientes colonizantes.

Como la mayoría de los intelectuales de la época, Fernando Tinajero en su ensayo *Más allá de todos los dogmas*, atribuye al “subdesarrollo” un rol determinante en la producción de una cultura “auténtica”. Así, por medio de una comparación con el escenario francés, concluye sobre la influencia de estas condiciones en el pobre desarrollo intelectual en el país:

Partiendo de los análisis de Raymond Aron acerca de la clase intelectual francesa, hemos afirmado que en el Ecuador no hay nada que se le parezca, puesto que las condiciones del subdesarrollo inciden también en el terreno de la cultura, y hemos concluido en una comprobación dolorosa: los intelectuales ecuatorianos viven “entre la gloria y el olvido”; la suya es una situación por demás incómoda, puesto que se ven forzados a distribuir su tiempo entre la inteligencia y los oficios lucrativos, e imposibilitados de definirse socialmente por su actividad intelectual (Tinajero, 1967:163).

---

<sup>19</sup> Sobre este texto, una postura conservadora se expresa en Rodríguez Castelo que se alarmaba ante el poco valor que Cueva otorgaba al legado del “arte colonial”. Por ejemplo decía: “Para Cueva, la literatura colonial no es ni siquiera significativa; meramente inicial. La plástica es pura y llana imitación, con algún resabio de artesanía popular. Caspicara y Santiago y Pampite y Legarda, al canasto! Esto es la ira!” Para Cueva-que es, por cierto, valioso y aprovechable, hay que decantar, des-colerizar: “Si algo refleja el arte colonial del medio en que se produjo, no es otra cosa que una total alienación: técnica, cromática, temas, todo nos remite a una situación existencial poblada de manos indias y mestizas produciendo dioses blancos con todos los detalles blancos exigidos por el blanco colonizador”. Sin embargo, lo que más incomodaba a Rodríguez es el valor antiimperialista que Cueva da al grupo Tzántzico: “¿Es que se puede hacer a la imbecilidad tzántzica, a la importancia tzántzica, que ha inaugurado lo “revolucionario de café”, que no atina a escribir una página con sentido, que de pura ignorancia ha dado por perdida la batalla con la ortografía, que oscila extrañamente entre el analfabetismo, el snobismo seudoliterario, que confunde escribir con dar gritos, dejarse crecer melenas, echar las follias de sus “poemas” al aire para que “impacten” sobre el auditorio, algo más que el don de un “obsequioso” silencio? Lamentable final para las lucubraciones valiosas de Cueva: el Grupo Tzántzico!” (El tiempo, 8-01-1968).

Cuando Tinajero publica este texto en 1967 se refiere específicamente a un tipo de intelectuales como Benjamín Carrión, Jorge Carrera Andrade y Jorge Icaza que pertenecían a una generación anterior. Su argumento condena a los “escritores que en su hora fueron revolucionarios –creando una obra con tal espíritu-, hoy se han convertido también en cómodos burgueses –por consiguiente, antirrevolucionarios-, desdiciendo con su actitud vital lo que ayer afirmaron con su obra” (Ibid:158).

Como explica Tinajero: “un cambio de piel es el que hemos bautizado con el terrible nombre de parricidio. Tomando conciencia de nuestra situación, los intelectuales jóvenes del Ecuador hemos resuelto negar nuestro pasado, nuestra inautenticidad cultural que es fruto del colonialismo” (Ibid:165). La renovación era imperiosa e implicaba una negación del pasado, sin embargo Tinajero advierte sobre los límites del parricidio: “debemos reconocer que ninguna negación absoluta tiene posibilidades de subsistir, puesto que si realmente es absoluta es también negación de sí misma (...). Esta negación nuestra, como la de Descartes, es apenas el método por el cual logramos poner el problema de la cultura nacional sobre el tapete” (Ibid:159).

Así, en 1966 cuando se produce la toma de la Casa de la Cultura las posturas más radicales adquirieron la forma del parricidio o asesinato de los padres que habían encaminado los lineamientos culturales del país sin una conciencia latinoamericana. Por ello, es necesario incluso cambiar la denominación de intelectual por incoherente con la época que vivían. Tinajero afirma:

Quienes quieran seguir siendo intelectuales conservan aún los dogmas de la burguesía. La misma palabra “intelectual” es palabra de tradición burguesa. Por eso, hoy no queremos llamarnos intelectuales: sabemos que no lo somos. Nos llamamos “trabajadores de la cultura” y en ello no hay abuso de términos (Ibid:174).

En el año de 1975, se estableció al 9 de agosto como el Día de la Cultura Nacional para celebrar la Fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y se introdujo el Premio “Eugenio Espejo” “destinado a la exaltación de los ciudadanos que impulsaren el *desarrollo de la cultura* en el país, mediante su labor y sus creaciones intelectuales; [...]” (Zapater, 2009:65, énfasis mío). El primer premio fue otorgado a Benjamín Carrión, fundador de la Casa de la Cultura, en medio de inestabilidad política que se concretaría en un intento de golpe de estado ese mismo año, por eso Zapater afirma que el acto de premiación tuvo un tinte político. El discurso del presidente Rodríguez Lara



buscó evidenciar el impulso de las Fuerzas Armadas a la cultura y se mostró orgulloso de esa labor:

Porque supone la conciencia categórica de un régimen para el cual los rumbos de la cultura alcanzan igualmente a las mayorías marginadas, al propio tiempo que estimulan y apoyan decididamente la perspectiva de la ciencia, de la crítica y de la filosofía hacia órbitas cada vez mayores y en conexión permanente con los estamentos humanos que requieren de la luz intelectual para llegar a las últimas revelaciones del gran misterio del cosmos (Ibid:77).

La noción trascendental de cultura que se desprende de ese discurso estaba acorde con las posturas ideológicas del homenajead Benjamín Carrión. En sus palabras de agradecimiento recalcó en la obra de la CCE como “la única auténticamente nuestra” e hizo hincapié en su famosa teoría de la “pequeña gran nación” y en el significado que este premio tenía sobre ella:

porque significa un claro y valiente señalamiento de caminos para nuestro país, que no puede ser gran potencia militar, política y económica. Pero sí una pequeña gran potencia de la cultura, como Atenas, como Suiza, pues lo ha demostrado a través de su historia (en Zapater, 2009: 79).

Así, a mediados de la década del setenta y a pesar de los movimientos parricidas rupturistas de la década del sesenta, las bases del modelo cultural promulgado en 1944 se mantenían en los discursos oficiales. Y en este sentido, dentro de las retóricas mestizas, las referencias a la etnicidad eran superficiales. Anne Claudine Morel en una reciente investigación sobre la política cultural en la CCE afirma que “se centró en la promoción y valoración de una cultura de élite, enraizada en una cultura europea, y se negó a encarar y considerar el problema de pluralidad de las naciones que constituyen la Nación ecuatoriana” (2010:88). Por ello, el proyecto nacionalista de las instituciones culturales del Estado es paradójico pues se centró en un tipo de cultura occidental universal que llenó las expectativas de una élite. “Es decir que la denominación CCE encubrió la búsqueda de una cultura oficial, más que la búsqueda de una cultura nacional, identitaria o representativa de todos los componentes de la nación” (Ibid:91).

En el ámbito de las artes plásticas, con el cual está relacionado directamente nuestro caso de estudio, la CCE desarrolló una iniciativa pionera de proyección internacional con la I Bienal de Quito de 1968. Sin embargo, ésta fue utilizada como una plataforma para generar una crítica institucional que más bien ubicó en la opinión

pública los logros de la gestión privada de la Galería Siglo XX y de Wilson Hallo. Los objetivos de la galería, claramente definidos en la promoción de un arte de vanguardia, contrastaban con la politización de la Casa ajena a los intereses de artistas como José Unda que cuestionan su escasa incidencia en el campo del arte de los sesentas:

La CCE siempre ha tenido un perfil secundario porque también fue una institución llena de empleados que hacían cultura pero no justificaban, ese ha sido el fatalismo de esa institución, entregada a un clientelismo de quienes son simpatizantes del presidente del momento, sea comunista, socialista, conservador, siempre habían estos motines (entrevista, José Unda, 14-08-2010).

### **Museo, patrimonio y nación**

Durante este periodo se comienza a delinear una idea de administración de lo cultural, inserta en una corriente de pensamiento en América Latina, que mediante acuerdos y legislación se encamina a “una concepción *patrimonial* de la cultura” (Sánchez-Parga, 1988: 41). Los discursos sobre el nacionalismo, el desarrollo cultural y la democratización se canalizaron mediante las prácticas de la antropología y adoptaron la forma del museo ilustrado y las compilaciones enciclopédicas sobre manifestaciones culturales. En este periodo, el Estado se convierte en el mayor coleccionista a nivel público de todo tipo de bienes que puedan ingresar bajo la lógica de lo “nacional”. Este origen del proceso de musealización es fundamental para aportar al entendimiento de los usos y de la gestión cultural en estructuras institucionales atravesadas por una agenda política que “ha requerido la sacralización de la institución museal como una instancia coreográfica del Estado en el proceso de constitución de nuevas culturas cívicas” (Andrade, 2004:64).

La noción de folklore es uno de este tipo de bienes que adquieren importancia e institucionalización en el periodo por iniciativa de la CCE y que buscaron ser definidos como expresión nacional<sup>20</sup>. El artista Oswaldo Viteri, que participó de estos estudios y

---

<sup>20</sup> El Instituto del Folklore fue creado en 1961 por la CCE, su visión correspondía a la de Paulo de Carvalho Neto (1923-2003) que impartió cursos teóricos y trabajo de campo para investigar y definir esta categoría a nivel nacional: “Folklor es una manifestación cultural popular, no institucionalizada, espontánea, de modo fundamental, y eventualmente, tradicionalista y anónima. Quedó en duda si se trata o no de una manifestación pre-lógica [...]” (El Tiempo, 25-11-1967). Para el grupo de especialistas, esta definición debía distanciarse de otras manifestaciones y su misión era “educar al público sobre el

de los viajes a Licán y Sicalpa en la provincia de Chimborazo, recuerda el proceso desde los métodos de la antropología y su necesidad de incorporar estas reflexiones en su producción de arte moderno:

En el año 62, llegó Paulo de Carvalho Neto que era Agregado de Brasil pero era un gran folclorólogo, con estudio científico. Benjamín Carrión, condecorado, convocó a mucha gente para presentar estas propuestas y se formó el Instituto Ecuatoriano del Folklor, se recibió clases de Paulo de antropología, de las técnicas de investigación, luego hacer investigación de campo, yo trabajé 8 años. Yo como arquitecto, como pintor quería saber más de las raíces de mi pueblo, yo me preguntaba qué arquitectura puedo hacer ¿qué corresponde a un arquitecto ecuatoriano? Seguramente las investigaciones a través de toda la serranía ecuatoriana, recorriendo pueblos, fiestas populares, ceremonias, etc. fue de un enriquecimiento extraordinario para la interpretación del pueblo ecuatoriano, me gustó la posibilidad de investigar, dudé si volcarme por completo a la antropología pero pudo más la pintura (entrevista, 16-06-2010).

Los resultados de estas investigaciones fueron publicados en varios libros en los que se evidencia una tradición del trabajo de campo ligada al observador neutral. Mediante el folklore se construyeron representaciones aisladas de los grupos del país, que fueron proyectados hacia el comercio y el turismo<sup>21</sup>. El producto museal de estas relaciones con el folklore fue el Museo Etnográfico “Pío Jaramillo Alvarado” de la CCE, inaugurado en agosto de 1969. Para su apertura se anunciaba la presentación de objetos “auténticos”, que permitirían conocer la historia oculta del Ecuador y denunciaban a los organismos internacionales que a través de misiones culturales habían alterado las tradiciones populares. Lo que llama la atención es la necesidad de construir contextos que presenten la voz ausente del indígena:

Un panel nos muestra algo que resulta para el ojo del extraño, de gran interés: el bastón de mando, adornado con aros y figuras en metal y que significa tantas cosas para el indígena que ha visto reemplazado a su jefe por un Teniente Político o un tinterillo. La última foto muestra un grupo de danzantes con toda su vestimenta de fiesta, mostrando

---

verdadero sentido del folklore, sus auténticas manifestaciones y su distinción de otras expresiones que pueden llamarse populistas, costumbristas o cualquier otra denominación” (Ibid).

<sup>21</sup> Se anunciaba una muestra itinerante en el Museo Victoria y Albert de Londres, para lo cual un comité recorrió el país recolectando objetos. En el siguiente fragmento se observa una territorialización de los objetos: “El comité viajó por muchos mercados y ferias autóctonas haciendo compras de objetos típicos, desde Cotacachi hasta Loja. De Cotacachi se eligieron cabalgaduras y otras obras de cuero cosidas a mano del señor Fabián Espinosa; de Otavalo se escogió un juego completo de indumentarias confeccionadas y usadas por los indígenas de esa parcialidad; de Pujilí fueron compradas las cerámicas tradicionales incluyendo un juego de estatuillas de barro representando danzantes y alcaldes. El tema de los danzantes de Pujilí se refleja en tres aspectos de la exhibición enviada a Londres: las cerámicas de esa población, una indumentaria prestada por la colección privada de la señora Olga Fisch y esculturas en metal de los danzantes por Guayasamín. La señora Eulalia de Crespo, representando al comité de selección escogió una amplia gama de objetos típicos cuencanos como textiles, objetos en mármol y alfarería” (El Tiempo, 05-04-1972).

un universo de símbolos y formas y colores que hablan por el silencio del indio (El Tiempo, 24-08-1969).

Sin embargo, el tipo de objetos que recibieron mayor atención por parte del escenario cultural y las políticas públicas fueron los arqueológicos, provenientes de excavaciones y el huaquerismo que era una actividad cotidiana en muchos lugares del país. En la prensa se hablaba de uno de los tantos casos de huaquerismo en San Isidro, Manabí, donde una escuela había sido intervenida por excavaciones, produciendo el abandono de la agricultura como actividad económica principal. En el siguiente relato se evidencia el crecimiento de la huaquería y la intención de las autoridades por imponer un modelo museal de administración de los bienes como solución:

Un pequeño propietario de un huerto de café manifestó “no tengo quien coseche mis cultivos, todos están dedicados a sacar mocarros. Yo les pagaba diez sucres diarios: sacando mocarros se gana miles” Otro agricultor dijo: “esta canchita de futbol produjo dos millones de sucres en mocarros, basta mirar la población, hay nuevas tiendas, hay más vehículos. Esto sí ha sido negocio, lamento no haber sabido antes”. La forma de detener será mediante la creación de un Museo de Sitio de las donaciones de moradores “motivando el espíritu cívico” (El Comercio, 21-06-1972).

La fijación en estos objetos y su valor en sí mismos, como expresión de un ideal nacional, van construyendo un discurso patrimonialista que se expresa en normatividades y legislación, respaldadas en procesos transnacionales. Así, en 1967 se realizó en Quito un encuentro técnico organizado por la UNESCO sobre “turismo cultural”, en el cual la preservación y difusión de lo cultural se planteaba como solución a problemas de pobreza y desarrollo económico. En 1970 se realizó la Convención de Control de Tráfico Ilícito de bienes culturales ante una preocupación diaria por el saqueo y venta ilegal de piezas arqueológicas. En 1971, se estableció un decreto para penar el huaquerismo, otorgándole a la CCE la exclusividad para tramitar los permisos de excavaciones<sup>22</sup>. En 1972 se efectuó la Convención del Patrimonio Mundial siendo el Ecuador uno de los primeros países en suscribir sus acuerdos por tratarse de un gobierno de facto (Pallares, 2008:46). En 1974 se estableció la Dirección Nacional de Patrimonio Artístico adscrita a la CCE que recibió el apoyo del “Proyecto de

---

<sup>22</sup> Decreto Presidencial del 8 de julio de 1971 con el objetivo de “proteger el patrimonio cultural del país y especialmente la integridad de los tesoros arqueológicos; Que personas sin calificación técnica ni moral se han dedicado a la explotación arqueológica solo con fines de lucro” ; la sanción establecida para quienes hubieran realizado excavaciones sin permiso era de prisión de seis meses a un año (El Tiempo, 10-07-1971).

Preservación del Patrimonio Cultural Andino PNUD-UNESCO”, entidad que se encargó de posicionar el proyecto a nivel mundial.

En 1978, Quito acogió el seminario internacional sobre Patrimonio cultural y nacional en congratulación por los logros alcanzados con auspicio y asesoría de UNESCO. Esto contribuyó a la creación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y la distinción a Quito como símbolo del Patrimonio Cultural de la Humanidad, aplaudiendo e incentivando las tareas de conservación y restauración en el centro histórico. Finalmente, este proceso concretó en 1979 la promulgación de la Ley del Patrimonio Cultural que decía “es deber del Estado conservar el patrimonio cultural de un pueblo, como basamento de su nacionalidad, [...] precautelar el legado cultural de nuestros antepasados” (Sánchez-Parga, 1988).

Para la antropóloga Bárbara Kirshenblatt-Gimblett (2005), al igual que la noción de cultura, la de idea de “lo patrimonial” es una *invención* con consecuencias políticas, económicas y sociales. Su reflexión sobre las prácticas de la UNESCO en cuanto al patrimonio mundial argumenta sobre los usos de lo patrimonial en la construcción de políticas esencialistas dentro del espacio conceptual de una cultura global común. Para ella, la asimetría entre la *diversidad* de aquellos que producen los activos culturales en primer lugar y la *humanidad* a la cual éstos pasan a pertenecer como patrimonio mundial, le da un carácter paradójico a este espacio común. Desde el mismo sentido crítico, Susan Wright (1998) recalca en la contradicción de esta visión “desde arriba” de la UNESCO que, por una parte, respeta todos los valores culturales y, por otra, emite juicios de valor sobre la diversidad aceptable e inaceptable.

En la década del setenta las políticas patrimoniales entran en una paradoja parecida, que buscó conciliar la diversidad étnica con las retóricas mestizas nacionalistas para generar una pertenencia frente a lo indígena. De esta forma, los vestigios precolombinos se convirtieron en “arte” igualándose a los estándares universales de las obras maestras. Al respecto Kirshenblatt-Gimblett objeta que “el principal mecanismo para crear patrimonio mundial es contrario a las nociones antropológicas de relatividad, que requieren la suspensión de criterios de valor sobre la cultura [...]” (1995: 23).

Entonces, el “patrimonio” es en sí mismo un sistema de valoración que se afirma legítimo como herencia cultural de la nación y que presupone una serie de prácticas de coleccionismo y exhibición como estrategia de funcionamiento. Así, la noción de patrimonio expresa “operaciones metaculturales que extienden valores y métodos museológicos (colección, documentación, preservación, presentación, evaluación e interpretación) a las personas, sus conocimientos, prácticas, artefactos, mundos sociales y espacios de vida” (Kirshenblatt-Gimblett 2005:1).

Desde principios de la década del sesenta se va afianzando desde la institucionalidad ecuatoriana un sentido de coleccionismo de todo tipo de objetos que atestigüen sobre el pasado y el presente de la nación. Así se constituyen archivos de carácter nacional, siendo el caso más destacado la Colección Arqueológica y de Arte del Banco Central del Ecuador, institución emisora de la moneda, que desde una lógica bancaria de acumulación se convirtió en el mayor coleccionista en el país. Con estas reservas se instaura la noción de Museo Nacional en el país y con ella una representación de la nación y de sus ciudadanos que funcionó posicionando una versión de historia que, para Anderson, al igual que los censos y mapas, “modelaron profundamente el modo en que el Estado colonial imaginó sus dominios: la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, la geografía de sus dominios y la legitimidad de su linaje” (Anderson, 1993:229). Es decir, el museo asumió el papel de custodio de las evidencias de la existencia de la nación mediante la colección y exhibición de objetos del pasado que, coherentemente, podían mostrar sus orígenes, genealogías y vocación cívica.

En este contexto de preocupación por la preservación de los bienes culturales, el BCE asume la labor de construir un archivo de los bienes culturales de la Nación y así se convierte en coleccionista a gran escala. Esto fue posible por una serie de factores externos y de lineamientos institucionales, tales como la estabilidad bananera, el poder adquisitivo producto del boom petrolero y los modelos museales en el continente. Las prácticas del BCE se hacían eco de experiencias cercanas como el Museo del Oro del Banco de la República de Colombia creado en 1939. En ambos casos, bajo el patrón oro se obtenía piezas precolombinas para fundirlas en lingotes que servían de respaldo a la economía nacional. Sin embargo, bajo las premisas del patrimonio se resolvió conservar

este oro en estructuras museales que den cuenta del nuevo valor cultural que se había agregado a estos objetos, antes validados por su neta materialidad.

Las colecciones del BCE arrancaron con la compra a los coleccionistas anteriores: aficionados y arqueólogos que se habían hecho de grandes posesiones arqueológicas en excavaciones. Así, por ejemplo, el Banco por iniciativa de su gerente general Guillermo Pérez Chiriboga compró en 1958 la colección de 6000 piezas arqueológicas del suizo Max Konanz, recopiladas durante 30 años (BCE, 2007). Sin embargo, la capacidad adquisitiva y la necesidad imperiosa de contribuir a las narrativas nacionales generaron las condiciones para el tráfico y la huaquería, haciendo indirectamente del BCE su principal auspiciante.

Si bien se requiere investigar con mayor detenimiento las políticas de adquisición del BCE, en sus prácticas museales se observa la primacía de criterios estéticos sobre contextos etnográficos. Así, se privilegian piezas enteras, de fácil asociación con elementos figurativos y que evoquen una estética reconocible<sup>23</sup>. Esta estética se enmarca en la caracterización que Clifford hace de los “museos mayores”, de pretensiones cosmopolitas pero con un sesgo nacional: 1) la búsqueda del “mejor” arte o de las formas culturales más auténticas; 2) el interés en los objetos ejemplares; 3) la impresión de poseer un patrimonio nacional y de la humanidad; 4) la tendencia a separar las bellas artes de la cultura etnográfica (Clifford, 1999:155).

Esta labor estuvo a cargo del arquitecto Hernán Crespo Toral (1937-2008), que se vinculó al Banco desde 1959 y dirigió el proyecto de la creación del Museo Arqueológico y Galerías de Arte del Banco Central del Ecuador<sup>24</sup>. En 1968, en el nuevo edificio del BCE en la Alameda se destinaron dos pisos al museo para la exhibición y la reserva de 30000 piezas -25000 arqueológicas y 5000 coloniales-. Hernán Crespo por sus estudios en museografía en Francia realizó el montaje. El museo se inauguró en

---

<sup>23</sup> La estetización en el museo del BCE se evidencia en “la pieza del mes” que se implantó desde 1971 con un criterio “tanto por las características didácticas como por las estéticas” (El Tiempo, 28-10-1973, p.7). Al respecto, Errington señala que en la formulación de criterios sobre lo que es “arte”, de acuerdo a la construcción de un “auténtico arte primitivo”, la portabilidad y durabilidad de los objetos se considera en tanto permite establecer sentidos de permanencia y estrategias de conservación (Errington, 1998:79).

<sup>24</sup> El Museo Nacional es tardío en comparación con Colombia y Perú que contaban con este dispositivo desde finales del siglo XIX.

diciembre del 1969 en una ceremonia a la que acudió el presidente de la república Velasco Ibarra (BCE, 2007).

Las habilidades de Crespo para contextualizar a los objetos nos permiten considerarlo también como un bróker cultural que generó los discursos de la oficialidad. Sus actividades de investigación y publicaciones le otorgaron un prestigio en el campo del arte y de la antropología. Estuvo vinculado también con las gestiones patrimoniales y en 1966 obtuvo la custodia de Ingapirca. Como Director de los Museos del Banco Central estableció la Dirección de Investigaciones Antropológicas en Quito y Guayaquil que organizó las primeras investigaciones de los arqueólogos nacionales y de algunos extranjeros en Tulipe, Mullumica, La Tolita, Cotocollao, Rumicucho, Riobamba, entre otros.

No obstante su aporte más visible fue el museo donde según él, la importancia de exhibir objetos arqueológicos y coloniales se justificaba por su capacidad de evidenciar “dos componentes étnicos”:

era necesario mostrar al Ecuador su antigua raíz, su ancestro indígena que se remontaba a muchos milenios, así como, era indispensable desglosar del barroco áureo que inflamaba los templos, esa faceta humana en la que se podía constatar la prodigiosa mezcla indo-hispánica que dio como resultado la llamada ‘Escuela Quiteña’ (en FONSAL, 2009:463).

Un texto escrito por Hernán Crespo en la conmemoración de los 50 años del Banco Central del Ecuador nos remite a la relación específica que el museo buscaba construir entre los objetos y la sociedad. Los objetos no requerirían mayores referencias porque “El espectador debe aprender a encontrar el mensaje, penetrar en su riqueza estética y presencia vital”:

Hemos llegado a conformar un Museo en el pleno sentido de la palabra. Es decir, un lugar con alma y con poesía en donde se guarda y se expone un hecho cultural. Un ente vital. No un hacinamiento caótico en el que se vislumbra con inmenso esfuerzo, un rasgo anímico del hombre, sino una exposición apasionada y consciente del devenir del pueblo. Hemos tratado de animar a los objetos, de preguntarles sobre el hombre que les acarició y les dio vida y creemos haber logrado que nos hablaran. Los objetos valen en tanto lleven el HOMBRE dentro, en tanto puedan relatar todas esas cosas inéditas en las que se involucra el espíritu de su creador. Les hemos preguntado larga y reiteradamente y hemos obtenido una respuesta maravillosa, en la que se nos ha comunicado el alma de la Nación (1977: 25).



Las palabras de Crespo Toral nos permiten elaborar un deber-ser del objeto como testimonio de una idea de nación a la manera de *comunidad imaginada*, es decir en el pensamiento de Benedict Anderson como espacio sin conflicto pues, “independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (1993: 25). Y justamente, las piezas arqueológicas son empleadas como evidencias de esa solidaridad atemporal y ahistórica. Esta perspectiva es más explícita en el siguiente extracto de una conferencia dada en el Coloquio de Cultura Ecuatoriana realizado en la Facultad de Artes en 1984:

También es presumible que en la obscuridad de la prehistoria humana hubo un pensar en la Nación. La arqueología evidencia una vocación remota tendiente a unificar una cosmovisión; antiguo anhelo que se manifiesta desde tiempos inmemoriales, cuando, aproximadamente 1.500 años antes de Cristo, un pueblo que llamamos “Chorrera”, ocupó el territorio en sus diferentes pisos ecológicos, hilvanó la geografía del litoral, la andina y la amazónica con una manera de ser. Ella contenía conceptos religiosos, estéticos y técnicos similares. Es que nuestro territorio, desde siempre, tuvo la vocación para albergar una nación (Revista Cultura BCE, 1984: 491).

Como afirma Blanca Muratorio (1994), estas representaciones del indígena expresan formas de control y manipulación del pasado, necesarias para el establecimiento de la nación:

En este sistema dominante de representación, la imagen del mestizaje emerge como una "ficción maestra" (Geertz, 1985) construida en un proceso dialéctico de exclusión e inclusión del Otro indígena. Como pseudo-europeos, los criollos pretendían esconder este diálogo de dominación tornándolo en un monólogo del Ser, quien ha finalmente asimilado al Otro en la familiaridad de la propia identidad, [...] En este proceso, el Indio cotidiano es obliterado de la conciencia para ser asimilado como un Otro histórico, o mejor aún arqueológico- pero siempre exótico. Más aún, esta estrategia también crea la ilusión de que el Otro indígena, tal como ha sido creado por el dominador, puede ser introducido a la "comunidad imaginada" por la puerta de los vínculos "naturales" inventados (1994:177).

Pero también el Banco orienta sus prácticas de coleccionismo a otros objetos de interés cultural como la biblioteca de Jijón y Caamaño y las colecciones de Luis Felipe Borja, Luis Cordero Dávila, Emilio Estrada y el Padre Carlos Crespi que ingresan en la lógica patrimonial. Asimismo, se conservan fotografías, documentos, incluso muebles que reflejen la vida cotidiana o se restauran edificios pertenecientes al Banco que fortalecían la memoria institucional. El contraste económico entre el BCE y CCE, que era la

instancia cultural del Estado, era graficado por Hernán Rodríguez Castelo de la siguiente manera:

mientras la Casa de la Cultura no tenía para comprar libros para la Biblioteca Nacional, el Banco Central adquiría una famosa biblioteca ecuatoriana (la que formara Jacinto Jijón y Caamaño, en cosas ecuatorianas y americanas una de las mejores del mundo) en 20'000.000 de sucres. Que mientras la Casa de la Cultura se debatía para tratar de dar un local a sus museos, el Banco Central montaban dos espléndidos y una Galería de arte que llegó a ser la más prestigiosa del país. Que mientras los salones de la Casa de la Cultura ofrecían como premio adquisición la ridícula cantidad de 30.000 sucres (y por ella adquirirían cuadros que a veces valían en el mercado ordinario el doble y el triple) el Banco Central creaba para su salón anual premios de 150.000, 100.000 y 50.000 sucres (y, claro, todo lo mejor se iba para su Salón). Que mientras la Casa de la Cultura no tenía dinero para nada extra, el Banco Central multiplicaba sus auspicios:... ¿Por qué el Banco Central sí, y el Estado ecuatoriano, a través de su órgano rector del desarrollo cultural, no? Si el Banco Central del Ecuador fuese una institución privada, santo y bueno que gaste su dinero en las actividades culturales que le pidan o se le pasen por la cabeza, sin sujetarse a plan alguno nacional ni dar cuentas a nadie. ¿Pero es el Banco Central del Ecuador una institución privada? Si no lo es, ¿el papel del instituto emisor de la moneda nacional le confiere derecho para usar de esa moneda como a bien tenga en programas -suyos y solo suyos- de promoción del desarrollo cultural y del desarrollo en general? (1980: 117- 119).

Como vemos, Rodríguez Castelo cuestiona ciertas políticas de uso de recursos públicos y cómo estas permitieron visibilizar al Banco. En este sentido, critica el estado de autonomía del que se valió la entidad para usar dichos recursos. De hecho, el BCE no se manejó dentro de una política de adquisiciones y tuvo cartera abierta para comprar todo tipo de bienes. Su comité de adquisiciones, que se mantuvo estable por varios años, estaba avalado por factores intangibles como la “calidad moral” de sus miembros<sup>25</sup>. Para algunos, el BCE fue el mayor auspiciante del huaquerismo en el país, no obstante para otros evitó la dispersión y privatización del patrimonio arqueológico.

Los manejos discrecionales del BCE también fueron cuestionados y están marcados por la precariedad que caracterizó al campo cultural y que adquirió la forma del clientelismo. La historia de sus colecciones será fundamental para indagar en los criterios que, desde lo estético y desde las relaciones sociales, establecieron lo que merecía conservarse. Para artistas como Unda, uno de los pocos que en las entrevistas

---

<sup>25</sup> La noción de “calidad moral” es mencionada por Zapater en la publicación conmemorativa de los 80 años del BCE (2007). El Comité de adquisiciones estaba conformado por: Carlos Manuel Larrea, padre José María Vargas, Costanza Di Capua, Nicolás Delgado, Carlos Zevallos Menéndez, Olaf Holm, Eulalia Vintimilla de Crespo, entre otros, la mayoría estaba relacionado con excavaciones arqueológicas o puestos directivos del Banco.

realizadas para esta investigación ejerció juicios críticos sobre las instituciones, este fue uno de los mayores conflictos para el desarrollo de la práctica artística.

En el BCE me habían dicho que me iban a comprar una obra y no lo hicieron mientras habían comprado de un mismo autor dos o tres veces, y finalmente yo reclamé por derecho y me compraron a regañadientes. No me compraban porque no era lambiscón, no fui con la actitud que me hagan el favor de comprarme dije que por derecho debían tener una obra mía, no era un gran precio pero era importante estar dentro del sistema del museo, fue algo que yo exigí. Todo es a ese nivel parroquial de clientelismo, el que me adula más va a tener más (entrevista, José Unda, 14-08-2010).

La relación del BCE con el arte moderno no puede entenderse al margen del movimiento de objetos arqueológicos. De hecho, en los archivos de libros contables del banco se evidencia que varios artistas fueron, en primera instancia, proveedores de arqueología. La labor del BCE específicamente en cuanto a arte moderno se potencializa a finales de los años setenta, cuando con motivo de la conmemoración de los cincuenta años de la institución se organizaron festejos que incluyeron la organización de los Salones Nacionales de Artes Plásticas de 1977, 1978 y 1979, la creación de la Revista *Cultura* y que en definitiva permitieron estructurar un área cultural como tal (entrevista, Zapater, 12-03-2010).

El archivo generado desde el Banco Central del Ecuador tuvo otra instancia de legitimación en la *Historia del Arte Ecuatoriano* de la editorial española Salvat (1977). Este texto también fue fundamental en la institucionalización del movimiento galerístico cuyo consejo editorial estuvo a cargo de Hernán Crespo, se encargó de convalidar las producciones visuales de quienes circularon extensamente en la red de galerías. La lectura de este proceso histórico estandarizó la categoría “arte” para su análisis de los objetos precolombinos, coloniales y modernos. Además propuso un acercamiento biográfico que descontextualizaba a los actores del campo. En el caso de las artes plásticas de la década del setenta, la fama llegó a la mayoría de los artistas y con ella el incremento de su valor comercial. Incluso quienes obtuvieron escasos reconocimientos a nivel de salones, exponían frecuentemente y cuentan con reseñas de su trabajo en la enciclopedia de 1977. Un capítulo aparte está dedicado a Guayasamín, en cuya biografía se destacan los orígenes tempranos de sus capacidades como pintor y la incidencia de su procedencia étnica para dar forma a los discursos de nación, posicionándose como indígena.

En términos discursivos, para Tinajero con el regreso a la democracia en 1979, se cerró una etapa de advenimiento del indio, el cholo y el montubio al escenario cultural, “pero no como sujetos de su producción, sino como objetos de la atención de una pequeña burguesía intelectual que ha ido engrosándose con el correr de los años” (1995:318). Como afirma Sánchez-Parga (1988), la pretendida democratización de la que hablaban los intelectuales de los sesenta, tuvo cabida en los discursos del Estado en 1979 con la inclusión de indígenas y analfabetos en los procesos electorales. Este cambio se tradujo en las políticas culturales, los hechos de estas décadas conllevaron nuevos entendimientos del Estado sobre el concepto y el rol de la cultura. Para Sánchez-Parga existe una diferencia en la legislación que evidencia nuevas concepciones: en la Ley de Cultura de 1973, los objetivos de la Casa de la Cultura eran: “Exaltar el sentimiento nacional y afirmar la conciencia de los valores particulares de la patria ecuatoriana”. La Ley de 1984 en el mismo artículo se refiere a “la identidad nacional, reconociendo la pluralidad étnico-cultural del hombre ecuatoriano” (1988:85).

La situación de las instituciones culturales hasta finales de los años setenta está atravesada por la redefinición de la gestión cultural a partir de la musealización y una concepción objetual de la cultura. La importancia que adquirió la perspectiva de las personas que manejaron las instituciones culturales hizo que la gestión del periodo se defina por la precariedad institucional que, carente de políticas, desencadenó en prácticas clientelares. A pesar de haber sido sometidas al escrutinio de los artistas y a fuertes críticas y acciones reaccionarias, las instituciones culturales (CCE, BCE) no estuvieron sometidas a ningún organismo de control. De esta manera, las demandas de los productores en el campo orientaron el ámbito privado, sus objetivos e intereses para el mutuo beneficio en el mercado del arte. En este panorama, se generó la confianza en la gestión de la Galería Siglo XX y de Wilson Hallo, es decir la inestabilidad del contexto dio forma a un tipo de gestión cultural privada que, impulsada por sus propios intereses estéticos y comerciales, captó las expectativas del campo.

### **CAPÍTULO III**

## **LA GALERÍA SIGLO XX Y LA PRODUCCIÓN SOCIAL DEL VALOR**

En el contexto cultural institucional de la década del sesenta que evidenciamos en el capítulo anterior, se instaura en 1964 la Galería Siglo XX como la pionera de una red de galerías que creció notablemente durante los años setenta y ochenta. Este capítulo evidencia los procesos de conformación de esta galería, como una plataforma de exhibición y movilización de objetos dentro una escena del arte de incipiente profesionalización. Nuestra intención principal es rastrear las categorías que dieron sentido a una serie de prácticas de selección, clasificación y puesta en escena de objetos bajo su reorganización en la relación arte-artefacto. Mediante el archivo institucional perteneciente a María Inés González del Real y sus testimonios, buscamos establecer una mirada micro sobre la imagen que proyectó esta galería, sus agendas expositivas y las redes sociales que en las que circularon sus propuestas. La galería sintonizó con las demandas de identidad y reivindicación latinoamericana y estableció una agenda clara para afirmar una postura de un arte ecuatoriano de vanguardia; sin embargo, mostraremos que, ante el ambiguo discurso de los intelectuales en las instancias culturales públicas sobre “democratizar la cultura”, la Galería Siglo XX adquirió legitimidad al afirmarse en la construcción de un público específico asociado al arte por su capacidad de otorgar distinción (Bourdieu, 1991) y por manejar unos intereses comerciales concretos. Daremos cuenta sobre cómo el bróker interpretó el contexto de producción y consumo cultural y cómo se posicionó la galería desde el ámbito privado, como un espacio autorizado en el sistema de arte ecuatoriano de las décadas del sesenta y setenta.

El acceso a la historia de la Galería Siglo XX se logró a través de la sistematización de un archivo institucional que había estado abandonado durante varios años. Para María Inés la condición básica para iniciar la investigación fue organizar este archivo, que estaba compuesto por materiales de difusión de las actividades de la Galería y de la Fundación desde el año 1965 hasta el 2001. El archivo se organizó cronológicamente a partir de dos resúmenes de actividades editados en 1974 y en 1990 con los cuales se sistematizaron los documentos y se hicieron correcciones en ciertas fechas imprecisas o inexistentes. Para María Inés esta sistematización permitió construir

un hilo conductor de la historia y los discursos con los que se manejaron las exposiciones, sobre esta base podía profundizar de acuerdo a mis intereses específicos sobre cómo operaba la galería.

En el archivo analizado, compuesto por materiales de difusión como catálogos y afiches, surge claramente la presencia de la Galería Siglo XX y de un modo tangencial la Fundación Hallo, debido a que esta última aparece como consecuencia de las actividades de la galería y del capital que ésta movilizó. Sobre la Fundación Hallo nos referiremos detenidamente más adelante (capítulo V), sin embargo es necesario aclarar que, conceptualmente, para finales de la década del setenta, la galería pasa a un segundo plano haciendo parte del ambicioso proyecto de la fundación<sup>26</sup>. La fundación operó desde objetivos diferentes al de exhibición de arte internacional y local, asociando a la galería con una línea de trabajo específica sobre arqueología que posicionó a Wilson Hallo como productor de investigaciones antropológicas. En una entrevista, Hallo esclarecía esta situación:

La Fundación Hallo es una institución de carácter privado con el interés de propender el desarrollo de nuestras manifestaciones culturales, en principio dedicado al territorio ecuatoriano pero con perspectivas a nivel andino. Su patrimonio ha sido el resultado del trabajo realizado por la Galería Siglo XX y la recopilación de varios materiales culturales, los mismos que han sido debidamente catalogados y estudiados, hasta el momento se tienen cerca de 2000 piezas arqueológicas (El Tiempo, 07-10-1979).

De este texto podemos inferir que fue a través de desempeñar un rol como galeristas que se dedicaron activamente a coleccionar arte y arqueología, y en este sentido ambos mercados están interrelacionados. Por esto nos referiremos principalmente a la Galería Siglo XX como eje inicial de las prácticas de coleccionismo y exhibición, que adquirió la figura de fundación cuando incrementó sus posesiones, buscó generar sentidos desde la antropología y gestar sus propios proyectos<sup>27</sup>.

En el capítulo dos, veíamos que Wilson Hallo señalaba el surgimiento de la galería como la primera iniciativa de principios de la década del sesenta, en un contexto

---

<sup>26</sup> En 1977, la Fundación Hallo proyectaba trabajar en 8 departamentos: Artes Plásticas, Antropología, Musicología, Audiovisual, Literatura, Publicaciones, Arquitectura, y Museo y Archivo, encargados de investigación y difusión.

<sup>27</sup> No obstante, María Inés es enfática en que el patrimonio suyo y de Wilson no fue entregado nunca con documentos a la Fundación Hallo.

de enfrentamientos entre grupos tradicionalistas y de ruptura. Esta explicación nos ubica en un campo de fuerzas pero, en un nivel más específico, ¿cómo se gestó la Galería Siglo XX? Para María Inés es necesario subrayar en los inicios de la galería pues considera que, como institución cultural, ha estado ligada exclusivamente a la figura de su ex esposo Wilson Hallo. En este sentido, en nuestras conversaciones resaltaba constantemente sus vínculos familiares y de amistad que incidieron en la ubicación de la galería como un espacio cultural de importancia en la ciudad de Quito de los años sesenta.

Su agenda específica fue en todo momento destacar su participación en el campo cultural de los años sesenta y, en esa medida, apeló en varias ocasiones a la construcción de Hallo como sus antagonista. Su postura que podría calificarse de sesgada, para los efectos de esta investigación proporciona un tipo de perspectiva única sobre el campo cultural ecuatoriano; no se trata solamente de una condición de género como mujer sino de su postura crítica frente a un contexto de masculinidades e incluso de machismo. En este sentido, el caso de María Inés es también ejemplar por su criticidad dentro de las lógicas de un medio cultural masculino sobre el cual no se han realizado estudios previos que pongan en conflicto las problemáticas de género que lo constituyeron. Los testimonios seleccionados para presentar la voz de María Inés procuran destacar su capacidad reflexiva y de autorrepresentación, ella no asumió una posición de víctima o de resentimiento pero evidentemente estableció juicios de valor sobre Hallo. Esta situación no debe confundirse con una confianza ciega en la palabra de mi informante sino como la posibilidad de cotejar su percepción con los discursos hegemónicos sobre el campo del arte de esa época.

Su historia iniciaba con antecedentes de la década del cincuenta y la presencia en Ecuador de Edmundo González del Real (1910-1990) y Leonilda Seda “Yuya” (1926), artistas argentinos y padres de María Inés que llegaron a Guayaquil en 1958. Años antes se habían exiliado de Argentina por ser militantes de izquierda, afiliados al partido comunista y a cargo de una imprenta clandestina. Habían viajado por Bolivia, Perú y llegaron a Ecuador para estabilizarse. En Guayaquil, Edmundo fue el principal impulsador del grupo La Manga conformado por artistas y escritores guayaquileños. Por su parte Yuya adquirió experiencia en el mercado del arte al abrir en sociedad la galería

Antares en 1961. Su llegada a Quito, por razones de trabajo en los murales de Oswaldo Guayasamín, fue el inicio de la Galería Siglo XX:

Mi mamá concibe la Galería Siglo XX en el salón de té El Círculo de Leandro Gil Ibarra, era un abogado argentino que empieza en el año 62, él era muy amigo de mi mamá, es la primera sala de exposición en un salón de té en la tarde, en la noche era lo que hoy en día es una discoteca con música en vivo. Mi mamá Yuya, que es su nombre artístico, siempre estuvo ligada con artistas, con el arte, porque junto con mi papá ella trabaja con Oswaldo Guayasamín en la realización de los murales del Palacio de Gobierno y de la Universidad Central, siempre estuvo en contacto con los jóvenes de la época, Viteri, Muriel, Cifuentes, Almeida, Tábara no estaba aquí, estaba en España. Se inicia la galería para darle un espacio a mi mamá en las tardes y se empezaron a dar exposiciones. Mi marido era muy amigo de mi mamá porque su hermano dirigía la Asociación de Artistas Plásticos en donde ahora es el Cuartel Real de Lima, mi mamá era secretaria de la asociación. A finales del año 64 Leandro Gil se tiene que ir del país de urgencia, lo que era la discoteca le da al director de la orquesta que tenía él y la galería a mi mamá. En ese año cuando yo me caso con Wilson viene mi mami, nos da la galería y nos dice a ver ustedes van a necesitar de que vivir, tomen organicen exposiciones. Empezamos a trabajar y nos alquilamos un lugar en la Tarqui, al lado de donde era El Círculo, en un zaguancito muy chiquito (MI, 05-05-2009).

Este origen es fundamental para María Inés pues, a pesar de su vinculación inicial a estas instituciones, su participación en el manejo y construcción de lineamientos de la galería, fue invisibilizada. Como se observa en los reportajes de prensa de la época, Wilson Hallo fue la imagen pública de la galería y el portavoz oficial de los eventos y las propuestas. Sin embargo, María Inés recuerda una dinámica de trabajo conjunta a la que posteriormente se sumaron sus hijos<sup>28</sup>:

Wilson y yo, los dos trabajamos durísimo. Por decir, no teníamos para tener secretaria, mensajero, yo era la secretaria, él el mensajero, el director, todo. Entre los dos hacíamos todo, enmarcábamos los cuadros, corríamos a conseguir para el catálogo, para empacar, para montar las exposiciones, todo hacíamos los dos. Yo salía ocho y media, dejaba los niños con la empleada y me iba a la galería, llegaba a la una a terminar de cocinar y a las tres otra vez abría la galería hasta las siete de la noche, venía a ver a mis niños a cambiarlos, en ese momento teníamos dos hijos. Era un corre-corre, encima los compromisos, que una exposición, que un concierto, empezaron a invitarnos (MI, 05-05-2009).

Su punto de vista se vuelve necesario porque plantea una perspectiva diferente en un sistema conformado mayoritariamente por hombres. En el periodo de estudio, se

---

<sup>28</sup> En conversaciones con Josefina Hallo, tercera hija de María Inés y Wilson, expresó la necesidad de reconocimiento del trabajo en la galería desempeñado por ella y sus hermanos desde muy jóvenes; asumiendo ciertas labores como la entrega de invitaciones y familiarizándose con el ambiente adulto y las relaciones de sus padres que, a la vez, implicaba considerar su espacio doméstico y privado como un lugar permanente de exhibición.



observa notoriamente en los textos producidos por la historia del arte ecuatoriano que la mayoría de artistas y la totalidad de los críticos de arte eran hombres. En discusiones sostenidas entre artistas e intelectuales, María Inés ha manifestado que no se le permitía opinar. Así, por su condición de mujer y su interés por vincularse en este mundo del arte, tenía una participación específica, relacionada con los trabajos manuales y especialmente con las relaciones sociales, punto clave en el sostenimiento de la galería del que ella es plenamente consciente, al igual que de su propia capacidad para construir amistades. A pesar de esto, su posición era marginal:

Yo siempre como obrero un poco, no con mis opiniones porque no se me permitía dar mis opiniones por ser mujer y porque el que quería lucirse era mi marido, siempre quería lucirse ser el maravilloso, y a mí que me importa con tal que se hagan las cosas, además de participar de ese mundo (MI, 05-05-2009).

Como recuerda María Inés ésta era una condición generalizada del campo del arte y de la intelectualidad, que generaba un comportamiento permitido de discriminación y configuraba el campo desde una lógica machista. Frente a esta actitud existían respuestas y posturas firmes, como se percibe en el relato:

Los artistas cuando venían con las conversaciones intelectuales entonces yo me iba para otro lado. No me gustaba esa posición machista y en la época era así. Pero una vez me pasó con Magda Bolumar, que era pintora surrealista (española), estábamos conversando las dos en una exposición en mi casa y viene uno de estos y dice que harán las mujeres aquí, deberían estar en la cocina. Magda y yo saltamos como que nos hubieran pinchado, yo le dije oye un momentito no seas machista Magda es una pintora, una artista, es una falta de respeto (MI, 06-05-2010).

En las narrativas sobre arte ecuatoriano, es bastante obvia una lógica masculinista heredera de la escritura occidental de la ‘historia del arte universal’, en la que el arte se convierte en una actividad por fuera de cuestiones de género y etnicidad. En este contexto, para una mujer artista era indispensable construir y justificar su pertenencia al circuito. En el caso de María Inés, acudía permanentemente a su relación con el arte y sus inicios en ese mundo:

Desde mi padre pintor y mi madre artista, he vivido rodeada de imágenes, libros, música, óleos, pinceles, otros artistas y ese misterioso mundo indígena de América, recorriendo el paisaje de los Andes, los sitios sagrados de Tiahuanaco, Machu Pichu, Sacsahuamán, Cochaspquí, Teotihuacán, Chichi Castenango. Me vistieron de lo que soy el color de las fiestas indígenas, los mercados, el paisaje, la música, la comida, su idioma, su danza, su espíritu. Creo que empecé muy joven a sentir la fuerza de América, a los 5 años ya estaba sentada en las murallas de Sacsahuamán, no tuve juegos de niños; tuve viajes, leer los clásicos hasta los 12 años, aprender a escuchar música clásica,

mezclada con la música y las danzas indígenas, (...). A los 16 años emprendí un hogar; mi madre me dio la Galería Siglo XX, y otra vez con el arte y los artistas (MI, catálogo El Ritual, 2009: s/n).

Además de manifestar el eje rector de la propuesta de la Galería Siglo XX expresado en una fuerte vinculación entre arte, identidad y etnicidad, María Inés se posiciona dentro del campo y como poseedora de un tipo de capital cultural especializado inculcado desde la familia. En su narración construye una imagen que articula la ‘alta cultura’ (la música y la literatura clásica) con la ‘cultura popular’ y ‘lo indígena latinoamericano’, determinante en su valoración de los objetos.

### **Creación**

Considerando a la colección como una “tecnología del sujeto” que expresa un deseo por materializar al individuo y permite una expresión unificada de la constitución posesiva del mismo (Smart, 2010: 128), buscamos indagar en cómo María Inés y Wilson Hallo comprendieron las prácticas de coleccionismo, su rol como coleccionistas y como movilizadores del valor de los objetos. Así, nuestro análisis se enfocará en sus categorías de recolección, como práctica de representación de identidad en relación al contexto de la década del sesenta y el discurso imperante del “rescate de lo propio”.

Para Clifford, el concepto de colección está conectado con la utopía de la totalidad y pone en evidencia un modo occidental de relacionarse con los objetos, afirmando que “la recolección ha sido desde hace mucho una estrategia para el despliegue de un sujeto, una cultura y una autenticidad posesivos” (2001: 260). Sin embargo, ante la imposibilidad de poseer todo, el coleccionista se distancia de las simples acumulaciones canalizando sus objetivos. Así, “las acumulaciones se desenvuelven de una manera pedagógica y edificante” entrelazando conceptos individuales y sentidos de la colectividad social (Ibid:261). En este sentido, se construye una idea de compleción y las diferencias entre objetos se reorganizan bajo una ‘unidad trascendente’: “los objetos son desarticulados de sus contextos de producción y circulación, y su distinción singular es borrada como parte del proceso de resocialización en términos de series de objetos que pretenden estar completos” (Smart, 2010: 129, traducción mía).

En nuestro caso de estudio preguntamos por la ‘unidad trascendente’ que dio sentido a los objetos adquiridos por María Inés y Wilson Hallo: ¿cómo se re-articuló a los objetos para expresar una totalidad? ¿Cuál fue la política que guió las adquisiciones? Mediante el trabajo realizado en la Galería Siglo XX, se adquirieron varios objetos de los cuales tenemos registros de aproximadamente 3000 piezas arqueológicas y numerosas obras de arte moderno de alrededor de 80 artistas internacionales y locales. En este universo de objetos es complejo rastrear una política de adquisición única pues la vinculación con el mercado del arte aporta otras condiciones y características al proceso de recolección.

La “colección” de María Inés y Wilson se fue construyendo en relación con las políticas de exhibición de la galería y los contactos sociales que movilizaba. De este modo, la colección funcionó como una figura legal para avalar la posesión de diversos objetos pero los bienes estuvieron en permanente movimiento. Es decir, en caso de ser requerido por un comprador-coleccionista los objetos de la colección eran negociados. Su adquisición y recirculación estuvo atravesada por dos factores: las dinámicas de un mercado de arte moderno que se estaba cimentando y las respuestas al imperativo social de valoración simbólica y material de la arqueología. Como afirma Clifford “en todas las recolecciones las inclusiones reflejan reglas culturales más amplias de taxonomía racional, de género, de estética” (2001: 261).

En este sentido, en el contexto se compartían ciertas políticas de coleccionismo - evidentes en las prácticas del Banco Central del Ecuador como el mayor coleccionista a nivel público- donde predominaban las narrativas de etnicidad e identidad nacional en la valoración de los objetos. A diferencia de la concepción tradicional del coleccionista de arte como poseedor de objetos para la distinción (Bourdieu, 1991), las prácticas de recolección del periodo también muestran una necesidad por negociar los sentidos de lo nacional y de la reivindicación latinoamericana. Así, considerando que “Las colecciones de arte, [...], están implicadas tanto en la cuestión de constituir y configurar la historia del arte como en representarla” (Smart, 2010:127, traducción mía), relacionaremos directamente estas prácticas específicas de coleccionismo y la institucionalización del valor en la historia del arte y de la antropología ecuatorianas.

Los objetos que manejaron estos coleccionistas corresponden principalmente a tres regímenes de valor distintos. Dos de estos regímenes ocupan un mismo estatus: un valor asociado al arte (novedad y originalidad), un valor asociado a la arqueología-etnografía (antigüedad y autenticidad) y un valor; y un tipo de régimen de valor que se ubica en una escala inferior asociado con la artesanía que, aunque alude a “lo propio” es reproducible. Es decir, en estos regímenes y sus esferas manejan niveles de autenticidad que se ponen en juego simultáneamente, haciendo de la colección un nuevo régimen que media entre estas esferas. Así, en la colección existen varias agrupaciones de acuerdo a la coherencia que pueden tener sus piezas frente a un momento histórico o un movimiento plástico, por ejemplo al hablar de pintura abstracta moderna o de arte precolombino. Sin embargo, lo que caracteriza a una colección son las conexiones que subyacen estas instancias diferentes y que le otorgan coherencia a su totalidad. La articulación de las prácticas de coleccionismo, observando la incorporación de cada objeto y su relación con la totalidad, se nutre de una preocupación colectiva por la identidad y la necesidad de autenticidad.

Aunque exista una política más o menos consciente de recolección, el proceso no es lineal. Esto implica asumir las aparentes contradicciones entre discursos y prácticas, así como las incoherencias de la colección como totalidad. El proceso de construcción del valor de los objetos es dinámico y está inmerso en relaciones de poder, que otorgan a ciertos grupos la capacidad de nombrar lo valioso. Nuestro caso se enfoca en la figura del bróker cultural como un actor fundamental en la creación de contextos discursivos y prácticos para generar valor relativo a los objetos.

En nuestra primera conversación, María Inés planteó su perspectiva sobre el coleccionismo ubicándolo como una práctica occidental de ascenso social y distinción, de la que surgió aventajada la figura del artista, accediendo a las clases adineradas y produciendo bienes escasos y codiciados:

Es en Europa donde se inicia el coleccionismo, al ser los mecenas los reyes, la iglesia, empieza a surgir el nuevo rico, que es el mercader que tiene plata, el judío que hace sus negocios y empieza a querer acceder a esta clase aristócrata. Esta clase no dejaba entrar a nadie, se casaban entre primos porque hay toda una historia de un parentesco de la nobleza europea con el parentesco del rey David, dicen que son parientes de Cristo. Este ir acaparando, ir teniendo acceso al arte, a la pintura, escultura, el nuevo rico quiere ser parte de, y siempre era relegado porque no tenía cultura, tenía plata y nada más, y lo que importaba era el apellido, el linaje. Entonces los nuevos ricos, empiezan a ver arte para

decorar sus paredes, para tener un retrato de sus mujeres como tiene la reina, y empezar a acercarse a esta clase emergente económicamente. Ahí empieza el coleccionismo, en la clase emergente de necesidad de acceder a la aristocracia a través del arte. Los únicos que tenían acceso a la realeza eran los artistas. Miguel Ángel era el único que le mandaba a la mierda al Papa, cuando se trataba con un artista era una cuestión igualitaria. El estatus del artista era el rebelde, el que tenía el don y el Papa si quería tener la Capilla Sixtina tenía que respetar a este ser humano que podía hacérsela. Y el Papa lo protegía, llegaban a perseguirlo y el Papa lo escondía. Los únicos que tenían esa posibilidad eran los músicos, escritores, pintores escultores, han tenido el acceso a las grandes aristocracias, el poder y el dinero, entregaban esta otra cosa que ellos no tenían (MI, 29-04-2009).

La importancia que adquiere el artista en el relato de María Inés corresponde al peso de la noción de *creación* en su concepción de las prácticas de arte. Esta noción tiene sus orígenes en el Romanticismo e implica un estatus del artista como “genio” y “original” que en la sociedad moderna puede, como se observa en el relato de María Inés, equipararse con Dios. Desde este espacio me interpelaba buscando diferenciar entre quien estudia el arte y quien es “verdaderamente” una artista. En ese sentido me confrontaba: “A ti la universidad te da herramientas, como manejar el color, la forma, el equilibrio pero no te enseñan a *crear*, y lo tienes o no lo tienes” (MI, 29-04-2009).

María Inés y Wilson empezaron coleccionando arqueología y posteriormente adquirieron arte moderno, frecuentemente mediante canjes con artistas que exhibían en la galería; es decir se desarrollaron a partir de dos sistemas de recolección que han desarrollado una historia paralela desde inicios del siglo XX: el coleccionismo etnográfico y el coleccionismo de arte. Como argumenta Clifford, “los discursos de la antropología y el del arte se estaban desarrollando en caminos separados pero complementarios” (2001: 286). En su análisis del arte surrealista y la antropología estructural concluye que “Dentro de la tarea de poner a prueba y extender el *espíritu creativo de la humanidad*, los dos métodos divergían, uno ejecutando arte y el otro ciencia” (Ibid.: 287, énfasis mío). Así, “a medida que la *cultura* se extendía por todas las sociedades en funcionamiento, un número creciente de objetos exóticos, primitivos o arcaicos comenzaba a contemplarse como ‘arte’”, generando la percepción de la universalidad de la creación y el disfrute estético (Ibid: 278).

De este modo, la autonomía del arte moderno se estableció como sistema de valoración en base a sus elementos propios (planeidad, frontalidad, relación fondo-forma) y la construcción de originalidad, que son trasladados en la comprensión de los objetos etnográficos. En el caso, la idea de *creación* y de estética incidía en las prácticas de coleccionismo y los discursos para categorizar a los objetos. María Inés establece

una diferencia entre cuatro tipos de objetos manejados por la galería: etnográficos, arte moderno, arte popular y artesanías.

Nos interesaba la parte etnográfica, la parte indígena auténtica, de los originarios pero la parte folclórica para nosotros siempre fue una parte de comercio solamente. Arte es algo que alguien *crea* y lo inventa, pero artesanía y folclor es algo que se hace en serie. El arte popular es algo que hace un hombre que no tiene escuela académica formal pero que es capaz de tratar de hacer una cosa con su sentido instintivo que es el naif. El arte etnográfico es lo que hace el hombre tradicionalmente desde su ancestro [...]. No hay una división, la gente no ha aprendido todavía a dividir lo que es artesanía, lo que es arte popular y lo que es etnográfico. Todo es una confusión por falta de información y de educación (MI, 20-05-2010).

La necesidad de una separación clara entre estos objetos, expresada en las palabras de María Inés, evidencia la rigidez de la estructura de este sistema de valoración “entrampada en nociones distintivamente europeas de temporalidad y orden” generada a partir de unos supuestos de binarios de autenticidad-inautenticidad (Clifford, 2001:275). Así, en el lado de la autenticidad se ubican el arte y el objeto etnográfico y en su opuesto la artesanía: “la noción del gran y genial artista versus el productor anónimo; la noción de lo único en las imágenes del artista versus la repetición y la naturaleza colectiva de la imagen artesanal; la noción de reflexividad en el proceso creativo versus la naturaleza no reflexiva y automática de la producción artesanal” (Hart en Myers y Marcus, 1995:139-140, traducción mía).

En la práctica, estas categorías se extendían en la galería bajo el paraguas del “arte”, permitiendo diversificar los intercambios y extender el mercado. Aunque jerarquizados, la categoría “arte” generaba una plataforma lo suficientemente amplia como para movilizar legítimamente una diversidad de objetos:

A la gente que estaba dedicada como nosotros al arte le interesaba mucho intercambiar. Nosotros teníamos una mezcla de muchas cosas, con un concepto de que todo es arte, así como es arte el textil precolombino peruano, es arte un tapiz de una artista colombiana, es arte un tapiz de Mucha, es arte un retablo popular, mi mamá decía que no hay arte mal hecho, todo es arte, todas son expresiones artísticas estéticas en ese contexto no hacíamos diferencias, por supuesto que no íbamos a poner como ahora que hay artesanía de las mismas mil, buscábamos traer cosas especiales, el arte popular está más cerca del arte académico, el naif no tiene academia pero la artesanía es otra cosa (MI, 20-05-2009).

A pesar del estatus compartido entre arte y objeto etnográfico para Kirshenblatt-Gimblett, la re-categorización de los artefactos etnográficos como arte es parte de una estrategia normalizadora y una forma de los museos occidentales de resolver la diferencia en términos estéticos (“ellos” son tan artísticos como “nosotros”). Entonces, “los objetos se convierten en sustitutos de personas y los museos hacen por los objetos

lo que la sociedad ha hecho con dificultad por las personas asociadas con esos objetos” (Kirshenblatt-Gimblett, 2006:368, traducción mía). Arte y artefacto nunca llegan a igualarse:

El “artefacto” es un subproducto de la distinción entre lo que es y no es arte y como tal ayuda a asegurar la integridad de la categoría arte y el valor de todo lo que está dentro de ella. Esta es la razón de porque la categoría de artefacto no desaparece cuando los artefactos son reclasificados como arte. Incluso el rechazo a la distinción entre arte y artefacto afirma la distinción porque tal rechazo acarrea la historia de la diferencia (2006:363, traducción mía).

Estableciendo distancias con esta perspectiva del coleccionismo en occidente, nuestro caso de estudio evidencia los modos en los que los “artefactos” ingresaron en el campo del “arte” desde otras lógicas; a más de la valoración estética moderna de la que surge la denominación “arte precolombino”, el proyecto de recolección establecido por la Galería Siglo XX se estructuró a partir de la posibilidad de apropiación de los significados y sentidos de los objetos etnográficos desde una agenda de reivindicación de una identidad latinoamericana que estaba latente en el continente y en los debates de los teóricos del arte que proponían el Universalismo Autóctono como posibilidad de relacionar el pasado prehispánico y el presente (dos tipos de objetos) como momentos de orgullo continental. Esto por su parte, no deja de ser contradictorio con las condiciones de huaquería que permitieron la generación de un mercado para los objetos arqueológicos. María Inés es consciente de esta condición conflictiva, por lo que compensa en su discurso:

Que se empiece a conocer cuál es el pasado de América ha sido una lucha constante de nosotros durante toda la vida. Si bien es cierto que en una época primigenia cuando no había prohibiciones, comerciábamos con piezas para coleccionistas de todo el mundo, también es cierto que tratamos de educar a la gente que entiendan qué era América, que era Ecuador, qué es su cultura. Esa es una cuestión que ha sido manejada solo por los científicos, los arqueólogos, pero el momento que una persona se enamora de una pieza y la quiere tener en su casa y coleccionarla, está siendo de alguna manera partícipe de esa propuesta estética (MI, 20-05-2009).

Las prácticas de coleccionismo conjugan el amor al arte con una posibilidad real de posesión del objeto, entendido como un bien limitado y, por tanto, costoso. En este sentido, la apropiación simbólica de los objetos es fundamental porque justifica un comportamiento particular y compartido por un grupo reducido. En varias conversaciones, María Inés ha resaltado que “las cosas deben caminar”, proporcionando casos donde el coleccionismo ha permitido el conocimiento y estudio de sociedades y prácticas culturales (Un ejemplo paradigmático para ella son los saqueos que permitieron que se conozca la antigua civilización egipcia). Para ella, este es un

argumento poderoso que transforma un problema de poder en uno de conocimiento y sus formas de apropiación. Por eso plantea la identificación estética con el pasado, construyendo la necesidad de relacionar arte moderno y antropología.

### **Exhibir**

Conocer las prácticas de la galería y una de sus actividades principales como es la exhibición, graficará las lógicas con las circulaban los objetos y adquirirían valores materiales y simbólicos. Las prácticas de exhibición están inmersas en debates sobre representación, generados a partir de una construcción occidental desde el interés estético y la visualidad. En este proceso de exhibición esteticista, la visión predomina sobre los demás sentidos y la visibilidad se convierte en el principio organizador del espacio. Este principio que surge del arte moderno se extiende hacia los demás objetos. Como afirma Kirshenblatt-Gimblett “La parcialidad tan esencial para el objeto etnográfico como fragmento se expresa también en la fragmentación de la aprehensión sensorial en las exhibiciones de museos convencionales” (1998: 57).

En nuestro caso de estudio las prácticas de la exhibición, el despliegue del objeto en el espacio y la construcción de imágenes escenifican una producción social del valor. A la vez, ponen en escena una comprensión sobre los sujetos y las distintas racionalidades que esos objetos representan. De este modo, las concepciones museográficas transmiten unas formas de apropiación de “lo moderno” y de “lo indígena”. “El asunto, entonces, no es la representación per se, sino cómo la diferencia se estructura, espacializa y temporaliza, dentro, fuera y entre disciplinas, instituciones, colecciones y exhibiciones” (Kirshenblatt-Gimblett, 2006: 369).

La idea de lo visible conduce a plantear la mediación de la experiencia del espectador con lo invisible, con los contenidos detrás de los aparatajes museísticos. En ese sentido, es interesante notar que las prácticas de exhibición del BCE y de la Galería Siglo XX compartían ciertas características en función de lo estético y la etnicidad. Así, la omisión de información etnográfica construye una relación con los sujetos “primitivos” desde la estética modernista que apela a la universalidad de categoría arte.

¿Cómo planteaba la Galería Siglo XX la mediación con su público? Bourdieu (1991) afirma que el público habitual de los museos y las galerías, está constituido por



una minoría que detenta ciertos códigos que le permiten acceder a ese tipo de información. Así, las instituciones culturales establecen ciertas barreras para quien no posea el capital cultural y la predisposición del *habitus* necesaria para apreciar y comprender ese mundo de lo sagrado, denominando a esta discriminación resultante *violencia simbólica*. En este contexto teórico me interesaba conocer el posible posicionamiento de María Inés siendo ella parte de la minoría: de la élite con “acceso” al metalenguaje artístico y a las cargas simbólicas de su entorno.

Su respuesta se articuló alrededor de la idea de que “el código está en el ser humano”; lo que da a entender que la diferencia en cuanto al acceso al arte no está relacionada con los procesos políticos de categorización del objeto como “arte”, sino con la universalidad de la experiencia estética. Este discurso está respaldado desde la autonomía del arte moderno en el sentido en que hace del problema de la representación un problema estético con reglas propias, dejando de lado las dimensiones conflictivas e intencionadas en la representación. En nuestro caso, el proceso de exhibición es fundamental para comprender la puesta en escena de las categorías otorgadas a los objetos desde la premisa de la *creación* artística, donde prima la denominación “arte”.

El sistema de valoración enuncia lo coleccionable en su relación con la “autenticidad”. De este modo, lo más valioso está vinculado a la originalidad con discursos de lo propio, y lo menos valioso, se evidencia en la repetición y lo falso. Para analizar este discurso en la práctica expositiva hemos clasificado a las exhibiciones realizadas en la galería de acuerdo al tipo de objetos que se presentaron: arte moderno (que a su vez se dividía geográficamente entre “internacional” y “ecuatoriano”), arte popular y objetos etnográficos. En la clasificación de María Inés los objetos etnográficos adquieren la denominación “arte precolombino”. Sin embargo, desde sus criterios se desprende una sub-clasificación de las exhibiciones de acuerdo a la legitimación que alcanzaron en el campo y a las relaciones sociales que se movilizaron. En ese sentido, existieron “exposiciones importantes” y “exposiciones para obtener contactos”.

La Tabla 1 que proponemos revisa la agenda de exhibiciones de la Galería Siglo XX desde 1964 a 1979, a partir de los criterios de María Inés sobre el tipo de objeto que se exhibía con el objetivo social de las muestras. Así tenemos “arte moderno

internacional”, “arte moderno ecuatoriano”, “arte precolombino” y “contactos”, como una categoría en la que pueden ingresar cualquiera de los objetos antes mencionados. Una primera conclusión importante es el manejo frecuente de arte moderno internacional. Esto le otorgó a la galería un estatus cosmopolita, altamente valorado en las escenas de arte pequeñas como la de Quito.

La clasificación “arte internacional” engloba a un grupo heterogéneo de artistas especialmente de Europa y América Latina. Desde el año de 1964 hasta 1968, las exposiciones de este circuito fueron posibles por contactos en Colombia y con el Museo de Arte Moderno de Bogotá a cargo de la crítica Marta Traba. A partir del año 1969 hasta 1973, la galería accede a un tipo de obras altamente legitimadas en el relato de la historia del arte “universal”. A través de artista Silvio Benedetto, que también manejaba la galería Due Mondi en Italia, la Siglo XX empezó a mostrarse como una galería internacional. Los artistas que manejaban correspondía a los consagrados como Pablo Picasso (1881-1973), famoso desde la primera década del siglo pasado y elevado a genio a partir de la obra *Guernica* (1937). Es necesario aclarar que los objetos movilizados fueron siempre reproducciones gráficas. En 1972, la relación con el artista catalán Moisés Vilella permitió traer grabado japonés y una de las muestras más célebres para María Inés como fue la “Escuela Catalana” (1973), en la que se empezó a promocionar también el nombre de la Fundación Hallo.

En el catálogo de esta exhibición escribió el crítico argentino Jorge Romero Brest (1905-1989), influyente personalidad que dirigió el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires durante la dictadura y el Instituto Di Tella conocido por la difusión de tendencias europeas de vanguardia. A propósito de la exposición de Picasso organizada por Hallo el famoso crítico expresaba las contradicciones en la búsqueda de una identidad que debía conciliar las retóricas de lo propio y lo ajeno:

Acierta la Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes en estudiar a fondo y con métodos interdisciplinarios el pasado cultural del Ecuador, pues sin duda es uno de los modos de facilitar a los hombres de ese país para que tengan la debida identidad, de la que tanto carecemos los latinoamericanos. Modo peligroso, también sin duda, si la identidad se limita al descubrimiento de un origen tan lejano, soslayando los múltiples factores socioculturales que han ido modificando las formas. Por eso considero asimismo acertado que se proponga informar sobre los movimientos artísticos sobresalientes en el campo de la pintura, escultura y el grabado, tal como se diera en nuestra adoptiva madre Europa. Modo asimismo peligroso, tantas pruebas tenemos a la

vista, si la identidad entonces se limita a la imitación de esas muestras, tratando de acercarnos a los productos culturales con olvido inevitable de los motivos por los cuales fueron producidos (1973: s/n).

Para la década del sesenta, en Europa se vivían procesos de des-objetivación de la obra artística que se concretaron en las variantes del arte conceptual. En este sentido, las obras europeas que movilizó la Galería Siglo XX correspondían a un modo de entender la práctica artística enmarcado en las vanguardias de principios de siglo, es decir determinado por la figura autoral, el estilo, la firma y la presencia autónoma del objeto.

Jas Felter (1943) artista norteamericano nacionalizado canadiense, expuso en cuatro ocasiones durante el periodo de estudio. Su contacto con la galería fue a través del Centro Ecuatoriano Norteamericano y la Embajada Norteamericana con quienes Wilson Hallo tenía buenas relaciones. Felter había llegado al país en 1966 mediante el programa norteamericano de voluntariado del Cuerpo de Paz con el objetivo de proporcionar diseños para la artesanía local. Este proceso fue cuestionado fuertemente en diversas esferas de folkloristas ecuatorianos, por su carácter de intruso, estandarizado y proveniente del imperio. Sin embargo y paradójicamente, a partir de estos diseños textiles se creó el logo que fue adoptado por la Fundación Hallo.

En esta agenda de exhibiciones la noción de “arte latinoamericano” se construye en varias muestras colectivas, con la mayoría de pintores de Colombia y Venezuela. Es decir, si bien no existía una representatividad de artistas del continente, la presencia de los más exitosos (un ejemplo son los cinéticos venezolanos) contribuía a que Latinoamérica ingrese en el mapa del arte mundial. Los discursos de reivindicación latinoamericana adoptaron en los circuitos artísticos la imagen de una comunidad, que absorbía las propuestas individuales en un posicionamiento continental, que se hacía eco del éxito del boom que experimentaba la literatura latinoamericana.

La categoría “arte moderno ecuatoriano” respondió a una necesidad por definir la vanguardia en las artes plásticas desde los sesenta y se generó a partir de a un grupo específico de artistas que fueron promocionados por la galería desde 1965, no solo en Quito sino a nivel nacional. Esta proyección en el país es un aspecto interesante porque mediante exposiciones organizadas en provincias la Galería asumió el posicionamiento de las vanguardias no solo desde los centros urbanos principales sino también desde las

periferias. La selección de artistas fue clara y rigurosa sobre la base del trabajo en las tendencias del abstraccionismo y neofigurativismo, vinculándose los intereses estéticos y de un nuevo mercado de la galería. Los eventos más destacados en esta línea de exhibiciones fueron las muestras colectivas de la Anti-bienal (Quito, 1968) y el Anti-salón (Guayaquil, 1969), que agruparon a dos generaciones de artistas de ruptura y que ingresaron en la historia del arte ecuatoriano como las prácticas legitimadas del periodo. A nivel autoral, la Galería se relacionó especialmente con el artista Enrique Tábara que, por su trayectoria internacional, alcanzó prestigio con la crítica y el mercado. En este sentido, la Galería manejó el sentido de legitimidad de un arte moderno que se constituía como vanguardista en la medida en que se apropiaba de los lenguajes plásticos universales para dotarles de contenidos con arraigo local.

La categoría “arte precolombino” es una de las más importantes en nuestro análisis porque implica un tipo de apropiación de la arqueología en su articulación con discursos de identidad que se estaban debatiendo en Latinoamérica. Como régimen de valor asociado con la autenticidad de lo que Clifford establece como la “cultura” (tradicional y colectiva), la categoría “arte precolombino” conjugó también las connotaciones de la categoría “arte” como original y singular. A partir de las prácticas de coleccionismo, la afición de María Inés y Wilson adquirió un giro antropológico, influenciado también por los intereses del artista Moisés Villelia sobre los sellos precolombinos. Estas exposiciones respondieron en su totalidad a investigaciones auspiciadas por la Fundación Hallo, que asumió la línea investigativa y que será analizada en detalle en el capítulo V.

Finalmente, la categoría “contactos” se remite a un tipo de exhibiciones que fueron concebidas para construir y fortalecer públicos. La galería se prestó como escenario simbólico para congraciarse con los padres de párvulos de colegios de clase alta, es decir con potenciales compradores. También ingresan en esta clasificación las subastas y muestras de “arte colonial” que convocaban a numerosas personas interesadas en intercambiar estos objetos, inclusive gente relacionada con las instituciones públicas CCE y BCE.

	ARTE MODERNO INTERNACIONAL	ARTE MODERNO ECUATORIANO	ARTE PRECOLOMBINO	CONTACTOS
1964	- Hernando Tejada	- Claudio Mena - Gilberto Almeida		
1965		- Arte actual ecuatoriano: Almeida, Constante, Cifuentes, Muller, Tábara, Villacís, Viteri		
1966	- Jas W. Felter - Edgar Negret	- Theo Constante - Enrique Tábara - Colectiva de pintores (Esmeraldas)		- Arte infantil de Kindergarten
1967	- Seis pintores latinoamericanos en Nueva York: Alpuj, Castro-Cid, Molinari, Lamónica, Orellana y Rayo - Raul Conti - Jan Scheuder	- Felix Arauz - 10 artistas ecuatorianos - Manuel Rendón Seminario - Ricaurte Miranda - Estuardo Maldonado - Kathya Kohn		- Arte Colonial de Colecciones privadas - Arte colonial quiteño II
1968	- Dos artistas alemanes: Rudolf Weissauer y Claus Kroger - 10 grabadores argentinos - Yuya - Manuel Viola - Silvio Benedetto	- Enrique Tábara - Anti-bienal: Grupo VAN - Oswaldo Viteri - Arte ecuatoriano: Darquea, Viteri, Miranda y Villacís - Giti Neuman		- Pintura para médicos - Arte infantil de kindergarten del Colegio Americano
1969	- Arte internacional: Picasso, Leger, Kokoshca, Braque, Manzu, Gatusso, Lam, Appel - Luis Silveti	- Enrique Tábara - José Unda y Nelson Román - Antisalón de los Mosqueteros		- Thierry Roca Rey
1970	- Graciela Samper - Afiches europeos 1900 - Silvio benedetto	- Enrique Tábara - 16 ecuatorianos en Washington (BID) - Pintura ecuatoriana va a provincias (Loja)	- Tejidos preincaicos del Perú - Rostros precolombinos	- Subasta de obras de arte y artesanía colonial
1971	- Moisés Villelia - Magda Bolumar	- Luis Molinari	- Enfermedades de la época precolombina	- Retablos populares del Perú
1972	- Francisco Roca Lynn - Jas W. Felter - Cuatro de la Escuela de París - Grabado japonés			
1973	- Escuela catalana: Picasso, Miró, Clavé y Tápies. - 47 grabados de la Unión Soviética - Cinéticos venezolanos - Gráfica italiana - Jas W. Felter		- Cajuru, la máscara - Arte precolombino en Congreso de Ginecología y Obstetricia	
1974	- Antonio Samudio - Illecko	- Washington Iza		
1975	- Primitivos brasileños - 20 latinoamericanos - Tom Smiths - Rodolfo Abularach - Gerald Strasser - Roberto Matta - Cuatro latinoamericanos en Hannover	- Enrique Tábara		
1976	- Marina Núñez del Prado - Omar Rayo	- Washington Iza	- 4000 años de música en el Ecuador	- Taller de terapia con el arte
1977	- Wilfredo Lam - Picasso, Dalí, Miró y Matta	- María Inés - 75 años de pintura en Ecuador		
1978	- Tatiana Alamos - Wilfredo Lam y Lou Lauri - Afiches franceses de principios de siglo - Joan Miró	- María Inés		
1979	- Jas W. Felter			

Tabla 1. Exposiciones de la Galería Siglo XX (1964-1979). Elaboración propia a partir tríptico editado por la Galería Siglo XX, 1990.

Existe registro de otro tipo de eventos relacionados con la música y la poesía que fueron importantes en la agenda de la galería. En estos eventos se manejaba una lógica similar de clasificación que apunta a distintos públicos específicos. Desde lo más conservador como conciertos de cámara, hacia una serie de conciertos folklóricos, el recital poético de Antonio Preciado en 1968 o la música de experimentación de Mesías Manguaschca en 1974.

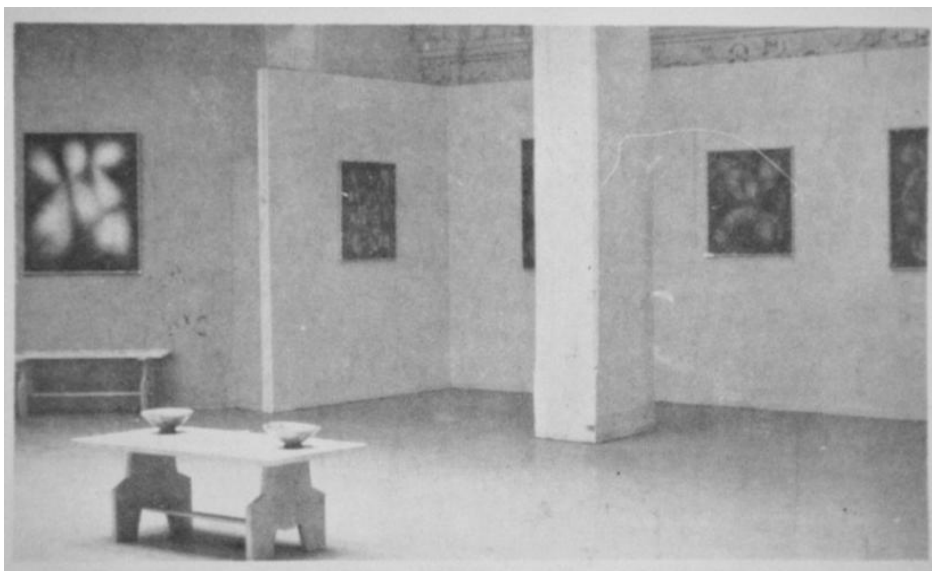
María Inés es crítica con las exposiciones posteriores a 1979 cuando se separó de Wilson Hallo, en su concepto el bajón de calidad se observa en el predominio de exposiciones de “arte popular”. De las 34 exposiciones que se realizan en la década 80-90, el 60% se denominan arte popular o manejan el concepto de artesanía. Como se analizó anteriormente, en los parámetros de la creación única, el carácter reproducible de la artesanía conlleva a que sea considerada por María Inés como una categoría menor<sup>29</sup>. Como artista, María Inés participó en exhibiciones en Caracas y en Hannover desde 1974. En la Siglo XX mostró sus joyas compuestas de fragmentos arqueológicos en 1977 y 1978. A pesar de haber experimentado el machismo de la época, para ella fue reveladora una conclusión general que surge de la tabla de exposiciones: el porcentaje de participación fue de 93% de artistas hombres y 7 % de mujeres. Esta constatación le proporcionó argumentos para afianzar su posición como mujer artista en esa época.

Aunque existen pocos registros fotográficos de las salas de exhibición de la Galería Siglo XX (*Imagen 2*) podemos intuir ciertas *técnicas de mistificación* (Smart, 2001), evidenciadas en las prácticas museales domésticas de los informantes y en el impacto que el modelo del museo logró sobre su cotidianidad. Smart denomina *economía del cuidado* a una serie de procedimientos para la conservación de los objetos y de las condiciones del espacio expositivo que están encaminadas a su existencia autónoma y la trascendencia de la colección. Entre estos el tratamiento de los objetos y

---

<sup>29</sup> Un ejemplo importante sobre este posicionamiento de Wilson Hallo frente a lo popular es la publicación en 1981 del libro *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX, Juan Agustín Guerrero 1818-1880*. En éste Hallo presenta una investigación al respecto de este personaje y su producción artística, poética y musical, encontrada en un álbum que compró junto con María Inés en 1978 al arquitecto chileno Sergio Larrain.

la construcción de su aura desde una perspectiva benjaminiana, es decir su aquí y ahora, “su existencia única en el lugar donde se encuentra” (1989: 42)<sup>30</sup>.



*Imagen 2.* Sala de exhibición de la Galería Siglo XX con muestra de Rendón Seminario (1967). Como parte de un espacio amplio de exhibición podemos observar dos platos cerámicos como parte de la decoración de la sala<sup>31</sup> (Imagen tomada del catálogo *75 años de pintura en el Ecuador*, archivo María Inés González del Real)<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Pamela Smart en su ensayo “Crafting aura: art museums, audiences and engagement”, donde discute sobre una de las colecciones norteamericanas privadas más importantes como The Menil Collection en Texas, establece que en Benjamin reside una ambivalencia que está latente en las discusiones sobre el museo de arte. Para ella, en su crítica del aura Benjamin revela su falsedad, pero en otros textos participa de su seducción y muestra como el aura opera en las sensibilidades (2001: 17). La propia autora nos presenta su caso como un modelo en el cual el aura constituye una forma de aprehensión apoyada en técnicas de mistificación (cuidado, ubicación, iluminación, catalogación de los objetos de arte) que cuestionan la pretendida transparencia del museo actual para con sus públicos. Por ello plantea que:

Los museos de arte, entonces, se encuentran en una posición peculiarmente incómoda con respecto a sus públicos. Mientras trabajan para sostener su autoridad moral respondiendo a las demandas de desmitificar los objetos que guardan y exhiben, se arriesgan socavando los propios mecanismos que constituyen sus objetos como arte. Al hacer esto la legitimidad del museo se pone en peligro seriamente, ya que es precisamente el carácter elevado de los objetos de arte lo que los califica como objetos dignos de ser coleccionados, conservados y exhibidos. Donde tales objetos retratados como transparentes, son relevados de su opacidad y entonces revelados como banales, la razón de ser del museo se evapora (Smart, 2001:20, traducción mía).

<sup>31</sup> Hasta finales de la década del setenta la Galería Siglo XX se reubicó en 7 espacios en la ciudad de Quito: en 1964 estuvo ubicada en la Calle Tarquí, en 1966 se trasladó a la Salinas 525, el mismo año por la fluencia de turismo se ubicó en la calle García Moreno 834 frente a la Iglesia de la Compañía, simultáneamente tuvo un local en el Hotel Quito. En 1970, debido al crecimiento de la ciudad y la dificultad para movilizarse en el centro histórico, se trasladó al norte en la avenida Colón 430 y Seis de Diciembre. En el norte tuvo dos locales más: en 1974 en la calle San Javier 215 y en 1978 en la avenida Orellana 1171.

<sup>32</sup> El uso de las imágenes que planteamos emplea comentarios y testimonios específicos de María Inés que, en algunos casos, amplían la información del texto principal.

María Inés recuerda que además de la galería, su casa era un lugar permanente de exhibición por lo que todas las habitaciones debían estar en orden y concebidas museográficamente, dispuestas para las visitas constantes e inesperadas. En mi intromisión etnográfica en la esfera privada (Miller, 2001), tanto de la casa de María Inés como en la de Wilson, detecté una cierta lógica para presentar los objetos y reproducir la experiencia museística que reivindicaba la universalidad de los objetos expuestos como “obras de arte” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998:25).

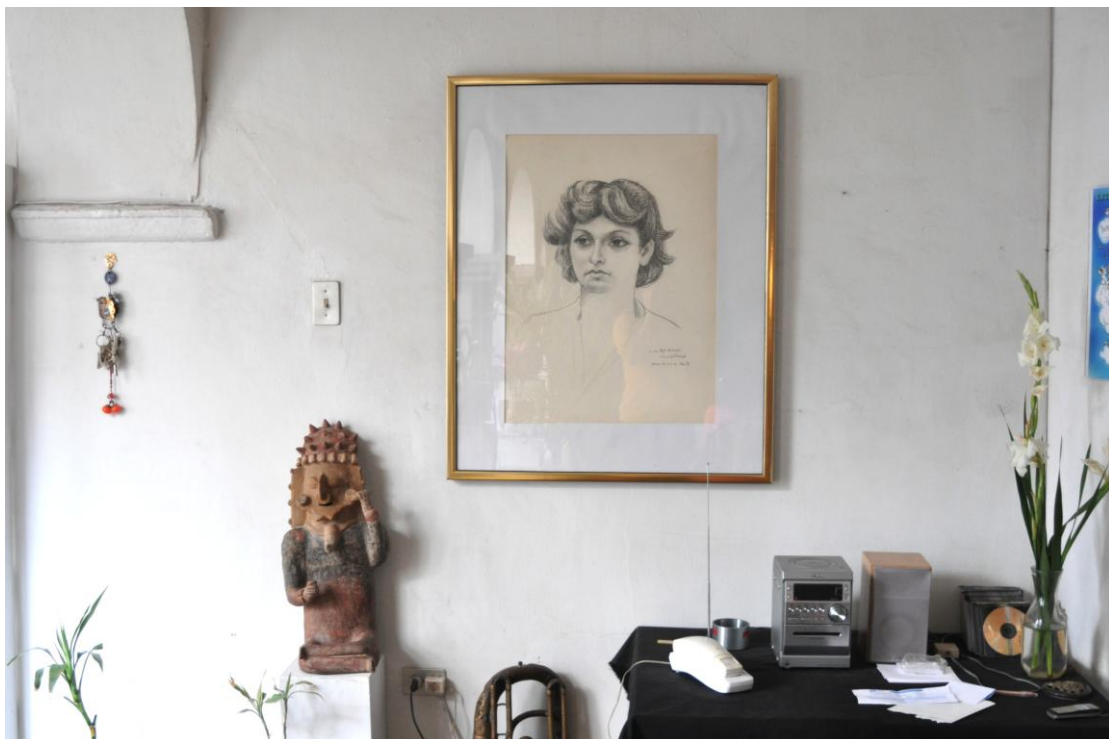
Por ejemplo, una característica evidente en la estética doméstica de la casa de María Inés es el procurar rodearse de imágenes y objetos que, manteniendo cuidado en la decoración, los colores, incluyendo las fotografías familiares, los libros, etc., puedan presentarse por su propia cuenta sin ningún contexto de tipo explicativo (*Imagen 3*). Las enmarcaciones son muy frecuentes y contribuyen a la intocabilidad de productos con estatus de único e irrepetible. En el caso de los objetos etnográficos que le gustan más, están agrupados en vitrinas transparentes por características formales. El marco o la vitrina cumplen con la función de estetizar el objeto, inventándole un nuevo contexto. Estos procedimientos son comunes en el mundo del arte, sin embargo con los objetos etnográficos se substituyen los marcos interpretativos del discurso etnográfico para que sean leídos como “arte” (Steiner: 1994: 120).

Ciertas imágenes con un valor mayor para el coleccionista son colocadas en espacios simbólicos. Así, la exhibición complementa el proceso de recolección y grafica el gusto específico que distingue a ese coleccionista de los demás y las narrativas que utiliza para dar coherencia a la totalidad de la colección. Por eso, a cada espacio doméstico se le imprime una lógica: en la sala se colocan imágenes con mayor impacto social (autores reconocidos, formatos imponentes, retratos, piezas raras) y en los dormitorios imágenes asociadas a recuerdos y anécdotas personales o alusiones a lo íntimo.

Sin embargo, además de los objetos con aura de autenticidad (obras de arte y piezas arqueológicas) existen otros que, por oponerse al imperativo de la *creación*, son desplegados en el espacio sin ningún elemento adicional de conservación. Así, reproducciones de cuadros, artesanías y piezas arqueológicas falsas están desperdigadas pero compartiendo espacio con lo “verdaderamente valioso”. ¿Por qué un coleccionista



exhibe piezas falsas en el mismo entorno de los objetos legitimados? Ante el posible peligro de pérdida de estos objetos, los coleccionistas emplean piezas falsas que sirvan como representaciones de los objetos auténticos. De este modo, en la práctica museal doméstica se desempeñan como una autenticidad idealizada que celebra, mediante representaciones de lo arqueológico, la identidad del coleccionista y del proyecto de autenticidad. Entonces, la “autenticidad” como valor máximo se construye de forma teatral en el despliegue museográfico mediante la imposición de los parámetros del arte sobre el artefacto.



*Imagen 3. Casa de María Inés, registro fotográfico, 2010.*

## **Redes**

Una de las características del bróker cultural es su capacidad para establecer relaciones sociales provechosas que le permitan expandir su mercado y sobre todo su prestigio, que es lo único que le sirve para mantenerse activo y con legitimidad en el campo. En este sentido, para el bróker cultural el capital social es indispensable en tanto puede

reconvertirse en capital económico y simbólico<sup>33</sup>. El establecimiento de redes sociales demanda un rol activo y permanente del bróker cultural quien debe cuidar su imagen pública generando empatía. Así, en este contexto la “amistad” se define por la pertenencia a un mismo circuito, el intercambio de información entre comidas y bebidas y ciertos beneficios materiales “como por ejemplo los múltiples *favores* asociados a las relaciones provechosas, y también beneficios simbólicos, como aquellos que resultan de la pertenencia a un grupo selecto y prestigioso” (Bourdieu, 2001: 151).

Tomando en cuenta que “el volumen de capital social poseído por un individuo dependerá tanto de la extensión de la red de conexiones que éste pueda efectivamente movilizar, como del volumen de capital poseído por aquellos con quienes está relacionado” (Ibid:150) preguntamos por el tipo de red que generaron Wilson Hallo y María Inés desde sus instituciones y los mecanismos para su mantenimiento. En este punto, nuestro análisis también observa cómo estas redes inciden en la construcción social del valor de los objetos, y a la vez configuran su *distinción* entorno a ellos:

De todas las técnicas de conversión que tienen como fin formar y acumular capital simbólico, la adquisición de obras de arte, testimonio objetivo del “gusto personal”, es la que mejor se aproxima a la forma más irreprochable y más inimitable de acumulación, es decir, a la incorporación de los signos distintivos y de los símbolos de poder bajo la forma de “distinción” natural, de “autoridad” personal o de “cultura” (Bourdieu, 1991:281).

La estrategia inicial de la galería en 1964 fue contactar y captar artistas emergentes principalmente de Guayaquil y Quito, que no contaban con un mercado fijo para su producción generado desde las instituciones públicas. En ese sentido, para María Inés era importante crear la necesidad de la relación artista-galerista:

Los artistas trabajaban en otra cosa para sobrevivir, Muriel fue profesor toda su vida y era un pintor de fin de semana, se le burlaban los otros. Tábara consigue una beca por mi madrina Montserrat Maspons, se va a Barcelona y participa del movimiento Dau al Set de donde sale el informalismo español, se hace miembro activo del grupo y se conoce con varios artistas que hacen amigos nuestros también como Moisés Vilelia y Joan Brossa. La cuestión es que en este momento se empieza a contactar con artistas

---

<sup>33</sup> La definición de Bourdieu dice: “el capital social está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de *relaciones* más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos” (2001:148).

que trabajaban en otras cosas, y los que trabajaban con el arte se morían de hambre, al igual que nosotros (05-05-2009).

El panorama que presenta María Inés es de inestabilidad por un lado, pero también de oportunidades debido a los contactos con personalidades del circuito internacional con los que llegaron a vincularse por intermedio de los artistas.

La propuesta comercial de la galería tomó como punto de partida la concepción del arte como inversión, que para María Inés es todavía un concepto estable y comprobado y que se explica conjugando elementos económicos y de distinción:

Hicimos planes para que la gente nos compre a plazo, para que adquiriera obras, sacar toda esta teoría de lo que significa el movimiento cultural de los grandes negocios de arte y era pues que el arte es una inversión, un carro tu lo compras se desvaloriza, si compras un cuadro de un buen artista se revaloriza, con este concepto y con el grupo de extranjeros y gente ecuatoriana que había estudiado en Europa o con posibilidades de viajar se empiezan a mover exposiciones (05-05-2009).

No obstante, la Galería Siglo XX necesitó difundir intensamente este concepto y promovió la creación de clubes y grupos con interés en el ámbito artístico que pudieran auspiciar ciertos gastos como la publicidad. Entre estos grupos podemos mencionar a la *Sociedad de Amigos del Arte* y el *Club de Arte (Imagen 4)*. Según Álvarez “Para la burguesía emergente, la tenencia de bienes culturales deviene en símbolo de estatus y poder. En este periodo, llama la atención la importancia social de poseer obras de arte, incluso se difunde la práctica de rentar piezas para la casa en ocasiones especiales,” (2000:468).

Un espacio privilegiado para indagar en este sistema de valoración es el evento inaugural de una exhibición de arte convertido en un espacio para el performance de las relaciones sociales. Es decir, la galería o el museo se convierten en un escenario que permite encarnar el habitus del sujeto “culto” pues como afirma Kirshenblatt-Gimblett (2006) son espacios para teatralizar y corporizar el sistema de valor en el arte occidental. Entonces, la importancia de un evento de inauguración se ve reflejada en la “importancia” de los asistentes e impacta en los comentarios sobre la propia exhibición y sus objetos. En ese sentido, la Galería Siglo XX buscó establecer relaciones principalmente con grupos diplomáticos, agregados culturales y embajadores, cuya presencia reforzaba además la pretensión internacionalista del arte ecuatoriano de los años setenta.



*Imagen 4.* Afiche promocional del Club de Arte (1966) promovido por la galería con el lema: “Una institución joven para la gente que se siente joven. Ingrese al Club del Arte e intégrese a un gran movimiento cultural”. Para María Inés, la Sociedad de Amigos del Arte era una forma de conseguir apoyo vinculando amistades a las actividades de la galería. Es interesante notar que entre los productos que se ofertaban “cuadros” como una categoría a parte de los óleos, temperas y acuarelas. Así también la ambigua categoría de “antigüedades” para referirse al mercado de arqueología y arte colonial. En este afiche se presenta el logo definitivo de la Galería Siglo XX, utilizado hasta la década del noventa, que introdujo la escritura “Siglo 20” por presentarse más moderna.

La decisión de relacionarse en estas esferas fue planificada a partir de la precariedad institucional del medio cultural. Los conciertos de cámara, por ejemplo, eran eventos propicios para atraer a una élite cultural, según María Inés:

En Quito no había ningún movimiento comercial del arte, si cabe la expresión, no había coleccionistas, nadie compraba, el que quería se iba a Miami o Europa, los que tenían dinero, compraban reproducciones, afiches, como hoy venden enmarcados en cualquier parte, obras no había. A raíz de estos conciertos se va dando el hecho de contactos a través de amigos (05-05-2009).

Como parte de esta élite, el público objetivo estaba claramente definido en diplomáticos, cuyo estatus garantizaba un interés social en las actividades de la galería; aunque también era obvio para María Inés que se trataba de un grupo con recursos económicos:

Yo tenía 16 años cuando empecé la galería, pero empezamos con una cuestión comercial de cómo convocar a los diplomáticos, y como Quito es capital había mucho diplomático y los europeos tenían esa costumbre del comercio del arte, había que hacernos amigos de los diplomáticos. Por decirte nosotros organizábamos un concierto e iban solo extranjeros, ecuatorianos iban uno o dos, no había gusto de participar, a veces a una exposición iban los cuatro amigos y los pintores. Había que traer a los diplomáticos que también tenían dinero para comprar (21-04-2010).

Este público objetivo diplomático conjugaba unos capitales culturales y económicos, que permitían generar una serie de auspicios para solventar las necesidades de difusión de la galería o de gestión de exposiciones. Al tratarse de una iniciativa privada era vital contar con conexiones de apoyo. El porcentaje del 30% que retenía la galería por la venta de arte moderno para María Inés era insuficiente:

Nosotros estábamos manejando ese gusto, ¿para qué nos servían los diplomáticos? Para que compren arte ecuatoriano pero también como contactos, por ejemplo al embajador de Francia le decíamos ayúdenos porque queremos hacer una exposición de Soulages, él hacia los contactos y nosotros traíamos la exposición con el auspicio de la embajada de Francia. De alguna forma ese contacto servía para traer cosas que nos interesaban, entonces amigos del embajador para conseguir un catálogo que era muy costoso, y eso lo teníamos que financiar nosotros, como lo financiábamos vendiendo otras cosas para sostener la galería, nosotros hacíamos enmarcados para tener una fuente de ingresos porque definitivamente esta comprobado que el 30 % no alcanza para sostener una galería, catálogo, luz, empleados, por eso quebraron las galerías y encima los artistas empezaron a llevarse los clientes a venderles más barato por la necesidad (21-04-2010).

Así, desde la perspectiva del galerista el objetivo era “despertar” un tipo de público y compradores que no disponían de una oferta cultural acorde a sus predisposiciones. Por ello, la estrategia fue acudir a “gente que sí sabía lo que era una galería, un concierto”.

En ese contexto, el trabajo del bróker consistió en garantizar la existencia de proveedores de un tipo de arte internacionalista, construyendo un mercado relativamente estable que permita a un grupo de artistas locales dedicarse por completo a la producción.

De este modo, al ser la única galería de mediados de los años sesenta, la Galería Siglo XX va consolidando en el sistema de arte ecuatoriano un tipo de acercamiento a “lo cultural” que privilegia su capacidad de otorgar *distinción*, a partir de un discurso claramente modernista fácilmente digerido por las élites europeas que veían en las vanguardias de principios del siglo veinte sus mayores logros artísticos. La valoración del sistema de arte occidental en ese momento festejaba a los autores consagrados de la modernidad con Picasso a la cabeza, en lo que se ha denominado *la historia del arte del nombre propio* (Krauss, 1999: 28).

Cuando falleció Picasso, comenta María Inés, inmediatamente se suspendieron sus ventas para recotizarlas en un mercado que concibe la fama artística después de la muerte de sus autores y la trascendencia del sujeto a través del objeto de arte. Producto de esta operación y como un “homenaje” a Picasso, la galería Siglo XX exhibió en julio de 1973, a tres meses de su muerte, la muestra denominada “Escuela Catalana”. Con anticipación, la prensa publicó una reseña en la que se enfatizaba en la nueva dimensión de la obra de Picasso a partir de su muerte:

La obra de Picasso, dispersa en los continentes, tiene ahora, fuera del alto valor estético un nuevo valor testimonial e histórico. Muchos países conservarán cuidadosamente este legado cultural, aunque parezca raro pocos deben ser los países que no cuenten con una obra del autor de “Guernica”. También en nuestra ciudad se encuentran 6 obras de Picasso, que son propiedad de la Galería Siglo XX, ellas serán exhibidas el 24 de mayo integrando una muestra denominada “La Escuela Catalana”, [...] (El comercio, 24 de abril de 1973).

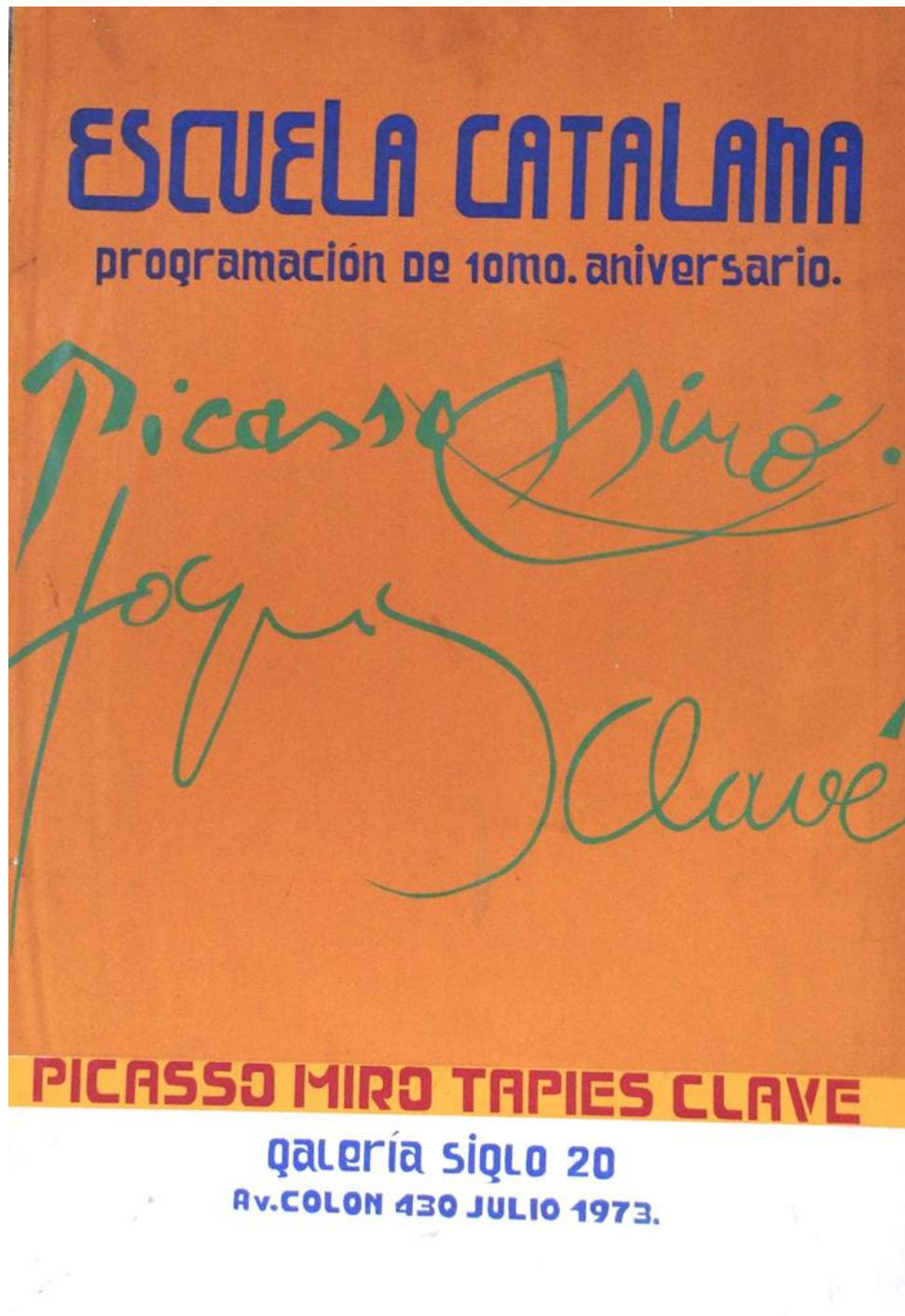
En este extracto se observa el posicionamiento de un estatus favorable en la esfera pública de las prácticas de coleccionismo de la Galería Siglo XX, orientadas no sólo a la estética sino también a un valor trascendental aducido a “lo cultural”. El manejo de estos objetos de los consagrados en el mercado internacional fue un movimiento estratégico facilitado por los contactos con artistas extranjeros. Sin embargo, es necesario considerar el impacto en la escena local que mantenían las vanguardias

europas, y su forma de concebir el “arte”, cincuenta años después de su institucionalización en los circuitos occidentales.

Más allá de este posicionamiento simbólico, había una conciencia de la rentabilidad en el negocio. La muerte del artista como ritual final de consagración, favorecía la especulación en el mercado en beneficio del intermediario como explica María Inés:

Cuando falleció Picasso nos mandaron un telegrama de la galería que nos suministraba la obra diciendo que suspendan todas las ventas hasta mandar los nuevos precios. Nosotros manejábamos eso y los intereses eran por supuesto económicos y la galería cobraba un 30% de lo que se vendía pero jamás ese porcentaje fue rentable. Lo que podíamos hacer para sobrevivir era comprar barato y vender más caro pero ese era el gran conflicto en el caso mío como artista, con la posición de Wilson que también era la mía, porque también tenían que sobrevivir mis hijos de alguna manera. Era el conflicto entre la parte comercial y la artística. La idea era conjugar la parte comercial con la parte de calidad, que sea comercial, de venta pero lo mejor posible no ponernos a vender cuadritos de flores. No era la idea exponer cualquier cosa, era mantener un nivel trayendo cada vez cosas mejores. Muy pocas veces se nos filtraba, ya sea por un compromiso pero tratábamos de no hacer concesiones, de no exponer paisajitos, de traer obras de mejor calidad y más conocidos (21-04-2010).

En esta afirmación de María Inés evidencia uno de los debates más frecuentes para el galerista: equilibrar la línea expositiva con la línea comercial. Es decir, proyectar una imagen institucional pero a la vez cumplir con las expectativas económicas del negocio. En el caso de la galería, la garantía de calidad era el carácter internacional de los artistas y las obras presentadas, las imágenes 5, 6 y 7 dan cuenta de tres de las exposiciones internacionales importantes y las formas en que fueron posicionadas.. Pero más importante era mantener las redes sociales que contribuían económica y simbólicamente a sostener la galería frente a la competencia con otras galerías y con la gestión pública. En ese sentido, presentamos una serie de registros fotográficos que muestran el funcionamiento mediático de estas redes.



*Imagen 5.* Afiche de la exposición “Escuela Catalana” (1973). El diseño de este afiche a partir de las firmas de los artistas emplea estratégicamente su fama autoral. Para María Inés es importante mencionar que la Galería Siglo XX fue la primera en exhibir Picasso en el país. Es necesario recordar que los diseños eran realizados en ocasiones por Wilson y María Inés, que se encargaba de la impresión en serigrafía, y otras veces (la mayoría) por los propios artistas expositores. El circuito de circulación de estos afiches era el centro y el norte de la ciudad de Quito.





Imagen 6. Afiche de la exposición Arte Plástico Internacional de septiembre 1969, diseñado por el artista Ramiro Jácome. En el catálogo se agradecía como auspiciantes a la embajada de Italia, el Banco La Filantrópica, las galerías italianas de Silvio Benedetto y la empresa Clan-H de Aníbal Hallo, hermano de Wilson. Además se anunciaba: “La Galería Siglo 20 con la apertura de la presente muestra, comienza una nueva etapa de su actividad de promoción del arte del país, su contacto con Organizaciones Internacionales dará una nueva tónica en sus programas, para que el público ecuatoriano pueda conocer directamente obras originales de grandes maestros del arte mundial”. A partir de esta muestra se promocionó como “Galería de Arte Internacional”, con locales estratégicamente ubicados en el Hotel Quito y en el centro histórico debido al turismo extranjero.

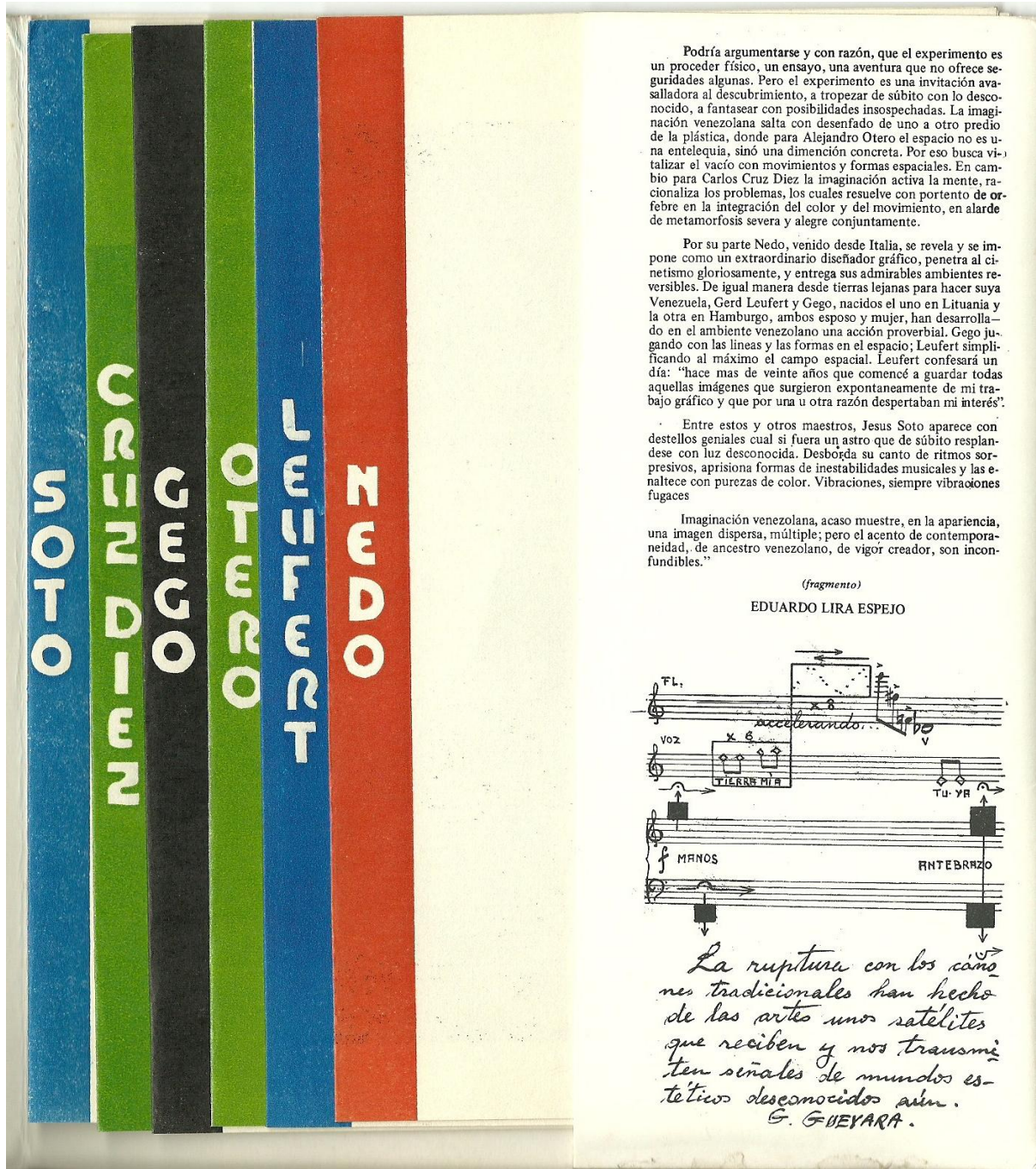
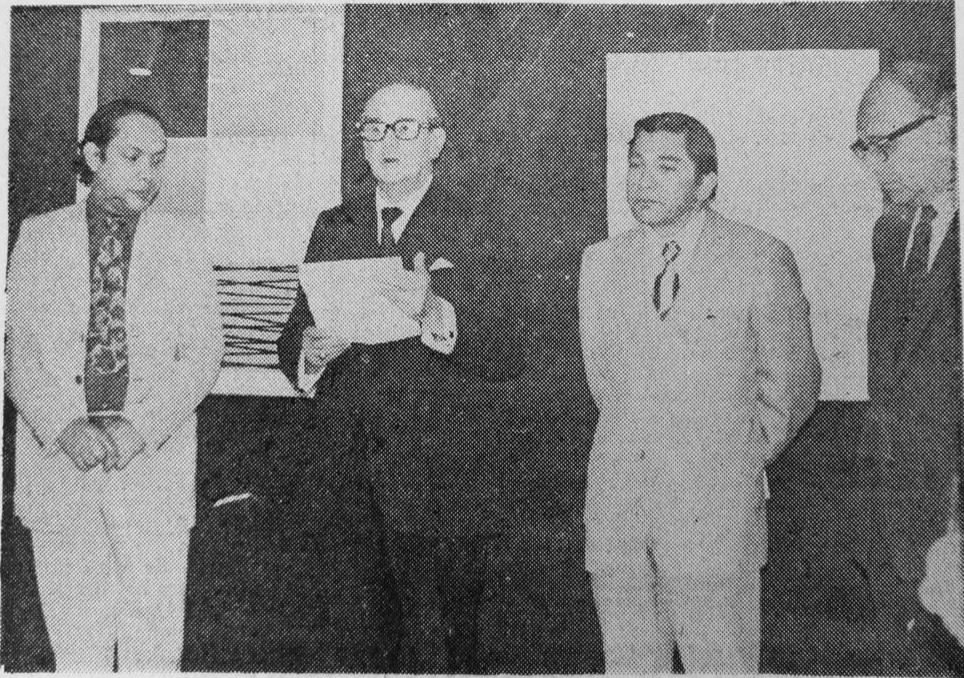


Imagen 7. Interior del catálogo de la exposición Cinéticos Venezolanos (1973). Para María Inés, "Esta exposición fue muy interesante porque trajimos arte cinético que era lo último que se estaba dando en el mundo, auspiciado por la Embajada de Venezuela con la colaboración de Eduardo Lira Espejo, se hizo la exposición y un concierto porque Eduardo era musicólogo. Empezábamos a juntar la música". También recalca "Sigue apareciendo la Galería Siglo XX, a la fundación recién se le estaba dando piso, la que operaba como sitio era la galería" (20-05-2009). Este es uno de los catálogos más interesantes, diseñado por María Inés, compuesto por pequeños folletos de cada artista expositor. Esta calidad de catálogo demuestra que existieron auspiciantes ya que, en la mayoría de exposiciones, los materiales de difusión solían ser modestos (mínimo número de páginas e impresión en blanco/negro).

Las fotografías de las inauguraciones en la Galería Siglo XX mostraban, por lo general, a Wilson Hallo como su director acompañado de diplomáticos y personalidades de las instituciones culturales públicas. Capturados frente a las “obras de arte” mientras “intercambian opiniones”, sus trajes y actitudes denotan la formalidad de estos eventos y retratan a una forma de élite construida en esa época desde el campo del arte. En la prensa de la época, tanto en El Comercio y El Tiempo, se observan varias fotografías en la sección de sociedad en la que Wilson Hallo aparece junto a personeros de embajadas de Italia, Argentina, Unión Soviética, Venezuela, entre otras.



Imagen 8. Inauguración de la muestra Grabados de la Unión Soviética (El Tiempo, 2-10-1973).



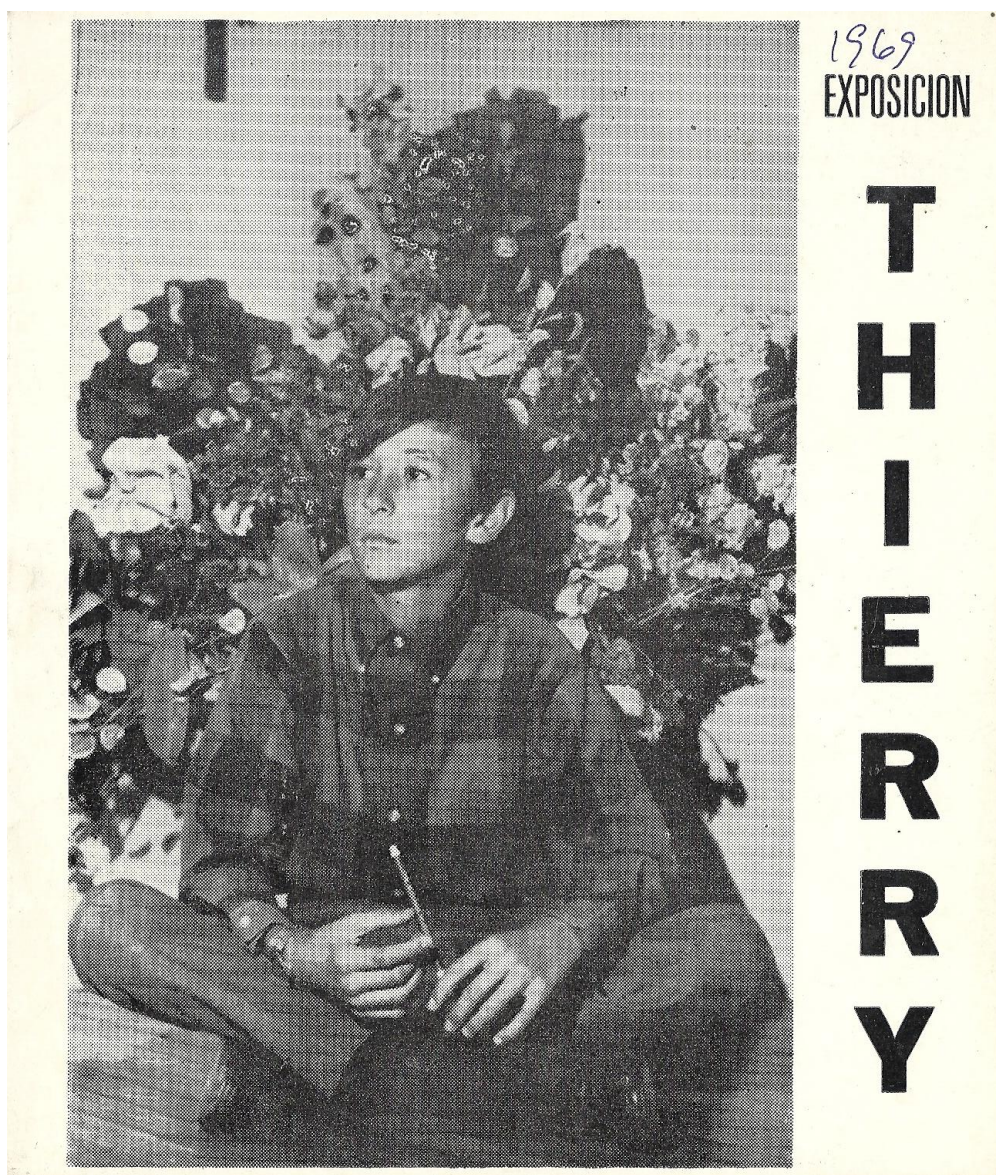
En la galería Siglo 20 fue inaugurada la exposición de cinéticos venezolanos. En la gráfica aparece el señor Santiago Ochoa Briceño, dando lectura al discurso con el que inauguró la muestra. Junto con él apa-

recen Wilson Hallo, director de la galería; el Agregado Militar a la Embajada de Venezuela y el Embajador de la URSS en nuestro país.

*Imagen 9.* Inauguración de la exposición Cinéticos Venezolanos (El Comercio, 12-10-1973). El Embajador en las palabras inaugurales dijo “El mundo de hoy es de las computadoras y los viajes a la luna pero también de la guerra en Indochina y Medio Oriente, son los materiales del pintor (...) Es el mundo que ha hecho nacer el arte cinético, arte donde el espectador está implicado en su dinamismo estético, así como el hombre está implicado en el dinamismo de la historia”. Sin embargo, el diario habla de otro sector que consideró las obras decorativas por sus formas abstractas y ajenas un contenido social evidente.

Paralelamente las exposiciones cuya importancia era validada desde una red social internacional, se realizaban otras muestras destinadas a aprovechar y ampliar el mismo tipo de público conformado por diplomáticos. Así, se realizaron exhibiciones con la misión específica de apuntalar las relaciones sociales. Ejemplo de esto son las exposiciones de niños del Colegio Americano y la exhibición de marzo de 1969 de pinturas y dibujos de Thierry Roca Rey, hijo del secretario de la embajada de Perú que a sus 14 años realizaba su primera muestra individual, garantizando el apoyo de sus padres a las causas de la galería. En el catálogo de la muestra, la imagen utilizada y el

texto construían un contexto solemne e inclusive de genialidad: “En cada caso nos encontramos frente a una composición perfectamente acabada, de un misterio y hermetismo sorprendentes dada la juventud del autor”. Todos estos eventos apuntaban a ampliar los públicos y conseguir auspiciantes para las actividades y gastos de publicidad de la galería, además permitían difundir a los artistas del VAN, Benedetto y Viola.



*Imagen 10.* Portada del catálogo de la exposición Thierry en la Galería Siglo XX, 1969.

Las exhibiciones de piezas arqueológicas también fueron empleadas para construir lazos sociales; varias muestras temáticas (rostros precolombinos, enfermedades precolombinas, cocina precolombina) se dirigieron a grupos específicos y contaron con el apoyo eventual de investigadores sociales que producían textos históricos y antropológicos afines. El ejemplo del Congreso de Ginecología y Obstetricia de 1973 (*Imagen 11*) nos permite indagar también en un tipo de representación: las imágenes de la prensa muestran desde una retórica visual científica cuatro vistas de una pequeña pieza cerámica atribuida a la cultura Quito; en el pie de foto podemos destacar dos apreciaciones acordes con el discurso médico de la muestra; en primer lugar el acercamiento desde la “rareza” y, en segundo lugar, la referencia a “la costumbre de estos grupos aborígenes en tener alumbramientos de pie” marcando una distancia entre “lo primitivo” y el progreso alcanzado con la ciencia moderna. Este tipo de acercamientos a los médicos apuntaban a un grupo de compradores de la clase media que, tal vez no poseían el capital cultural de los diplomáticos, pero que requerían invertir en capital social.

Para María Inés existían distintos públicos que podían ser captados mediante estrategias como el congreso mencionado, que era el pretexto para acercar un grupo profesional que se perfiló como potencial comprador:

Hacíamos exposiciones dedicadas a médicos porque curiosamente los médicos siempre les ha interesado la pintura, es rarísimo hay muchos médicos que pintan, entonces nosotros atrás de captar más grupos de posibles compradores del arte. Era la parte social para captar clientes en definitiva, la consigna era conseguir la gente que venga a comprar, ya te digo teníamos problemas graves con muchos artistas que se comían la camisa, incluidos nosotros por supuesto (05-05-2009).

Al hablar de redes sociales es necesario considerar también ciertas redes invisibilizadas ante la opinión pública, pero necesarias para la movilización de objetos “patrimoniales”. Si bien la Ley de Patrimonio se decretó en 1979, los discursos sobre la preservación del “legado cultural de nuestros antepasados” eran permanentes en todas las esferas de la sociedad durante las décadas del sesenta y el setenta. A partir de la muestra “Arte Colonial de colecciones privadas” realizada en la Galería Siglo XX en 1967, después de felicitar la iniciativa de la galería, un periodista reflexionaba:



*Imagen 11.* En la prensa se anunciaba una exhibición con motivo del Congreso de Ginecología y Obstetricia (El Comercio, 27-06-1973).

Muchos son los “comerciantes” que, recorriendo desventajadas residencias o antiguas mansiones, van comprando “obritas” que la mayoría de las veces adquieren a precios realmente irrisorios, por el simple hecho de que sus vendedores son lamentables neófitos artísticos o simples ansiosos de “botar los cachivaches”. Estos vivos saben muy bien lo que compran y así lo hacen cuando se valen de todo medio ilícito para sacar fuera del país esas obras y lograr gran beneficio económico. Como éstos, los hay de toda clase que- consciente o inconscientemente- van contribuyendo a que el éxodo artístico aumente y llegue el día en que el Ecuador, para demostrar su historia, sus tradiciones, su arte no tenga un solo ejemplo como para respaldar su aserto. Ya es hora de formar un organismo que defienda y preserve el patrimonio artístico ecuatoriano y que regule seriamente la salida de obras que, como las de Caspicara o Goribar, hoy nos dejan sin el menor trámite (El Tiempo, 19 de agosto de 1967).

Los comentarios de este periodista dan cuenta de unos mecanismos para el comercio internacional de objetos que, en la generalidad de la sociedad no se posicionaban todavía con el peso de lo patrimonial, pero que generaban grandes réditos para sus comerciantes. Así, este tipo de exhibiciones mostraban elegantemente la clase de objetos que podía movilizar la galería sin vincularla directamente con la venta de bienes patrimoniales.



*Imagen 12.* Fotografía de la Primera exposición de Arte Colonial de colecciones privadas (1967), constan Wilson Hallo, José Llerena (periodista El Comercio) y Hernán Crespo Toral (director del Museo del BCE).



En otra nota de prensa sobre la misma exposición se cuestionaba a las instituciones oficiales: “hace falta cobrar conciencia de los tesoros que poseemos frente a la ligereza con que se dilapida en regalos oficiales nuestro patrimonio artístico nacional, canjeando Caspicaras por fosforeras” (El Tiempo, 17-08-1967). En la fotografía de esta reseña se muestra un armario tallado en madera del siglo XVIII, propiedad de la galería que fue comprado por el BCE.

Como explica María Inés, en la transacción de estos objetos se ponía en juego dos discursos sobre su valor: el patrimonialista y el mercantil. En su relato evidentemente pesaba más la posibilidad de obtener un provecho económico y, por ese lado, se fueron contactando con huaqueros:

Se hizo varias exposiciones de arte colonial inclusive con la participación del Museo del Banco Central, nosotros le vendimos muchas cosas al Banco, precolombinas y coloniales. Los huaqueros traían las piezas y muchas veces rompían las grandes para traer solo las figuritas, hubo mucho deterioro por eso, pero también viajábamos a Esmeraldas a comprar, a ver, no había tanta falsificación en esa época como ahora. Había mucho anticuario, había sitios, gente que recorría los pueblos, habían vendedores como los huaqueros que se iban a Salcedo y encontraban que la señora tal tenía un Cristo, necesitaba plata y le compraban para venderlo a otro precio. O sea había un comercio tanto de piezas arqueológicas como coloniales. Nos traían un baúl viejo, forrado en cuero, antiguo y lo vendían baratísimo porque no había quien compre. Después las grandes familias que tenían grandes colecciones que querían vender, estas exposiciones servían para eso, estas familias guardaban de la abuelita el Cristo de Caspicara, todos creen tener uno, habrá hecho 100 y unos 10.000 dicen que tienen Cristos de Caspicara. Estas exposiciones eran siempre un éxito (MI, 05-05-2009).

En estas exposiciones se generaban redes de comercialización en las que Wilson Hallo hacía de intermediario con el mayor coleccionista a nivel público. En el archivo de adquisiciones del BCE se puede constatar la gran cantidad de proveedores de este tipo de objetos a precios bastante elevados, entre ellos artistas que obtenían estos objetos mediante el intercambio con su producción pictórica (*Tabla 2*). Es necesario recordar que el Banco tenía carta abierta para dotar al museo de objetos y que no existía una política de adquisiciones concreta, ésta dependía del gusto de un reducido comité de expertos o incluso, a veces, solamente del criterio de Crespo.

AÑO	VENDEDOR	OBJETO	PRECIO (sucres)
1968	Wilson Hallo	1 Armario Colonial	12.000
1969	Oswaldo Viteri	2 Esculturas coloniales	75.000
1972	Leonilda González del Real	1 relicario colonial	2.000

*Tabla 2.* Registro de adquisiciones del BCE. El cambio era 25 sucres=1 dólar. El salario mínimo era de 600 sucres. Fuente: Archivo de adquisiciones de los Museos del Banco Central, Ministerio de Cultura.

La *Tabla 2* da cuenta de cómo estos objetos se convirtieron en una fuente de riqueza para el Estado y los intermediarios. A la vez expresa el impacto de “boom” petrolero en los ingresos del BCE que, según Rodríguez Castelo, alcanzaron montos antes insospechados y en incremento permanente: 60 millones de sucres en 1972; 249,7 en 1973; 614,6 en 1974 (1980:9).

### **Negociación**

Steiner (1994) se refiere a la “economía de las palabras” para abordar las implicaciones del proceso de negociación y el uso del lenguaje en la producción social del valor. Desde la perspectiva del intermediario “la negociación ocurre por lo menos dos veces en la ‘historia de vida’ de un objeto”, lo que significa que primero negocia con la fuente (artista o huaquero dependiendo del objeto) y luego con el comprador o coleccionista (1994: 61). Es importante detenernos a analizar este proceso porque las dinámicas de negociación evidencian un valor atribuido a los objetos en tanto se comprenden discursivamente como “arte”, “arqueología” o “artesanía”. De aquí preguntamos ¿cómo se negociaba con los huaqueros proveedores, con los artistas y con las élites de coleccionistas? ¿Cuál era la diferencia entre la negociación con arqueología y con arte moderno? La negociación con arqueología y con arte moderno implicaba dos tipos de procesos diferentes que respondían a las concepciones sociales sobre estos objetos. Empezaremos analizando el proceso en el caso del arte moderno que, como se observó anteriormente, cubría la mayor parte de la agenda expositiva de la Galería Siglo XX, pero mostraremos que esta agenda fue posible gracias a un mercado de arqueología internacional que se gestó paralelamente.

El antropólogo norteamericano Stuart Plattner en su análisis de los mercados de arte a pequeña escala en Estados Unidos, plantea la paradoja de “un mercado donde la gente gasta cantidades significativas de dinero en comprar objetos de cuyo valor no está seguro, y donde la gente gasta cantidades significativas de tiempo haciendo mercancías que pocas personas están dispuestas a comprar” (1998: 14, traducción mía). Por eso, las transacciones en el campo del arte moderno están atravesadas por un factor de riesgo. En este sentido el trabajo del comerciante consiste en colocar al objeto de arte en un contexto que sostenga su valor, mediante información en catálogos de exposiciones y artículos de prensa: “Mientras más gente conozca el trabajo del artista, es más probable que el comprador encuentre a alguien con quien discutir sobre el trabajo e incrementa su propio disfrute, y es menos probable ser engañado sobre el valor del trabajo” (Plattner, 1998: 9, traducción mía).

El prestigio del artista, en cuanto a exposiciones, premios y reseñas, es uno de los valores más cotizados por su cuota de legitimidad para el coleccionista. El reconocimiento de la firma de un artista, del trabajo del crítico, de la labor de una entidad cultural permite “hacerse un nombre, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos o personas, por tanto de otorgar un valor, y de sacar los beneficios correspondientes de esta operación” (Bourdieu, 1995: 224).

En nuestro caso de estudio, María Inés tenía muy clara la importancia de las palabras en la elaboración de un contexto, que justificaba su valor económico y argumentaba el significado social de adquirir arte. Para ella,

La gente vive del que dirán, la gente compra un cuadro pero tiene que poder defenderlo porque sino siente que queda en ridículo ante los amigos, para nosotros una obra es sentirla y entonces yo le doy a la obra una presencia, la gente necesita eso. La obra no necesita explicación, los seres humanos necesitan explicación para abrirse, a pensar que si pueden encontrar algo. Entonces tú le dices, en ese cuadro hay una flor roja, una amarilla, unas lianas, entonces el tipo tiene una anécdota para decir que él sabe porque todo es un mundo falso, solo las gentes que sentimos. La gente necesita ser aprobada por los demás (MI, 03-02-2010).

La ambigüedad de la obra de arte es uno de los factores que le permite al intermediario especular sobre sus posibles significados y jugar con los sentidos que la imagen podría

adquirir en diferentes contextos<sup>34</sup>. Al referirse a “la gente” María Inés alude a cierto público en posibilidades de comprar un producto catalogado como artístico pero que no posee la capacidad para admirarlo o comprenderlo como un conocedor sensible. En estos casos, la historia que ella podía generar entorno al objeto permitía completar su capacidad para otorgar distinción. Así, desde la teoría de reconversión de capitales de Bourdieu vemos que “el capital ‘económico’ sólo puede proporcionar los beneficios específicos ofrecidos por el campo [...] si se reconvierte en capital simbólico” (1995: 224), reconocido por el grupo social de pertenencia. En un extremo, para María Inés este proceso permite jugar en el mercado con unos fines netamente comerciales:

La obra de arte se empieza a convertir en una cuestión inaccesible, es la parte comercial. De ahí viene la parte de los galeristas, de empezar a coleccionar con intereses económicos. Yo te vendo un cuadro y me gano, hay gente que aprende a guiar, dice quién va a valer y viene la parte del snob, el que no sabe y se guía por el galerista para adquirir obra, le dice esto se llama arte cubista, entonces el tipo cuando llegan sus invitados le dice éste es el arte cubista, es lo último. Empieza una puja por los precios, porque cuesten más, porque hay más interesados en las obras y se arma la cuestión puramente comercial de hoy (MI, 29-04-2009).

Para el comerciante de arte el capital simbólico significa *hacerse un nombre* que respalde sus criterios y que “implica un poder para consagrar objetos o personas, por lo tanto de otorgar un valor, y de sacar los beneficios correspondientes de esta operación” (Bourdieu, 1995:224). La asociación con artistas como Enrique Tábara (1930), artista guayaquileño con prestigio internacional, fue muy provechosa para la galería pues permitió sostener un estándar de calidad dentro de un planteamiento estético renovado. Como argumentaremos más adelante, su construcción como antagonista de Oswaldo Guayasamín no fue solamente por luchas en el campo estético sino también por el mercado (capítulo IV). El contexto de validación en su caso se realizó mediante su formación y estancia en Europa e introduciendo el concepto del arte como inversión. Para María Inés este es el caso ejemplar que sustenta la noción de arte como plusvalía:

Por ejemplo Tábara, se fue a estudiar en Barcelona y resulta que a los 10 años representó a España, la gente que compró Tábara hizo una inversión. Un cuadro tú lo

---

<sup>34</sup> Neil MacGregor en su análisis de la construcción de una ‘obra maestra’ afirma: “Mientras su legitimidad se base en la ambigüedad, tenemos confianza en la autoridad del cuadro. Llegamos entonces a esa idea de valor seguro, y la metáfora monetaria está justificada puesto que, como en el caso de los billetes de banco, del papel moneda, se trata de un consenso basado en la confianza (en Danto, 2000:76).

sacas de la galería y de pronto si es un artista que tiene futuro, cada año sube la plusvalía, este concepto se ha manejado y ha dado resultado (MI, 06-05-2010).

¿Cómo intuye el comerciante de arte a los artistas “con futuro”? En el caso planteado, lo que hace de Tábara una buena inversión a más de su formación, es su postura como artista frente al paradigma de la *creación* desde la posibilidad que construyó el romanticismo para el genio y la originalidad. A finales de los sesenta, la Galería Siglo XX vendía las obras “Precolombinas” de Tábara (realizadas entre 1964-69), pinturas enmarcadas en la propuesta del *Universalismo Autóctono*, que tenían gran acogida en el mercado local e incluso extranjero. Sin embargo, lo que valora María Inés en la actualidad es la capacidad de Tábara por no copiarse a sí mismo, por no “caer en la receta sólo por vender”. La nueva propuesta de Tábara no fue recibida inmediatamente por la clientela de la Galería Siglo XX, sin embargo se validó dentro de las retóricas de “la búsqueda del artista”, continuó comercializándose y le otorgó un sitio principal como autor en la historia del arte<sup>35</sup>.

Resulta que cuando Tábara llegó con el arte abstracto, en la galería se le da un impulso especial porque hace una gran amistad con Wilson y porque en realidad es un gran artista. Entonces el gran mercado que nosotros teníamos funcionando quiere tener una obra de Tábara. Se hace famoso por la propuesta de arte precolombino en pintura y empieza a vender, a vender, y llega un punto en el que dice hasta aquí voy a trabajar el precolombino y voy a hacer otra experimentación (los artistas siempre experimentamos por etapas, por razones que no queremos estancarnos en una receta, Guayasamín encontró una receta y se quedó con esa receta, Kingman igual). Tábara no quería y empieza a hacer los Pata-Pata, unos cuadros bellísimos pero a nadie le interesaban porque comprar unas piernas y unos zapatos, pero él empieza a experimentar con la forma, es una actitud de rechazo a lo que a la gente le gustaba, pero como es un artista de talento sale algo de calidad (MI, 13-05-2009).

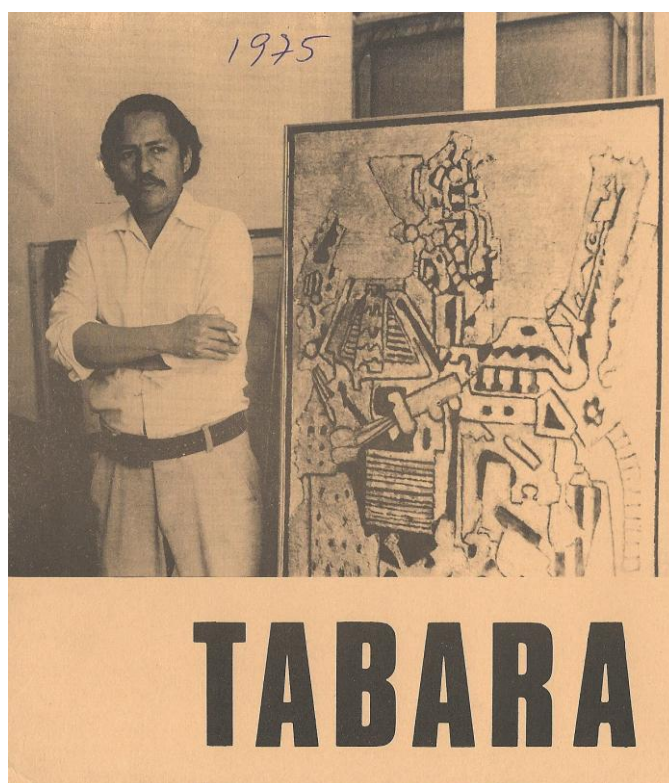
Esta nueva propuesta de Tábara, no encajaba con un tipo de “gusto” que la galería había construido y causó un bajón en las ventas de arte moderno. Por eso y a diferencia de otros artistas, los catálogos de exposiciones de Tábara contaban con una gran cantidad de datos que comprobaban su valor: exposiciones individuales, exposiciones internacionales, reseñas sobre la obra, en español e inglés (*Imagen 13*). A pesar de la resistencia inicial del medio a su nueva propuesta, lo que se valoró fue el ‘estilo propio’

---

<sup>35</sup> Para explicar la producción de objetos culturales inclusive ante la falta de éxito cultural o comercial Plattner explica el “efecto van Gogh” (1998:485), que legitima el fracaso en el mercado apostando a una posibilidad de reconocimiento a largo plazo y sin tomar en cuenta la opinión de la crítica especializada. Para el antropólogo, la conclusión a la que llegan los artistas es que el buen arte no vende necesariamente y ese es un motivo para continuar produciendo.

del pintor que devino en su firma<sup>36</sup>. El caso de Tábara le permitía a María Inés explicar también la importancia de la legitimidad generada por el circuito en el cual movilizaban objetos y discursos. A pesar de la negativa de cierta crítica, para María Inés prevaleció la convicción de Tábara:

Nadie quería los Pata-Pata, ya aprendió a gustar de un tipo de obra que eran los precolombinos, entonces unos de estos genios del periodismo dijo ay pero zapatos y patas, entonces la gente normalmente, la que no sabe de arte, tiene un cuadro en su casa y tiene que poder explicarlo porque si llega una visita dice hablaron mal de las patas y queda mal ante sus amigos si es una persona que no sabe. Tábara jamás hizo concesiones, no le gustaba hacer figurativo, nosotros tenemos un desnudo en carboncillo, pero lo figurativo...tenía que ser alguien muy especial para hacerle un retrato a alguien, no se vendía, diez años pasó sin vender la obra Pata-Pata y no se bajó los pantalones a pintar un precolombino (MI, 13-05-2009).



*Imagen 13.* Enrique Tábara fue el artista ecuatoriano que expuso más veces en la Galería Siglo XX. En total 11 veces, de las cuales 5 fueron muestras individuales. Además, por gestiones de la galería expuso en Venezuela, Colombia, Alemania y España. En este catálogo de 1975 su presencia y la de la obra adquieren igual importancia.

---

<sup>36</sup> Para Espinel, la investigación de Tábara le llevó al periodo Pata-patas en el que “conectó el interés por el espacio vacío y la búsqueda geométrica-constructivista, con la desintegración de la forma” (2004:44).

Además de intuir sobre el “talento” del artista, el bróker necesitaba indagar en el mercado que, en última instancia, definía el valor comercial del objeto. Así, los mecanismos para poner el precio de una obra de arte fluctuaban de acuerdo al posible comprador y los cálculos en el mercado más amplio, considerando el porcentaje para la galería y la promoción. María Inés afirma que, la negociación implicaba un cuidadoso proceso de construcción social del valor mediante su puesta en escena museográfica:

Vendíamos en Quito porque teníamos un trabajo de ir y dejar los cuadros en la oficina de la gente, decorarla y retirarla después de quince días, para irlo encantando, y diciéndole págueme en cuotas, la entrada fue comercial y la entrada fue también de proponer nuevas cosas (MI, 05-05-2009).

El precio de los objetos se insertaba en este contexto de negociación, considerando las posibilidades económicas del potencial comprador y la capacidad de convencer sobre la venta. Esto expresa una paradoja del valor en el arte porque cuesta más que su materialidad y trabajo, a la vez su valor es incalculable pero es posible poner un precio (Kirshenblatt-Gimblett en Myers, 2001:298). Por eso nunca existe un precio objetivo y se recurre a estrategias que permitan establecerlo, María Inés plantea un doble escenario:

La parte comercial tiene dos caminos: yo veía una mujer de un pintor que decía “entonces se ha gastado tanto en tela, tanto en horas-hombre, en óleo, el material vale tanto” y multiplicaba las horas de un obrero en Estados Unidos, ese era el costo y el doble era la idea. Ese es un mecanismo como que fuera que estás haciendo una blusa. El otro que es ponerle es precio sin pensar, uno siempre tiene que pensar en la persona que te puede comprar. A menos que venga Rockefeller porque Guayasamín vendió así: para él era una broma que estaba haciendo, era una exposición en Guayaquil y no había vendido ni un cuadro y estaba en penúltimo día de la exposición. Entonces el indio, como le decía mi papá, decía “estoy frito, no he vendido”. Un día entró un gringo y le dijo qué vale ese cuadro y el Guayasamín por burlarse de sí mismo, de ver la situación tan grave en la que estaba, le dijo 2000 dólares y entonces el Rockefeller le dijo quiero ése, ése y ése, y se llevó más de la mitad de la exposición (MI, 03-02-2010).

La anécdota de Guayasamín es para María Inés una muestra de lo inesperado e intuitivo de la negociación de arte, a la vez que demuestra que toda transacción se sitúa en un contexto cultural. Si bien la pintura fue la manifestación más popularizada y legitimada en el mercado de arte, María Inés considera que la galería empieza a ser rentable cuando introducen el grabado en la oferta de este mercado. Mediante los contactos con artistas extranjeros se consiguió traer permanentemente obra gráfica de autores modernos consagrados, aunque fue necesario posicionar el concepto del “original múltiple” en un

contexto acostumbrado a la imagen única. De todas formas, este fue un mecanismo de ampliación del coleccionismo que aceleró el movimiento de imágenes.

Se empieza a dar la cuestión del grabado, como la gente no puede adquirir un Picasso original porque era ya en esa época muy caro, se empieza a funcionar a través de los grabados. Entonces el grabado es una reproducción firmada y autenticada por el artista, pero es una réplica, 10, 20 ó 50 de una misma obra, es un original múltiple pero qué sucede un grabado es el que abarata el costo, entonces si el artista vende 20 grabados en 100 dólares ya es una suma que vendría en ese momento a costar un original. Esta situación de los grabados tiene dos razones: una económica y la otra también el deseo de los artistas que se difunda, porque Picasso no hubiera sido tan famoso si solo hubiera estado en los museos. Empieza a darse toda esta cuestión de la comercialización que significa que tu traes una exposición de grabados de Picasso y es una exposición de Picasso, no cierto porque están firmados, numerados, digamos legalizados por Picasso y lo mismo pasa con Dalí con Miró, con todos los artistas que empiezan hacer grabado y no solo originales, eso da una apertura económica porque una persona dice un grabado en 300 dólares, sí lo puedo comprar, un original en 15.000 dólares no. Eso permite también ampliar el coleccionismo porque ya hay una razón, una facilidad lo mismo que te compras una refrigeradora en cuotas, nosotros también empezamos a vender a plazos (05-05-2009).

El contacto con artistas extranjeros como Silvio Benedetto (1938) fue vital para conseguir obra del mercado europeo y movilizar las producciones ecuatorianas. Muchas veces esta dinámica implicaba transitar por fuera de los marcos legales de los impuestos. Las transacciones directas con galerías europeas generaban un amplio margen de ganancia, que podía ser aumentado en la negociación con élites extranjeras locales que deseaban mantener un gusto ‘internacional’:

Nosotros teníamos una forma de corredores de nosotros mismos o sea Silvio traía obra y se llevaba de aquí por mano, porque si hacíamos una cuestión con seguro y con todo había que pagar impuestos muy altos en Europa, porque nosotros podíamos decir un óleo de Tábara vale 500 dólares y un grabado de Picasso costaba 1500 dólares, entonces en Europa no aceptaban que si un grabado de Picasso vale esto como puede costar un óleo gigantesco 500, entonces los impuestos eran muy altos, no hubiéramos podido hacerlo y tienen razón, porque ahora el arte es una cuestión comercial. A veces no podíamos enrollar y llevábamos como que era un regalo porque no había otra forma, no hubiéramos podido sobrevivir para negociar. Hacíamos contactos, por ejemplo nos interesaba que Tábara exponga en la galería René Metraz en Barcelona, entonces nosotros les comprábamos porque a Europa les interesaba mucho vender sus grabados, su mercado estaba saturado y les interesaba abrir mercado en Latinoamérica, entonces nos daban buenos precios. Por ejemplo, el precio de un grabado de Picasso era 2500 dólares pero a nosotros nos daban en 1500 y acá se vendía en 2500 que era el precio oficial o en más porque de pronto un coleccionista decía yo quiero eso, pero decíamos es que ese ya está reservado y a veces teníamos que subastarlo, nos daban a precio de galería, como que te dieran al por mayor, una cosa es negociar con la galería y otra con el coleccionista (MI, 20-03-2009).



Para María Inés, gran parte de estos coleccionistas fueron los propios artistas con quienes se realizaba varios tipos de intercambio. Sus producciones les servían para acceder a objetos que eran propiedad de la galería (piezas arqueológicas, coloniales u obras de arte moderno), o se cambiaban por el espacio expositivo o el servicio de enmarcación. En este sentido, la colección del bróker se transformaba por este mecanismo, como explica María Inés la forma más frecuente de adquisición era el canje:

Nosotros no podíamos adquirir obras en ese momento, nosotros hacíamos canjes, por decir, nosotros poníamos el local, el artista nos dejaba un cuadro más una comisión, entonces así empezamos a tener obra nosotros, pero en principio no podíamos comprar. Venía el artista y decía yo quiero un grabado de ese señor que está ahí o una pieza colonial o me gusta ese espejo y siempre truequeábamos y nos quedábamos con obra de artistas o por el local, hoy en día se paga un alquiler por un lugar de exposición, en esa época hacíamos trueque. A veces nosotros les enmarcábamos la obra, ese tenía un costo, era yo la que enmarcaba. Y ese costo nos pagaban con obra ya después vendíamos esa obra y recuperábamos lo que habíamos invertido en el enmarcado, ese era un poco el mecanismo (MI, 05-05-2009).

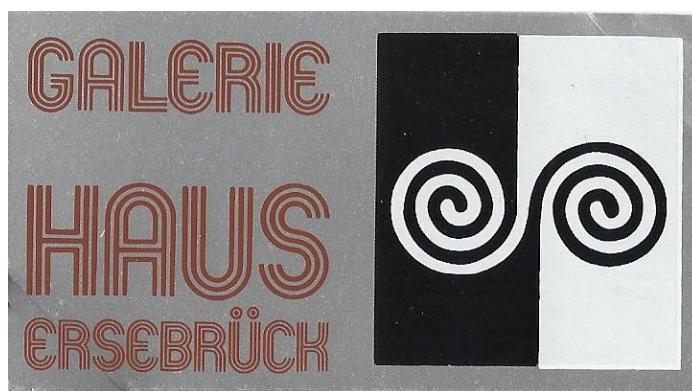
El mercado que movilizaron María Inés y Wilson fue poderoso, mantuvo clientes a nivel nacional e internacional. Al respecto procuré obtener información de María Inés, sin embargo durante el trabajo de campo este fue el único tipo de dato sobre el cual no se expresó extensamente ni con precisión. Posiblemente este tipo de información sea la más comprometedor para el bróker pues permite rastrear contactos, que en muchos casos se manejan mediante acuerdo de confidencialidad para proteger los bienes adquiridos. Es decir a los coleccionistas no les interesa por razones de seguridad o impuestos que se conozca los objetos que poseen. No obstante, un ejemplo de las personas relacionadas a este mercado y uno de los clientes más importantes según María Inés fue José Antonio Correa, quien concibió y dirigió COFIEC, la primera corporación privada del país a mediados de los sesenta. Posiblemente este fue el perfil de algunos de sus clientes si consideramos que en 1970 se crearon 13 bancos privados (Monteforte, 1985:289). Otro de los coleccionistas cercanos a la Galería Siglo XX fue Horst Moeller en Guayaquil quien posee la mayor colección de obras de Tábara.

Paralelamente a la negociación con arte moderno se gestó también un mercado de arqueología con sus propios procesos y complejidades. Los actores involucrados en esta negociación, proveedores y coleccionistas, tenían otras características a partir de la tensión del mercado con los discursos patrimonialistas. Para María Inés, el mercado de arte moderno no fue tan significativo como el que se gestó entorno a la arqueología. De

hecho, la prosperidad económica que experimentaron se debió al comercio internacional de este tipo de objetos:

La lucha de sobrevivencia fue muy difícil, nosotros empezamos a sentir el boom económico cuando empezamos a vender arqueología a los coleccionistas de arte, no hicimos dinero con arte moderno porque no teníamos mucho a donde arrimarnos, más bien nos movíamos a nivel de coleccionistas, que quiere tener obra de tres latinoamericanos que sé yo Rayo, Tábara y Soto, entonces conectábamos y vendíamos un Tábara grande, un buen Soto, pero ganar dinero no sé (13-05-2010).

Por otra parte, la negociación con arqueología implicaba otro tipo de riesgos relacionados con la autenticación de las piezas, su potencial salida del país y su ingreso al extranjero. Pero, asimismo, la comercialización de estos objetos producía los mayores réditos debido a un valor que se otorga a la antigüedad de la arqueología y al fuerte mercado internacional construido a su alrededor. Un intento por insertar este mercado en Europa fue la Galería Haus Ersebrück en Hannover que se inauguró en 1975 y se mantuvo durante un periodo corto debido a conflictos con la contraparte en Alemania (*Imagen 14*). En este espacio se exhibía permanentemente la obra de artistas latinoamericanos, arte popular y piezas arqueológicas adquiridas en varias zonas de América (México, Guatemala, Colombia, Costa Rica, Bolivia, Ecuador y Perú.), lo que da cuenta del carácter transnacional del flujo de este tipo de objetos.



*Imagen 14.* La imagen de la galería alemana fue diseñada por el artista Washington Iza y alude a gráficos encontrados en los sellos precolombinos de propiedad de María Inés y Wilson.

La negociación con los proveedores, casi siempre comerciantes locales dedicados eventualmente a la huaquería, requería un conocimiento previo que permitiera distinguir las falsificaciones, generadas ante la proliferación de la huaquería en las décadas del sesenta y setenta. Para María Inés, el BCE fue el mayor causante de este fenómeno:

Entonces qué sucede todas las piezas del Banco Central no tienen contexto científico porque fomentó que los huaqueros saquen y vendan, los huaqueros traían toneladas y a los pocos coleccionistas nos seguían. Se negocia y depende de la calidad de la pieza y

de si está entera, de saber si es auténtica o es falsa, a veces te engañan, a Wilson como le gustaban las piezas eróticas le armaban piezas eróticas y le venían a vender. A mí las piezas falsas no me interesan (MI, 06-05-2010).

Sin embargo, había que cuidarse de manejar objetos falsos pues en este tipo de mercado el prestigio es uno de los capitales más importantes. Para María Inés, la experticia sobre la autenticidad de los objetos arqueológicos responde a un conocimiento adquirido a partir de la experiencia de observación de los detalles estéticos y técnicos de la construcción del objeto. Ese entrenamiento visual y sensorial es el que María Inés considera válido al momento de autenticar un objeto. Como comerciantes de arqueología debían velar cuidadosamente porque se cumplan las razones principales de su autenticidad ubicadas en la antigüedad, integridad y conservación de su materialidad. María Inés decía a modo de advertencia: “Tú vendes a un coleccionista una pieza falsa y te acabaste, se te va tu prestigio porque ese coleccionista confía en que tú le traes una pieza buena y si le traes una mala, se pasan la voz y no te vuelven a comprar nada” (MI, 21-04-2010).

Los discursos patrimonialistas de la época se volvían secundarios ante la gran cantidad de dinero que movilizaba la arqueología. Es decir, el bróker cultural atendía la demanda de una élite internacional considerando que el valor patrimonial incrementaba el valor comercial de estos objetos, a nivel nacional los precios manejados por los huaqueros imposibilitaban la competencia para negociar con el Estado o con otros coleccionistas. En los registros de adquisiciones de la reserva arqueológica del Banco Central del Ecuador no consta, en ningún año de las décadas del sesenta y setenta, el nombre de Hallo como proveedor. Esta es también una evidencia del carácter internacional del mercado y de cómo el bróker inclusive compitió con el Estado por obtener los objetos más valiosos y trasladarlos al exterior. Este proceso de negociación tenía un carácter confidencial y, ante los altos ingresos que generaba, estaban dispuestos a sortear los muros legales mediante rutas libres de impuestos:

La arqueología se vendía muy caro, una pieza como esa costaba 70-80 mil dólares de ahora, 8.000 de la época, era plata, de pronto esa pieza la podías comprar a 2.500-3.000 pero había que llevarla de contrabando a Europa, el problema no era sacarlas de Ecuador sino ingresarlas a Europa, el país que no molestaba era Suiza pero Francia molestaba por los impuestos, entonces si declarabas 3.000 como hacías para que el cliente pague 8.000. Aquí la gente no te pagaba porque había un huaquero que vendía su colección en 5.000. Nosotros llevábamos la pieza específica, él quiere una figura Valdivia, este personaje le va a gustar (MI, 13-05-2010).

El proceso de negociación con arqueología requería de un conocimiento de las demandas específicas que permitían llenar las expectativas occidentales de autenticidad. En el ámbito privado, el negocio movilizaba discursos sobre el patrimonio y se sobreponía a ellos al mismo tiempo. En la actualidad, María Inés reflexiona sobre los riesgos a los que se enfrentó y recalca sobre la diferencia de contextos legales en el discurso del Estado sobre el patrimonio previo a 1979:

Yo llegaba a Europa con esto aquí (el hombro) verde de cargar. Las piezas llevaba yo, yo era quien arriesgaba el pellejo. Un día un señor que se fue con nosotros tuvo un problema porque llevaba en la maleta solo las piezas, yo las llevaba envueltas en la ropa para que no se rompa, y a él no lo dejaron entrar, y tuvo que viajar a Suiza para sacar las piezas, nos demoramos como tres semanas, si me cogían de pronto me los quitaban. Además viajaba a la última moda, claro para que no me molesten para que digan esa vieja lleva 5 maletas es porque debe tener 17 vestuarios y yo llevaba una sola parada de ropa, así hacíamos. La ley salió en el 79, el que quiera decir que es ilegal no lo es. Ahora si se quieren llevar las piezas que se lleven, claro que hay piecitas que me gustan, que me encantan, pero si el Estado dicen que son de ellos, francamente no me preocupa (MI, 13-05-2010)<sup>37</sup>.

## **Economía de la información**

En 1964 la Galería Siglo XX era la única existente en la ciudad de Quito, en la precariedad del medio la participación de los Hallo fue determinante en un movimiento cultural y social de la ciudad. Este movimiento que se concentró en una élite de diplomáticos, políticos, intelectuales y gente de la clase media adquirió visibilidad entorno a los eventos culturales y configuró un circuito social para el consumo de las prácticas artísticas y el coleccionismo. Así, en los circuitos pequeños como los del arte, uno de los roles del bróker cultural es regular el acceso a la información valiosa y los

---

<sup>37</sup> La afirmación de María Inés se enmarca en lo establecido por la legislación vigente desde 1979 con respecto al patrimonio, particularmente en los siguientes artículos en los que se define jurídicamente “patrimonio” y “colección”:

Art. 7.- Declárense bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado los comprendidos en las siguientes categorías: a) Los monumentos arqueológicos muebles e inmuebles, tales como: objetos de cerámica, metal, piedra o cualquier otro material pertenecientes a la época prehispánica y colonial; ruinas de fortificaciones, edificaciones, cementerios y yacimientos arqueológicos en general; así como restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con las mismas épocas;

Art. 23.- Ningún objeto perteneciente al Patrimonio Cultural del Estado puede salir del país, excepto en los casos en que se trate de exposiciones o de otros fines de divulgación, en forma temporal, siempre con permiso del Directorio, previo informe técnico del Instituto.

Art. 37.- Los bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado que hubieren sido reunidos por una entidad estatal o por una persona natural o jurídica privada con un criterio coherente podrán ser declarados como colección. La colección constituye un solo bien para efecto jurídico, con carácter indivisible, de manera que los objetos muebles que la integran sólo podrán ser adjudicados a diferentes personas, conservados o exhibidos en lugares distintos con la autorización del Instituto de Patrimonio Cultural.

mecanismos que la generan. Entonces, se requiere detentar conocimiento especialmente sobre el precio, la fuente y la calidad pues le permiten garantizar al vendedor los objetos en el mercado y construir su prestigio (Steiner, 1994:77).

El desprestigio, es la otra cara de este estatus y en el campo del arte se cimienta en los parámetros de calidad antes enunciados. Así, en la dinámica del secreto público, se habla de ciertos artistas que se “prostituyen” y por tanto, son menos cotizados que otros. Esta “prostitución” atravesada por un posicionamiento machista, significa en términos comerciales la realización de productos complacientes con el gusto del cliente y faltos al compromiso de la creación y originalidad que definen al artista moderno. Pero en el ámbito social da cuenta de cómo en el sistema de arte se condena a los productores a partir de la dicotomía arte (puro)-mercado (impuro). La figura del comerciante de arte busca mediar estos extremos y por eso es un actor fundamental en la cadena de legitimación, encargado también de esparcir la reputación de los artistas. De acuerdo a las entrevistas que realicé a los artistas y críticos, el artista ecuatoriano Gonzalo Endara Crown (1936-1996), asociado al realismo mágico, fue uno de los actores perjudiciales para el mercado del arte ecuatoriano en la medida en que estableció un taller de producción artesanal y lo insertó en el circuito de arte moderno. Según María Inés, el intermediario está obligado a predecir estos fenómenos:

Primero no hay un conocimiento para discernir qué es bueno como calidad que tiene futuro y qué es un Endara Crown que pinta cualquier cosa, él no tenía mayor talento pero armó una empresa comercial que llegó a vender al mismo precio que Guayasamín; pero pasaron 5 años y ese cuadro que compró en 30 mil se vendió en Christie's en 5 mil y empezó la debacle porque esa gente que compró en 30 mil se siente estafada. Ese asesoramiento es el válido, para que el cliente tenga la confianza, que hoy le resulta barato pero sueña que se convierta en Picasso (MI, 03-02-2010).

María Inés recuerda haber asistido a un evento social organizado por un coleccionista europeo radicado en Quito para *descolgar* una pintura de su casa. El coleccionista estaba molesto por haber encontrado un cuadro igual en otra colección, lo que violentaba su “aquí y ahora”. El desprestigio de poseer un objeto reproducido podía remediarse desprestigiando públicamente a su autor, propagando el rumor, expulsándolo del círculo y desplazándolo de ese tipo de mercado. Pero no sólo el artista es el perjudicado, el mediador sufre el desprestigio también. Para María Inés el prestigio es una de las claves del negocio que cuesta obtener pero que puede perderse con una sola decisión errada.

La prensa se convirtió en un aliado importante. Salir en los periódicos era vital para sostener la galería que se posicionaba en la esfera pública exclusivamente a través de la figura de Wilson Hallo. Particularmente en los diarios El Comercio y El Tiempo se

publicaron constantemente reseñas de la actividad de la Galería Siglo XX, pero también entrevistas a Wilson Hallo en su calidad de “conocedor de las artes en el país”. Esta imagen pública fue el resultado de un trabajo planificado y persistente en medios masivos mediante relaciones sociales pues, a criterio de María Inés la crítica local era débil en relación con otros países:

En Colombia ha habido una crítica muy seria, en Ecuador no lo hay, aquí cualquiera le saca un reportaje en el periódico a cualquiera y se hace famoso y pinta una porquería, pero le regala un cuadro al periodista y le sacan o sea no hay un criterio, allá no pasa cualquiera. En Europa para que te saque un crítico se necesita ser importante, eso le ha hecho bien a Colombia y nos ha hecho daño a nosotros, gente con conocimiento que haga crítico. A nosotros si nos ayudó la prensa porque éramos amigos de El Comercio entonces la que manejaba cultura era lo que necesitáramos, éramos muy amigos en esa época del dueño del diario El Tiempo, o sea había ese tipo de amistad social que nos permitía a nosotros tener publicidad gratis, había esa posibilidad y además había un grupo de gente que teníamos un criterio para saber qué promocionamos y qué no (MI, 13-05-2009).

Hasta cierto punto los reporteros asumían la construcción de una imagen pública de lo cultural y acudían a gente como los Hallo para cubrir su sección de cultura. “Los fotógrafos ya sabían quienes eran los amigos de los jefes” afirma María Inés.



#### BAILE DE MASCARAS,

En la Galería Siglo 20 se realizó el baile de disfraces de los artistas plásticos, con éxito, el mismo que tuvo fin en altas horas de la noche, se hizo gala de mucho ingenio en la elaboración de los disfraces que asistieron. En la gráfica vemos un grupo de los asistentes, entre los que podemos notar de izquierda a derecha: señora Arq. de Benkt Sparre, Mario Suárez, Botánico

Barin Benkt Sparre, Wilson Hallo, director de la Galería Siglo 20, señora de Greifer, señor Ochly, director del Punto IV, señora de Sosa, señora de Polanco. Sentados: el poeta Francisco Araujo, el pintor Gilberto Almeida, la señora de Hallo y el doctor Greifer, Director del Centro Ecuatoriano Norteamericano.

*Imagen 15. El Baile de Máscaras. Fuente: El Comercio, 09-01-1968.*

Las fiestas temáticas fueron estrategias claras que dieron a conocer al bróker cultural y su mercado de arte. En las fiestas se invertía en capital económico pero los réditos en capital social eran grandes. De ahí la importancia de encontrar mecanismos para capitalizar la información mediante prácticas concretas de exposición a los medios masivos bajo el amparo de “lo cultural” (*Imagen 15, 16, 17*). A más de las inauguraciones de exposiciones, eventos del mundo del arte que tenían gran cobertura mediática, se realizaron otras actividades igualmente publicitadas que fomentaban el estatus del mediador. Esta exposición mediática se consiguió bajo el mismo circuito de relaciones sociales amparadas en “lo cultural” como signo de distinción.

Antes siempre se conseguía auspicios porque se tenía amigos, las embajadas, la gente de plata o sea con los artistas se hacía canje pero la verdad el coleccionismo es de gente que tiene dinero y entre ellos había los dueños de las fábricas, de los hoteles, se conseguía a nivel amistad por eso se hacían asados y fiestas y cosas donde se reunía la gente para que apoye (MI, 20-05-2009)<sup>38</sup>.

Un ejemplo de estos eventos fue la Fiesta de Disfraces (*Imagen 15*) realizada en enero del 68. La fiesta fue recogida por la prensa con ilustraciones y comentarios que felicitaban la iniciativa de la Galería Siglo XX y ensalzaban a sus asistentes por sus “elegantes y distinguidos disfraces”, acotando cómo “damas y caballeros tuvieron la oportunidad de demostrar su buen gusto e iniciativa” y notando que “los elegantes disfraces pertenecen a las últimas técnicas y estilos como el “Op-Art” y el abstraccionismo”. Entre los asistentes estuvieron intelectuales, artistas y diplomáticos (El Comercio, 09-01-1968).

Otro tipo de exposición mediática se presentó en la sección *Desde el aeropuerto* de El Comercio. En los años sesenta y setenta se pueden encontrar numerosos reportes de las relaciones cosmopolitas de Wilson Hallo. Estos pequeños artículos advertían salidas e ingresos al país, bienvenidas y despedidas a diversos actores del circuito cultural. Así, se evidenciaban vínculos con personajes de la disciplina antropológica y con gente del mundo del arte. Por ejemplo en la *Imagen 16*, la reseña presenta la

---

<sup>38</sup> Estas reuniones y fiestas fueron muy recordadas por los artistas y críticos entrevistados. Por ejemplo, el artista Voroshilov Bazante (1936) comentó: “Wilson Hallo hacía unas fiestas lindísimas por el Año Nuevo Chino, nos disfrazábamos, eran fiestas extraordinarias, muy artísticas y reunía a los intelectuales, a los artistas, a todos los amigos de él”. En mi experiencia personal, cuando asistí a un evento familiar por invitación de María Inés puede dimensionar la magnitud de estos eventos, la calidad de la programación, su capacidad de organización y de atención a los invitados. Imagino que con el dinero que movilizaban y las élites con las que se relacionaban estos eventos debieron ser extravagantes.

relación con artistas, coleccionistas y marchantes extranjeros después de una visita de negocios en la que Hallo funcionó como intermediario con los productores locales.



Imagen 16. Miembro del Consejo de Bellas Artes de Venezuela sostuvo entrevistas con artistas ecuatorianos. Fuente: El Comercio, 4-11-1976.



# DESDE EL AEROPUERTO



DIRECTOR DE LA GALERÍA SIGLO XX VIAJO A EUROPA. El señor Wilson Hallo, además de visitar algunas capitales del viejo mundo, asistirá a la inauguración de la galería "El Puente", en Alemania Federal. Este centro de arte, según informó, se especializará en difundir arte latinoamericano.

Por otra parte, tomará contactos para programar investigaciones en el campo antropológico y para realizar exposiciones internacionales. El señor Hallo viajó con su esposa.



Imagen 17. Director de la Galería Siglo XX viajó a Europa. Fuente: El Comercio, 10-04-1978.

Al revisar en conjunto las fotografías de la sección sociales de la prensa, es notorio el peso que adquirió Wilson Hallo como figura pública especialmente en la década del setenta. Su imagen en asociación con distintas personalidades del medio como músicos, pintores, antropólogos, marchantes, directivos de museos, etc., y sus frecuentes viajes contribuyeron a visibilizar sus proyectos y su papel como bróker cultural. En estos retratos, María Inés aparece siempre como la señora de Hallo (*Imagen 17*). Tal vez, este sea el punto de conflicto más fuerte con su ex marido, que limitó y restó importancia a su presencia como artista y autora en el medio. A parte de este hecho personal, en las prácticas cotidianas, María Inés ha asumido estos posicionamientos públicos que expresan una conciencia absoluta de la relevancia de acumular capital social en el campo cultural y su reconversión simbólica y económica.

Del análisis de esta estructura galerística que se soportó en prácticas de coleccionismo, podemos afirmar que se establecieron dos vías de acción claramente delimitadas pero a la vez entrecruzadas. La primera fue una línea de promoción de arte moderno a partir del impulso y definición de lo vanguardista en las artes plásticas y su relación con el pasado ancestral, asociada directamente con la Galería Siglo XX. Y la segunda fue una línea de investigaciones de corte antropológico que expresaban una convicción estética y filosófica de continuidad cultural y que encontraron su engranaje institucional en la creación de la Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes. Más allá de la autoproclamación del bróker como experto en arte o como antropólogo, nos interesa analizar en los siguientes capítulos la construcción de su autoridad en ambos campos. Dividiremos este análisis en el capítulo IV y V con el objetivo de presentar esta doble orientación y sus incidencias respectivas en la configuración de la gestión cultural.

## CAPÍTULO IV

### VANGUARDIAS, MERCADO Y REPRESENTACIÓN

Los aportes del capítulo anterior sobre los mecanismos y estrategias de operación de la Galería Siglo XX, permiten avanzar en un análisis sobre el papel del bróker cultural en el posicionamiento de las transformaciones en las artes plásticas ecuatorianas, gestadas por las generaciones de artistas más jóvenes de finales de los sesenta que introdujeron variantes del abstraccionismo y la neofiguración en el repertorio de manifestaciones pictóricas. Según Álvarez e Hidalgo, “la década del setenta reeditó un arte de denuncia y cuestionamiento social, incitado por las posturas anticolonialistas y de resistencia ante las dictaduras militares, [...]” pero distanciándose de los estereotipos del realismo social (2007:60).

En este capítulo opto por reconstruir la historia de los dos procesos rupturistas paradigmáticos impulsados por Wilson Hallo célebremente conocidos como la Anti-Bienal (1968) y el Anti-Salón (1969) que, mediante la exhibición mediática, posicionaron a grupos de artistas, el VAN y los Cuatro Mosqueteros respectivamente, que canalizaron esta renovación en las visualidades del arte moderno ecuatoriano. La crítica de arte más reciente ha cuestionado las lecturas tradicionales de estos procesos y su enaltecimiento de la producción autoral, es decir de la figura del artista como un innovador y un rebelde que rechaza las prácticas establecidas y propone, desde la autonomía del arte moderno, una transformación en la representación. Las revisiones críticas contemporáneas ubican estos discursos en una mentalidad dominante de la época que buscaba la reivindicación política de lo latinoamericano, como una reacción antiimperialista y anticolonial. A esta perspectiva sumaremos una lectura desde el punto de vista del intermediario que contribuyó a la valoración simbólica y material del arte y sus objetos, a la vez que construyó contextos que consolidaron su autoridad como bróker cultural en el campo del arte. Con este objetivo revisaremos la noción de *vanguardia*, sus apropiaciones locales y como se convirtió en un lugar estratégico para visibilizar tanto las rupturas como la gestión de la galería.

En la visita que realicé a la residencia de Wilson Hallo puede dimensionar la importancia de su colección para comprender los procesos estéticos de ese momento histórico. En los salones principales de su casa, la selección de obras de arte consistía

fundamentalmente en las producciones tempranas de los miembros del grupo VAN y el Manifiesto que lanzaron en 1967 incitando a la renovación de las artes plásticas, entre estas “Homenaje a Ana Frank” (1968), collage de Oswaldo Moreno, “Niño y obispo” (1968) collage con fotografía y objetos de Hugo Cifuentes y una pintura volumétrica sin título (1968) de Luis Molinari. De los Cuatro Mosqueteros, aunque en bodega por sus dimensiones, Hallo conservaba un mural de 1968 que se constituye en una rareza en el arte moderno ecuatoriano por su carácter colectivo. Precisamente la conformación de grupos de artistas fue una de las tareas del bróker, que aglutinó intereses similares, estimuló los debates sobre el campo del arte y propició un circuito interpretativo y comercial para el consumo de propuestas innovadoras.

No obstante, este contexto nos permitirá analizar también la compleja y conflictiva posición de Wilson Hallo, que da cuenta de ciertas lógicas en ese mercado del arte que persiguen mantener los intercambios en el campo como actos desinteresados, pone en conflicto el estatus del “arte” y sus objetivos vanguardistas con el estatus del objeto artístico como “mercancía”. En las entrevistas que realicé a los artistas y críticos obtuve una respuesta esquivada sobre la forma en que se relacionaron comercialmente con Hallo y el manejo de su negocio, en sí este es un indicio de un sistema de arte que ha concentrado su interés en la estructuración de lo estético por encima de las interacciones (prácticas) que lo legitiman.

## **Vanguardia**

La Galería Siglo XX fue la única que desarrolló una agenda específica para la producción de nuevas generaciones de artistas, con visualidades renovadas, que hicieron frente a los paradigmas representacionales vigentes y se establecieron con legitimidad en el campo. ¿Qué motivó a Wilson Hallo para asumir el papel de promotor cultural? ¿Cómo sintonizaron las expectativas de los productores artísticos con la galería? ¿Cómo amparó la Galería Siglo XX la noción de “vanguardia”? ¿Cuáles fueron las condiciones del medio que permitieron que Hallo se posicione como un “vanguardista”?

En la concepción de Bourdieu, las luchas en el campo del arte representan distancias entre los estilos y se comprenden en términos de tiempo. El afán de monopolizar las valoraciones legítimas “se engendra en el combate entre aquellos que

hicieron época y que luchan por seguir durando, y aquellos que a su vez no pueden hacer época sin remitir al pasado a aquellos a quienes interesa detener el tiempo”. Entonces, “Hacer *época* significa indisolublemente *hacer existir* una *nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, induciendo la diferencia, producir el tiempo” (1995:237).

La noción de vanguardia en el arte se consolida en el mundo occidental con las Vanguardias Artísticas europeas de inicios del siglo XX, conjunto de movimientos que buscaron transformar el metalenguaje artístico a partir de una secuencia de rupturas formales<sup>39</sup>. En el caso latinoamericano, la vanguardia ha estado supeditada a una posición periférica leída desde la universalidad del arte occidental. Así, la denominación ‘internacional’, “terminó siendo equivalente de ‘epigonal’ o ‘derivativo’, la palabra funcionó más como un mecanismo de exclusión y subalternización respecto del gran relato del arte moderno, articulado sobre los cambios y las transformaciones del lenguaje (Giunta, 2001:382). Las vanguardias en América Latina no se enfrentaron exclusivamente a los problemas formales sino que se vieron en la necesidad de apropiarse de los lenguajes internacionales como una postura política para expresar contenidos y problemáticas locales.

Esta postura comandada por críticos de la influencia de Marta Traba puede definirse desde la apropiación y el cuestionamiento a la dependencia de la modernidad hegemónica. En el catálogo de 1975 con motivo de una exposición del artista Roberto Matta, la Galería Siglo XX editó un fragmento de “Matta-Traba: Cartas cruzadas” en el que se evidencian los cuestionamientos al pensamiento occidental y la necesidad de construir un discurso reivindicatorio, Marta Traba reflexionaba sobre el surrealismo:

Decían, los extranjeros, y consentíamos los latinoamericanos, que éramos surrealistas: que lo éramos ontológicamente, como quien nace blanco o negro, pero más bien como una falla irreparable de la razón, una constante persistencia en el absurdo y un disparate

---

<sup>39</sup> Para Danto (1999), es necesario revisar las implicaciones políticas de la secuencia vanguardista que conllevó el auto-concepto del arte como esfera autónoma: “La historia del modernismo es una historia de purgación o purificación genérica, del desembarazarse del arte de cualquier cosa que no le sea esencial. Es difícil no escuchar los ecos políticos de esas nociones de pureza y purga, (...) Esos ecos todavía resuenan y atraviesan los campos tormentosos de las luchas nacionalistas; la noción de limpieza étnica se volvió un estremecedor imperativo de los movimientos separatistas alrededor del mundo. No es sorprendente, sino simplemente chocante, reconocer que la analogía política del modernismo en el arte fue el totalitarismo, con sus ideas de pureza racial y su proyecto de expulsar todo lo que se percibía como contaminante” (Danto, 1999:92).

divertido (pero también melancólico). Yo estoy rotundamente en contra de esta consigna tan fácil y superficial, y creo que la diferencia tajante entre el surrealismo europeo y el nuestro radica en que los europeos constituyeron un grupo culto que miró el desquicio, la mentira y las falsedades de la sociedad burguesa con ojo penetrante y una imaginación formidable (...) Para ello se trataba de inventar una nueva realidad mediante lenguajes conocidos; para nosotros, de inventar un lenguaje que comunicara esa realidad latente y cierta donde vivíamos (catálogo Roberto Matta, Galería Siglo XX, 1975).

La respuesta de Roberto Matta, a manera de recado a Traba y firmado como “Popol VuhElve” marcaba también el carácter político de este cuestionamiento en el contexto de las dictaduras militares en el continente:

Todo esto debería también dar asco al honor del verdadero militar mundial. Esto es un “asco” que despierta la energía de la imaginación surrealista con una fuerza parecida a la que tuvo en sus orígenes europeos y hará crear una cultura anti-imperialista, antigenocida, una cultura indígena que ésta vez podrá defender la dignidad original que fue “interrumpida” por los perros vestidos de Cadillac que invadieron América Latina en el siglo XVI (catálogo Roberto Matta, Galería Siglo XX, 1975).

La idea de vanguardia en el arte ecuatoriano ha estado conectada con la imagen de “lo indígena” desde inicios del siglo XX. En su análisis sobre los usos del indígena en la pintura de Camilo Egas (1889-1962), la historiadora del arte Trinidad Pérez afirma que “justamente por su manera elocuente de apropiarse de lo indígena y replantearlo para el público culto a través del lenguaje moderno, su obra fue vista como una obra de avanzada: Egas idealiza al indio para presentarlo como el símbolo más esencial de ‘lo nacional’ (en Kennedy, 1995:157). Así, la estilización asociada con la dignificación en la representación marcaba una ruptura con el Costumbrismo del siglo XIX.

En las décadas del sesenta y setenta, los problemas de la representación siguieron conectados con la etnicidad y la nación, pero plantearon una ruptura en términos del lenguaje plástico frente al indigenismo: la abstracción sucede al realismo expresionista que había estado vigente desde los años veinte y estaba desgastado. Para Wilson Hallo, la nueva generación rompió con el marco conceptual del indigenismo para no alterar un deber ser de la práctica artística: “Cuando el arte alimenta el conformismo, podemos asegurar que está dejando de cumplir con una de sus principales funciones: la de ser una *avanzada* de la sociedad” (1977:12, énfasis mío).

En la Galería Siglo XX la noción de vanguardia se manejó desde sus inicios y ese fue el sentido de su nombre: *hacer época*. En 1966, por ejemplo, se realizó una

exposición del escultor colombiano Edgar Negret (1920) que tenía fama internacional con su trabajo en abstracto geométrico y colores planos y que significaba una ruptura frontal con la escultura tradicional. Para María Inés, esa exposición fue un éxito pues se comenzó a gestar un nuevo público y se fortalecieron vínculos internacionales con personalidades como Marta Traba (1930-1983), quien era considerada una de las críticas de arte más importantes de América Latina en ese momento<sup>40</sup>.

La cercana relación de Marta Traba con Wilson Hallo se evidencia en la publicación *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (1973), en la se refiere a Hallo como crítico de arte. Sobre esto, María Inés comentaba “Wilson no soportaba que alguien le diga que era comerciante de arte, para él eso era un insulto, prefería ser un crítico, Wilson escribía bastante bien, hay algunas cosas interesantes pero a ratos se desviaba con esta cosa intelectualoide” (06-05-2010). De hecho, como se evidenciará más adelante, Hallo fue considerado sobre todo un intelectual, teórico del arte y promotor. Esta es una de las particularidades que determinó el tipo de gestión realizada desde múltiples roles que se fueron combinando.

Entre los propósitos claramente definidos por la galería, el principal era la exhibición de un arte de vanguardia, definido en ese momento por el abstraccionismo que se había introducido en el país desde mediados de los años cincuenta con los aportes aislados de los pintores Araceli Gilbert (1913-1993) y Manuel Rendón Seminario (1894-1982). De acuerdo a Álvarez, ambos artistas “contribuyen a propagar el malestar en torno al estatismo generalizado en el arte” (2007:58). En 1967 la Galería Siglo XX exhibió obra de Rendón Seminario, como uno de los consagrados en el estilo abstracto, pero también se preocupó por dar a conocer las propuestas de las generaciones de artistas más jóvenes a pesar del peso simbólico del realismo social. El

---

<sup>40</sup> Marta Traba en el catálogo de Esculturas de Negret editado en 1966 decía ubicando la situación de las artes en Latinoamérica:

Vale la pena que los observadores extranjeros sepan que la escultura en Colombia, como en todos los países latinoamericanos, se incorporó con notorio retraso y profundas reticencias al lenguaje de la plástica contemporánea, subyugada por la opresión de una falsa estética de “héroes y mártires”. Nuestra escultura parecía tener una sola e imperiosa vocación: la de darle forma a la historia o inventarla inclusive cuando fuera necesario. Contaba, además, con un público adepto tanto por razones patróticas como por facilidad de la visión. El enfrentamiento de una obra como la de Edgar Negret significó un combate cuerpo a cuerpo con aquellos prejuicios y con ese ojo inerte que rechazaba cualquier aventura.

riesgo que implicaban este tipo de muestras estaba de la mano de una estrategia asociativa de lo nuevo con la vanguardia en el arte. Para María Inés estos estilos de representación abstractos causaron un impacto y le significaron un reconocimiento social a la galería:

En el 66 Theo Constante (1934), artista guayaquileño, es de los primeros artistas que empiezan a salir con pintura abstracta. Empieza y se crea un remesón, de que todo el mundo decía un momentito que son esas rayas, esos manchones, empiezan a pelearse con que hay otras posibilidades, otras formas de expresión, que en Europa se dieron hace 50 años del 65, no cierto. Aquí se empieza a dar con la exposición de Constante el arte abstracto y un poco a golpear que la Galería Siglo XX lleva la bandera en hacer cosas de vanguardia (05-05-2009).

La postura de vanguardia se reforzó con lo que Bourdieu denomina *instituciones antiinstitucionales*, cuyo caso ejemplar sería el ‘Salón de los rechazados’, como escenarios para la construcción de legitimidad en el campo aparentemente desde fuera y en un “paradójico universo donde la libertad respecto a las instituciones está inscrita en las instituciones” (1995:348). Nuestro caso de estudio nos plantea la recurrencia a estas estrategias de posicionamiento en el campo en lo que fue la Anti-Bienal (1968) y el Anti-Salón (1969), mismos que analizaremos desde la perspectiva del bróker cultural que logró aglutinar a los artistas jóvenes, promocionarlos y construir un mercado para sus producciones.

Debemos recalcar que estos fueron casos únicos en el campo de las artes plásticas de los sesenta. Es decir, fueron una práctica excepcional que, no obstante, desencadenó una serie de comportamientos que configuraron modos de circulación y producción. Nuestra aproximación tiene además un sentido histórico y busca llenar un vacío sobre estos procesos del campo del arte que, aunque mencionados en la historia tradicional, no han sido objeto de investigaciones detalladas. Abordaremos cronológicamente estos casos con el fin de subrayar el paulatino proceso de interrelación del bróker con el campo y su creciente incidencia en él.

### *Anti-bienal*

La Anti-Bienal fue una exhibición realizada el 4 de abril de 1968 en el Museo Municipal de Quito y la Galería Siglo XX, en respuesta a la I Bienal de Quito organizada por la CCE bajo la presidencia de Luis Verdesoto Salgado y la



vicepresidencia de Oswaldo Guayasamín (1919-1999), en la que se presentó la propuesta del Grupo VAN conformado en 1967 por los artistas plásticos, Gilberto Almeida (1928), Hugo Cifuentes (1923-2000), Luis Molinari (1929-1994), Oswaldo Moreno (1929-2011), Guillermo Muriel (1925), León Ricaurte Miranda (1934-2003), Enrique Tábara (1930) y Aníbal Villacís (1927).

Desde 1966 con la muestra “Arte Actual Ecuatoriano” auspiciada por la CCE y organizada por la Galería Siglo XX comenzó a promocionar a estos artistas que tenían un promedio de 40 años. Wilson por su parte tenía 28 y recibió la influencia de estos artistas, es decir la creación del VAN fue un aprendizaje en muchos sentidos para él. Lo que pretendemos en esta sección es analizar su participación en la creación de un contexto discursivo desde la estética y lo mediático, que contribuyó con este movimiento que surge de los propios artistas y específicamente de Hugo Cifuentes, reconocido por sus compañeros como el intelectual del grupo y con el panorama más claro sobre su acción.

El rol de Hallo estuvo relacionado con la visibilización y circulación en medios del grupo, que significaba a la vez promocionar su galería. Todos estos artistas manejaban una visualidad renovada tanto en lo figurativo como en lo abstracto; pero sobre todo, esta exhibición fue efectiva como espacio de crítica institucional a un modo de ejercer la práctica cultural encarnada en el oficialismo. Este contexto fue el que Wilson Hallo retomó para leer a las nuevas generaciones:

Sustentaban una política cultural comprometida con un humanismo americano, de hecho enfrentada a la política del *establishment*, o más bien, a la ausencia de una política real y congruente, que perseguía intereses ajenos a la obra estética en sí, preocupándose tan sólo de que esa cultura de servicio no fuera a modificar el statu quo de que se nutre la mediocridad oficial (1977:28).

La I Bienal de Quito (1968) causó expectativa porque permitiría insertar al país en los circuitos de arte internacionales, sin embargo para los actores más jóvenes del campo la Bienal permitió canalizar la crítica a la CCE, que después de la reestructuración de 1966 afrontaba todavía la crisis institucional debido a sus manejos clientelares y elitistas. Los parámetros de la Bienal correspondían a la visión inicial de la Casa de difusión de la alta cultura. Como se observa en el texto de Benjamín Carrión para el catálogo de la muestra, en primer lugar, se ubica desde el rol trascendental de lo cultural, desprendido

de su *teoría de la pequeña gran nación* (1943), que planteaba al mestizaje como problema frente a desarrollo. De este modo, planteaba el contexto de la Bienal:

Pero, sin duda alguna, es en las artes plásticas y las artesanías en lo que este pueblo se ha distinguido más, y ha alcanzado mayores grados de excelencia. El mestizaje, aún inconcluso, que acaso explica nuestro retardado proceso de integración nacional en lo político, en lo económico y, acaso, en lo social; porque aquí concursantes de la Bienal y visitantes ilustres, [...], se encontrarán ustedes con la miseria más degradante y cruel (1968: s/n).

En este contexto donde las artes manuales aparecen como un lugar no conflictivo, Carrión elabora una trayectoria lineal de las artes plásticas y le otorga un peso específico a Guayasamín, cuya pintura había sido auspiciada reiteradamente por la CCE, adjudicándole el papel de embajador de las artes plásticas en el exterior:

Y en Quito, se siguió pintando siempre. Hoy mismo, allí vereís lo que se está pintando, dentro de todas las tendencias, pero con honradez y talento. Y, hasta llegar a la cumbre con Guayasamín, muchos nombres de gentes jóvenes, [...], se declaran a sí mismos el eje del universo y de la historia (Ibid).

Para Wilson Hallo, esta condición privilegiada de Guayasamín debía rechazarse pero sobre todo era discutible su doble moral frente a la postura latinoamericana. En este fragmento, Hallo cuestiona frontalmente sus manejos politiqueros con pretensiones de ascenso social, pero no deja de reconocer sus méritos como empresario de su propia obra:

Su posición izquierdizante, que por momentos cuaja en dogmatismo, no tarda en desintegrarse de su vida real, lo que permite suponer que el dolor indígena no fue más que la leña de su arribismo. En una monografía sobre él aparece retratado primero junto a Rockefeller, y luego junto a Mao o Fidel Castro. También retrata a personajes que nada tienen que ver con la posición política que dice sustentar, y que predica en las telas que lo llevaron a la fama internacional. Así y todo, es Guayasamín la figura predominante del movimiento encarrilado en el indigenismo. Y el que más valores pictóricos tiene a su haber, poniendo de lado que además es un buen promotor y administrador de su obra (1977:9).

Hallo valoraba los logros del realismo social especialmente en la pintura de Eduardo Kingman, por lo que más adelante afirma que otros artistas del periodo “han resultado víctimas de una política de desmesurado apoyo –a nivel estatal- a la sola figura de Guayasamín”. Entonces propone, “Para superar estos vicios que llevaron a la frustración a muchos de nuestros principales talentos, [...], es preciso aprender a manejar la cultura con un criterio de empresa” (1977:11).

Es decir, Wilson Hallo comprendió las potencialidades que este momento tenía para generar un mercado de arte y la estrategia principal fue la ruptura con lo anterior, que podía personificarse en Guayasamín. Sobre este aspecto es interesante notar que los artistas que participaron en la Bienal también se pronunciaron como rupturistas<sup>41</sup>.

La legitimación de la ruptura contó con Marta Traba, una de las voces más autorizadas en el arte latinoamericano de la época. El contacto de la Galería Siglo XX con Traba estuvo motivado por la dinamización de exposiciones y la promoción de un arte nacional joven desde 1966, María Inés recuerda:

Marta era argentina y le conocimos en una exposición en Cali, la idea era contactarle porque ella era muy famosa y era directora de la organización de cultura más importante de Colombia para ver si traíamos una exposición. Nos contactamos, le encantó la obra de Tábara y como nuestra posición era en contra de Guayasamín porque era una forma de utilización del indio para hacer plata, no era una propuesta a favor de nada, a Marta Traba le gustó esa contraposición y el abanderado de ese sentido contrario era Tábara contra Guayasamín y nosotros nos fuimos metiendo en esa bronca siendo que mi mamá y mi papá trabajaron en los murales de la universidad y siempre muy amigos de los hijos. Éramos nosotros los artistas jóvenes contra lo establecido (MI, 21-04-2010).

En el análisis de María Inés, el efecto Traba consistió en aglutinar a los artistas por la necesidad de sobrevivencia individual y del mercado:

Como Guayasamín no tiene la apertura para nadie, porque no le daba chance a nadie, entonces los artistas se pliegan al grupo de Tábara por una necesidad de sobrevivencia también. Marta Traba provoca eso, ese choque. Pero es un choque casi que publicitario. Para mi concepto personal Tábara es mucho más artista que Guayasamín porque él encontró la receta y empezó a pintar así (MI, 03-02-2010).

La apreciación de María Inés se puede comprobar en este extracto de una entrevista a Traba en 1969, en la que expresa sus preferencias sobre el arte pictórico ecuatoriano. Su postura frente a Guayasamín no se trataba solamente de una discrepancia de criterios a

---

<sup>41</sup> Los testimonios de estos dos artistas evidencian una lógica de rupturas para la auto-afirmación, frente al VAN y a la propia Bienal:

Oswaldo Viteri (1931) recuerda: “A mí me llamaron Bienalista, para mí era importante participar en esa Bienal, me invitaron a que forme parte del VAN pero no acepté porque era formado por hechos circunstanciales más que por hechos de carácter filosófico, conceptual, como se han formado otros grupos en Europa. A mí me pareció que ese grupo no tenía un fundamento básico teórico como para subsistir y en efecto es lo que pasó, después de la Bienal el grupo se deshizo, me dio la razón el tiempo”. Sin embargo, también se pronunció sobre Guayasamín como un hombre muy arrogante y sobre el indigenismo que “ya no decía nada” (entrevista, 16-06-2010).

El artista Voroshilov Bazante (1939): “Yo participé en la Bienal, hubo un grupo en contra, pero yo partí los cuadros porque no estuve de acuerdo con la premiación y me sirvió porque como estaba el agregado cultural del Brasil que fue miembro del jurado y un mexicano, arme un escándalo y me dio como resultado invitaciones al extranjero” (entrevista, 21-05-2011).

nivel artístico, su enemistad era personal<sup>42</sup>. En la siguiente entrevista realizada en 1969 se evidencia esta radical oposición a Guayasamín y la construcción de Tábara como antagonista:

- *¿Cómo fue lo del “mito-Guayasamín”?*
- *¿Por qué lo pone en pasado?*
- *Entendí que habían hecho las paces...*
- Humanamente, sí.
- *¿Insiste en lo del mito?*
- Sí, claro. Creo que no es un hecho pictórico la pintura de Guayasamín, sino un relato truculento.
- *¿Y lo del “anti-mito Tábara?”*
- Correspondía un poco al comportamiento del pintor, que no era un inflacionista de sí mismo, sino lo contrario, una especie de deflacionista que trababa de crear el hecho pictórico sin el menor ruido.
- *Usted se ha referido a los “parricidas” del Arte...*
- Ante la imposibilidad de convivencia entre unas y otras generaciones – las generaciones más viejas tienen tanto poder, presionan tanto y son tan inmortales- las jóvenes al final se exasperan y resuelven asesinarlas. Es la única manera de poder ser (El Tiempo, 16-02-1969).

Esta entrevista evidencia la radicalidad de Traba para ejercer la crítica y su poder para deslegitimar al pintor más favorecido por el Estado ecuatoriano. Sin embargo, los límites de sus posturas y la vigencia de sus extremos fueron puestos en duda por la generación de artistas como Mauricio Bueno que introdujeron el conceptualismo en Latinoamérica, descentralizando la problemática del arte como reflejo de identidades locales<sup>43</sup>.

En las entrevistas que realicé a los artistas del VAN y a los Mosqueteros, la presencia de Guayasamín era un punto clave de la conversación que facilitaba graficar una postura individual mediante la comparación con la propia producción y con una moralidad de la práctica artística. Sus cuestionamientos iban desde lo personal, pasando por los usos del indígena en su pintura y llegando casi siempre a su manejo politiquero

---

<sup>42</sup> En varias entrevistas, y a modo de rumor, me comentaron que el origen de este conflicto había sido la propuesta de matrimonio que Guayasamín había hecho a Traba en busca de una aliada poderosa para incrementar la fama de su pintura.

<sup>43</sup> Mauricio Bueno (1939) recordaba: “Yo tuve un problema con Traba me acusó de que era un foráneo, que era un desertor de la América Latina que ese un lenguaje que no era vernáculo, y hubo un foro con Brest, con Glusberg y con Traba (los tres críticos argentinos) y todos atacaban, la misma historia estúpida que el arte tenía que ser de raíces y no es así, eso cambió completamente. Era tremendo, o te subían o te mataban, Marta Traba acabó con grandes artistas, hasta que ella no se murió no recuperaron a esa gente. Un poder tremendo” (entrevista, 29-06-2010).

ejemplificado en el episodio de su participación y triunfo en la III Bienal Hispanoamericana de Arte convocada por el franquismo en 1956.

El testimonio de Muriel del grupo VAN evidencia una posición mediadora entre los aportes pictóricos-conceptuales de Guayasamín y una crítica apoyada en la voz de Traba:

Guayasamín indiscutiblemente un gran pintor, como dijo Marta Traba y recuerdo que criticó duramente y decía Guayasamín es como una nube que no deja ver lo que hay abajo porque aplastaba. Se repite hasta el cansancio, todo eso de la tragedia indígena llegó a ser su motivo, [...], en esta época el indio ya está respetado, ya tiene derechos ya habla más de la cuenta. Pero lógicamente fue una raza dominada y esta bien lo que Guayasamín hizo (entrevista, Guillermo Muriel, 16-04-2010).

La postura de José Unda del grupo de los Cuatro Mosqueteros es mucho más radical:

Guayasamín ha hecho un gran panfleto para beneficiarse él de un dolor ajeno porque siempre vivió muy bien y sus descendientes siguen viviendo bien, eso es cuestionable, un arte socialista pero muy de champaña y caviar entonces hay una gran contradicción. Yo siempre fui abiertamente opuesto a Guayasamín, entonces cuando veo las noticias en el parlamento me molesta porque sale toda esa demagogia ni en Rusia se ve esto, ni en México, es como un insulto visual para mí. Los lambiscones sí se llevaban con Guayasamín pero nosotros no, yo jamás nunca, él ha hecho un mundo aparte de lo que yo creo y pienso, siempre ha habido un antagonismo yo desde joven desde estudiante fui anti-Guayasamín y con el análisis del tiempo llegué a la conclusión de que era un panfletero (entrevista, José Unda, 14-08-2010).

Cuando le pregunté a María Inés si habían tenido algún enfrentamiento directo con Guayasamín, su respuesta tenía el objetivo de probar cómo las consignas vanguardistas debían pesar más que los vínculos sociales, pero no eran un impedimento para mantenerlas. Por otra parte, dirigió el conflicto hacia el egoísmo de Guayasamín y la misión 'desinteresada' de la Galería Siglo XX por exhibir arte internacional, bajo la seducción de su aura y a manera de contribución a un medio que desconocía este tipo de imágenes.

Yo fui amiga toda la vida con la familia de Guayasamín porque mi mamá y papá trabajaron en los murales y porque mi mamá era muy amiga de Marujita Monteverde, su primera esposa, siempre hubo una relación familiar de amistad y afecto. Siempre había una relación familiar pero mi marido se pelea por las disputas porque Guayasamín seguía con lo clásico con la pintura de denuncia social que era el muralismo mexicano traído al Ecuador, viene con esa onda siendo un gran pintor y como que se estanca un poco ahí en eso. Bueno, mi marido se agarra una bronca, yo por mi lado seguía viéndome. Pero sucede una anécdota muy triste en el año 76 viene una colección del MOMA de Nueva York. [...] En uno de estos cocteles en la embajada americana, nos encontramos con el director de esta colección, y conversando me dice bueno yo traigo

una exposición de Nueva York con óleos originales. Decimos queremos verlas, ¿cómo hacemos? Dice la acabo de levantar de Bogotá y queríamos hacerla en Quito. Inténtenlo tenemos diez días pero se necesita un seguro, transporte, sala. A nosotros la galería no alcanzaba pero decíamos aunque sea desalojamos el Museo del Banco Central, una exposición para que el Ecuador vea los originales del los grandes del siglo XX. Le digo pero ¿con quien habló? ¿qué pasó? Dice yo hablé con Guayasamín y me dijo que al único que le interesaba el arte en el Ecuador era a él. Nosotros movimos cielo y tierra pero no logramos hacer parar la exposición, tenía programado Lima. Simplemente estaba agarrando fama y su egoísmo, porque yo creo que todos los seres tenemos derecho de aprender. Esta cosa creó un rompimiento más profundo con Guayasamín (MI, 05-05-2009).

A partir de estos testimonios, podemos afirmar que el rechazo y la rivalidad con Guayasamín fue una condición del campo artístico, que consolidó una postura colectiva y que fue beneficiosa para la galería porque aglutinó una gran cantidad de proveedores que contaban con prestigio en el medio. Por esta razón, el grupo era diverso e incluso desigual: algunos artistas regresaban de Europa y de Estados Unidos, otros venían de provincias con una formación diferente; no apuntaban a una unificación estética sino a una participación significativa en el circuito.

En un principio el escenario de las reuniones sociales propició su convergencia, motivada por la posibilidad de vender su producción, que luego se transformó en una posición más consolidada cuando lanzaron su Manifiesto. María Inés recuerda este proceso desde una posición un tanto externa, por tratarse de un circuito masculino:

El trabajo de la galería era aglutinarlos, reunirlos, y que cada uno aporte una propuesta, una idea de la vanguardia como concepto, de cómo crear. Vanguardia hacia que los artistas tuvieran una propuesta de pintar, de convivir, de promocionarse. Entonces, era salirse de los parámetros académicos del cuadro por el cuadro y punto. No es solo una propuesta de abstracto-figurativo, sino es conceptual de trabajo colectivo [...] Lo que hace Wilson y la Galería es juntarlos, primero como una cuestión de amigos, luego de que nos juntemos a un asadito, a comer, a tomar un trago, una onda amistad y después sale el manifiesto del grupo VAN que ya es una propuesta, y ahí se juntan gentes de más y menos calidad que participaban de esto, que de pronto no eran gente que aportaba pero si aprendía y recibía como es el caso de Ricaurte, la cosa era muy provinciana al lado de estos que venían de Europa y Estados Unidos, pero en cambio sí había una participación de alguien que estaba cosechando (MI, 13-05-2009).

El Manifiesto del grupo se conoció en agosto de 1967, a partir de una muestra de Ricaurte en el Centro Ecuatoriano Norteamericano. Iniciaba con unos antecedentes de la crisis institucional y localizando la base del problema en el “subdesarrollo” y la “inautenticidad cultural” que eran los discursos manejados desde los grupos de literatos y artistas que buscaron reorganizar la CCE en 1966:

Conscientes de la inaplazable necesidad de búsqueda en la expresión plástica que devenga en un contacto más directo con el hombre común, de un lenguaje de dimensión social que traduzca la voluntad colectiva de superación vital y que proponga, al mismo tiempo, un nuevo orgánico plural de la inteligencia; que dicha intención de búsqueda solo puede desarrollarse en forma positiva a través de un continuo proceso de liberación de la carga de mitos y tabúes que nos han conducido al estancamiento cultural en todos los órdenes; conocedores de que dichas condiciones paralizantes forman parte de una vasta confabulación tendiente a mantener a nuestros pueblos en su estado de subdesarrollo cultural, social y económico; testigos de que las manifestaciones culturales han llegado a límites vergonzosos de enajenación e inautenticidad, con la consciente o inconsciente colaboración de gobiernos, instituciones culturales y artísticas en general, incluyendo la nuestra, y convencidos de la necesidad de cambio y renovación en todos los órdenes, a fin de canalizar lúcidamente la estructuración de una cultura propia de consecuente afirmación como pueblo para una ubicación digna en el proceso universal (1968: s/n).



*Imagen 18.* Se observa a Wilson Hallo como director de la Galería Siglo XX haciendo parte de los logros del Grupo VAN (El Comercio, 28-07-1967).

En este panorama, rechazaban todo lo anterior y planteaban salidas para estos conflictos de orden social y de renovación cultural desde las lógicas del campo del arte, es decir desde la innovación de lenguajes, la universalidad de la experiencia creativa y la necesidad de acudir a un discurso sobre la identidad nacional:

- a) La necesidad de un lenguaje nuevo, capaz de expresar la voluntad societaria de abolición de inservibles estructuras y de percibir, señalar e intervenir en un cambio que se está operando ya.
- b) En las artes plásticas dicho lenguaje se manifiesta en una “voluntad de forma” entendida como la búsqueda de nuevos órdenes de visión que sobrepasen lo formal establecido, para alcanzar una verdadera dinamia en el fenómeno creativo.

- c) El orgánico plural de nuestro arte, basado en la incorporación de las diversas manifestaciones vitales colectivas, en cuanto todos los seres humanos son capaces de dar un aporte en la búsqueda de posibilidades de arte más plenas, que constituyen en definitiva la creación.
- d) La utilización de las manifestaciones colectivas vitales en la concepción individual, conlleva la necesidad de búsqueda de la variante nacional en el proceso creador, pues sólo a través de la ubicación del arte y del artista se puede llegar a una proyección universal.
- e) La posición del verdadero crítico implica una interacción con el artista en el fenómeno creativo, que anula la manía de ubicar el arte en la simple preferencia (1968: s/n).
- f)



*Imagen 19.* La imagen utilizada en el Manifiesto de grupo VAN la realizó Hugo Cifuentes, los artistas nos dan la espalda en actitud de rechazo y hace alusión a “los que van”. En el manifiesto original constan las firmas de todos los artistas más la de Wilson Hallo.

Una de las críticas más agudas al manifiesto fue del escritor Claudio Mena, amigo cercano de Wilson Hallo, pues detectaba errores, lugares comunes y frases pseudo intelectuales “como aquella de proponer ‘un nuevo orgánico plural de la inteligencia’” (BCE, 1997:6). Mena pone en evidencia el sentido modernista de esta vanguardia: ante el eminente problema del distanciamiento entre público y artistas,

su ingenuidad radicaba en que los artistas debían resolver este problema con la creación de un nuevo lenguaje, como si el problema fuera solamente formal, en un momento en que el arte del siglo XX ya había incursionado en todas las posibilidades formales que suplantaron la propia pintura tradicional sobre el lienzo (Ibid).



Los cambios que planteaba el grupo VAN en el lenguaje plástico y su llamado a buscar “nuevas formas de visión que sobrepasen lo formal establecido”<sup>44</sup>, a nivel de mercado decía de una pretensión por introducir una visualidad que atraiga a nuevos públicos y contrarreste la hegemonía de Guayasamín, que había logrado posicionarse internacionalmente y que, a pesar de diversas críticas, seguía siendo el referente del arte ecuatoriano.

La Anti-Bienal se valió de estrategias lúdicas para captar la atención del medio con imágenes que, más que rechazo, eran una atracción:

Hay muchas obras en esta muestra que pueden parecer burla o tomadura de pelo. Hay, por ejemplo, un tanque de servicio higiénico en el que el visitante debe tirar la cadena y ve surgir por arriba un hombrecito; hay una obra que se titula “Pite y Pase” y tiene, efectivamente, una bocina que suena -¡Y cómo!-; hay muñecos, fantoches, hay lo grotesco, la figurita que se aparece por arriba del cuadro y le saca la lengua al serio espectador. ¿Qué han pretendido con todo esto los expositores del VAN? Salta a la vista que hay un rechazo a la seriedad burguesa a la falsedad oficial. Pero hay más: hay un espíritu de búsqueda (El Tiempo, 05-04-1968).

Esta estrategia junto con el choque versus Guayasamín rindió frutos pues la Anti-bienal fue publicitada en prensa, radio y televisión. Por primera vez, se organizaron debates públicos entre defensores y críticos de la Bienal, que tratan en el plano del deber ser sobre el arte y los artistas. En este contexto según Mena, Hallo era “el hombre que metía leña al fuego”, auspiciando para que los debates se realicen en la Galería Siglo XX (BCE, 1997:5).

En ellos los principales tópicos fueron la crítica a la institución y la pregunta por la existencia de un arte nacional. En este sentido, y evidenciando la pervivencia de un imaginario localista y guayasaminesco, algunos críticos expresaron: “Habríamos deseado que la exposición del VAN nos presente una plástica más ecuatoriana, más enraizada en el país” (El Tiempo, 04-04-1968).

---

<sup>44</sup> Cuando visité al artista Guillermo Muriel, me mostró todas las obras que presentó en la Anti-Bienal, para él lo importante era la innovación en la forma de trabajar: “Esta es la postura de VAN, soltar la mano para dibujar ya basta de academia, había tenido 6 años de academia de la buena anatomía, llegó un momento en que dijimos no esto es cuestión de mover la mano y manchar y encontrar nuevos recursos” (entrevista, Guillermo Muriel, 16-04-2011).

### *Anti-salón*

El Anti-Salón (1969) fue un evento en Guayaquil en el que Wilson Hallo adquirió mayor protagonismo; la experiencia previa vinculándose al grupo VAN y la presencia de los artistas extranjeros Manuel Viola (español 1916-1987) y Silvio Benedetto (italo-argentino 1938) fueron factores aprovechados en la promoción de un nuevo grupo bajo el nombre de los Cuatro Mosqueteros conformado finalmente por José Unda (1948), Nelson Román (1945), Washington Iza (1947) y Ramiro Jácome (1948-2001) y una nueva visualidad: la neofiguración.

Para María Inés, muchas de las exposiciones de la galería y de los planteamientos innovadores no hubieran sido posibles sin la influencia de estos artistas extranjeros que, paradójicamente, llegaron al país por las gestiones de Guayasamín en Europa mientras promocionaba la I Bienal de Quito. En primer lugar, llegó Manuel Viola el 3 de abril de 1968 por invitación de Guayasamín y el comité de la CCE con motivo de la Bienal. Vivía en casa de Guayasamín y trabajaba en la Escuela de Bellas Artes en una exposición que inauguró el 25 de junio de ese año. En las reseñas de prensa, Viola era retratado mientras pintaba, grandes formatos, en el piso, sin pinceles con escobillas, es decir con una postura diferente sobre ser artista que los jóvenes querían emular: “Román y Unda asistirán al maestro como los mozos de espada al matador o los oficiales al señor del obrador, y captarían ávidamente los secretos de sus enérgicas manchas gestuales y su tenebrista claroscuro” (Rodríguez-Castelo, 1993:18).

La segunda influencia extranjera fue Silvio Benedetto que participó en la Bienal de Quito por invitación de Guayasamín a quien conoció en 1966. Al contactarme con Benedetto y preguntarle por su relación con Guayasamín me dijo: “A parte de mi incompatibilidad personal con él, una obra sólida con la validez de haber sintetizado la experiencia post-picassiana con la cultura autóctona” (comunicación vía correo electrónico, 10-08-2011). Más allá de esta lectura occidentalizada, Benedetto me facilitó una serie de documentos, entre notas de prensa y cartas personales, que evidenciaban la intención de gestar un mercado de arte (a través de su galería Due Mondì en Italia) y el comportamiento de Guayasamín, ofertando pasajes, estadía, enmarcaciones y salas de exhibición como parte de la hospitalidad de la CCE (*Imagen 20*).



BENEDETTO JUNTO A UNA OBRA S UYA, Y CON ARTISTAS.— El genio de Silvio Benedetto, el pintor argentino que nos visita, es el del muralista. Actualmente se encuentra realizando un mural de 4.500 metros cuadrados sobre el tema “Los protagonistas de la Historia Universal”. La obra suya que aparece detrás del joven artista muestra esas calidades de su producción. A la derecha, Benedetto de parte familiarmente con Guayasamín, izquierda, y Manuel Viola, centro. Los tres son connotados ciudadanos de la República de las Artes Plásticas. De Viola, Quito pudo ver hace poco una muestra; de Guayasamín seguimos esperando la muestra de su “Edad de la Ira” prometida varias veces desdeantes de la Bial de Quito, y de Benedetto contamos con poder ver obra muy en breve.

*Imagen 20.* En esta reseña se anunciaba la muestra de Benedetto, en la foto está junto con Viola en el taller de Guayasamín (El Tiempo, 8-11-1968).

Benedetto encarnaba también una forma de ser artista “comprometido” y contestatario que le condujo a un cambio súbito en su relación con Guayasamín cuando el 9 de noviembre del 1968 fecha en que Benedetto hizo público un ejercicio reflexivo que ponía en duda a la Bienal, la CCE y los artistas ecuatorianos con posiciones preferenciales en las instituciones. En “Autocrítica de un sistema en el cual actúo con mi obra artística” decía:

No es positiva la presentación de una Bienal sectaria, exaltadora de una tendencia traidora a la realidad histórico-social de nuestro Continente y de desinteresado valor plástico, muestra en la cual pareciera ser de preponderante importancia poseer un antecedente artístico sellado por la OEA [...]¿Se han alejado los verdaderos valores jóvenes por resentimientos personales o en algunos casos han huido por el olor asfixiante de la figurada “morgue”? Este mismo silencio mortuorio es el que emana de la Casa de la Cultura cuando los hermanos franceses son aplastados en el Mayo parisiense, en Tlatelolco los mexicanos y ahora los propios de Guayaquil [...] No es posible que el Ecuador se presente constantemente en el exterior mediante la presencia “a vitae” de singulares personalidades en el campo de la literatura o de las artes plásticas. No es posible que no se perfilen nuevos valores que verdaderamente expongan ante el mundo la grandeza del Ecuador (El Tiempo, 09-11-1968).

La dura crítica de Benedetto trajo como consecuencia, la negación pública del local de la CCE argumentando sobre la posición extranjera del artista y ajena a las realidades locales (13-11-1968). Por esta razón, la muestra se realizó en la Galería Siglo XX, y fue

un éxito porque además suscitar gran expectativa y promoción (nuevamente por el choque anti-guayasaminesco), les permitió acceder a los contactos necesarios para traer las obras de gráfica europea que fueron ofrecidas a Guayasamín en su momento (*Imagen 21*). Para Wilson Hallo y la Galería Siglo XX, la presencia de Benedetto fue beneficiosa porque acercó a los artistas más jóvenes. Propuestas como el lanzamiento del ‘Manifiesto de arte en la calle’ pretendía sacar las exposiciones al espacio público, retomando las intenciones y consignas del Mayo del 68 francés. Sus fundamentos eran algo similares a las motivaciones del VAN en el sentido de “lograr una conjunción entre el artista y su medio”:

El cartel será lanzado en la simultaneidad de las imágenes que ya forman semáforos, personas, sonidos y percepciones, anuncios luminosos, etc., a las que el ARTE EN LAS CALLES se incorporará junto a las cosas del Universo. El Hombre tendrá que descifrar pues este arte que se convertirá a su vez en nuevos signos llenos de significación en estado de vida latente para el espectador [...] Existe el propósito de que los carteles sean fijados simultáneamente en los muros de distintos países y que el interés esencial de este movimiento –EL ARTE EN LAS CALLES– sea comprendido como un diálogo directo con el público y como un medio de comunicación entre los hombres (1968).



*Imagen 21.* En este reportaje gráfico de la inauguración la muestra de Benedetto en la Siglo XX, él y Viola hacen parte de un nuevo circuito entre los que podemos observar a María Inés y Wilson Hallo, los artistas de la generación del VAN y los jóvenes de la Escuela de Bellas Artes



La experiencia de la Anti-Bienal y sus réditos en visibilidad pública, fueron un camino para el Anti-Salón que buscaba hacer frente al I Salón de Vanguardia de Guayaquil, realizado en mayo del 1969. Las bases del Salón convocado por el Patronato Municipal de Bellas Artes de Guayaquil, presentaban varias innovaciones en cuanto a amplitud de modalidades, se admitía expresiones objetuales y performáticas e inclusive obras colectivas. Sin embargo, el proceso de selección de las propuestas estaba regido por el paradigma de la belleza y encasillaba a la vanguardia en conceptos de “pureza y ejecución impecable”<sup>45</sup>. Para Wilson Hallo, este Salón debió representar una oportunidad para la negociación de la autoridad sobre los sentidos de la vanguardia.

La inadmisión de los Mosqueteros en el Salón, fue un pretexto para continuar sustentando una actitud crítica frente a los concursos. Para los artistas los salones eran también una expresión del clientelismo del medio y la permisividad de los artistas. Para María Inés la problemática de los concursos evidenciaba a la ausencia de políticas públicas:

He estado en contra de los concursos a pesar de haber sido jurado en algunos porque es una carrera de caballos, no se premia la obra sino el cuadrito, y el cuadro no es la obra de un artista. La obra es todo su contexto. Gente que no era ni artista y participaba en los concursos y a mi me consta. Decían hay que hacer un cuadro bien grande porque este año están interesados en obra grande. O sea que el contenido, la propuesta, ni siquiera la técnica tenía nada que ver, se media por tamaño haber cual se llevaba el premio (MI, 13-05-2010).

Frente a las limitaciones de la Escuela de Bellas Artes, los Mosqueteros recibían la influencia de Hallo y de otros actores<sup>46</sup>. El rol específico de Wilson Hallo en la

---

<sup>45</sup> Las bases decían: 1.-Es aceptable el concepto de escultura con movimiento, sonido, elementos pictóricos, cinematográficos, etc. Pintura con volúmenes, luz dirigida o realizada con materiales nuevos o tratados de manera diferente, así como técnicas o formas de expresión diferentes. Temáticas que se refieren a problemas universales comunes. Teatro corto (happenings). Danza moderna con coreografías universales o música, etc. 2.-La pureza y técnica de la ejecución deben ser impecables. No debe confundirse vanguardia con la gratuidad o el fantechismo. La belleza conceptual, cromática, los movimientos y en general las obras a presentarse deben ser realizadas con la seriedad que el arte demanda. A juicio del Jurado de Selección, serán rechazadas las obras que no reúnan estos requisitos. (El Tiempo, 13-05-1969).

<sup>46</sup> La Escuela de Bellas Artes era una institución donde (la enseñanza) era de forma académica pero de memoria, lo que un profesor hacía ahí era ganarse su sueldo, nada más, no traía ideas frescas. Nosotros pensábamos que el arte es más allá de lo formal de lo rígido porque tiene vida, una dinámica, un proceso y esa fue una inquietud que nació bajo un proceso de tener contacto con Tábara, Villacís, ellos ya maestros de trayectoria y me aceptaron porque éramos muy jóvenes, ellos conversaban nos incluían.

gestación del Anti-Salón es reconocido por el artista Ramiro Jácome, a quien en el texto se hace referencia como señor H, como auspiciador, promotor y mentalizador del evento:

Una rápida ojeada de la historia personal de los llamados “Mosqueteros”, que como sus homónimos franceses éramos también cuatro, y en el caso local hasta cuatro y medio, considerando la injerencia y apoyo inicial del mentor, auspiciador y marchante, el joven señor H, experimentado y hábil promotor, y al que por su entusiasmo únicamente le faltó la habilidad de usar el pincel para contarse entre uno de nosotros; [...] (Jácome en Rodríguez Castelo, 1993:50).

Apelar a la novedad y sorpresa era otra de las maquinaciones del señor H. quien bien conocía el lenguaje de la inducción. La idea de despertar a la gente de su habitual letargo frente al fenómeno artístico, por aquellos medios carnavalescos, tenía según su criterio que ver con la naturaleza festiva del medio, siempre ávido de rendirle culto a la disipación. De suerte que el plato ofrecido era nuevo y sonaba distinto: ¡Aquí estamos, saboreen la vanguardia! ¡Aquí está el ANTISALÓN! (Ibid:62).

El evento consistió en una serie de acciones que fueron recogidas con admiración por la prensa. En la narración de Jácome, se concretaba la necesidad por sacar el arte a las calles, retomando lo planteado por Benedetto:

Agonizaba en junio el invierno en la tropical Guayaquil, el soporífero calor de la tarde calentaba el pavimento y llenaba de sudor los rostros entre asombrados e irritados, de algunos porteños que habiéndose percatado de nuestra presencia mientras circulaban por el boulevard 9 de Octubre, contemplaban un poco perplejos, cómo, inmiscuida en pleno tráfico vehicular, marchaba lento, precisamente a aquellas horas congestionadas, con irregular trotecito, un asno pintarrajeado de esmalte naranja y letreros en la frente, que arrastraba una carreta igualmente decorada con afiche y frases alusivas al insólito tema del arte. Y nosotros encaramados en su interior, junto a un shamán shuar, en improvisado carnaval, marchábamos bamboleantes, algo abochornados por el clima y la situación, a penas ocultos tras las pancartas desafiantes, algunas recogidas de los ecos del “mayo del 68”, y otras adaptadas como aquella famosa de Unda: “Prefiero no pintar que pintar pendejadas” (en Rodríguez Castelo, 1993:71).

El punto cumbre en la noche de la inauguración fue la irrupción en el Salón oficial del grupo de artistas y el indígena shuar. María Inés recuerda y contextualiza esta acción en las agendas de la galería sobre la valoración de lo étnico:

---

Oswaldo Viteri el fue profesor nuestro, y tenía una propuesta de ayudarlo y estimularlo al artista y ese contacto fue muy bueno porque nos inyectaba el estímulo de ver diferente, de percibir diferente. Eso fue bueno porque cuando uno es joven está abierto, hasta ahora lo tenemos gracias a él. Él era anti-académico más bien anti-tradicional. Hasta ese momento era rígido, nos ponían el modelo y se dividía en cánones y el que fallaba nos daban un reglazo en la mano, muy inquisidor. Lo interesante es que en teoría podíamos conocer eso pero en la práctica no empataba con la realidad, porque ahora yo me doy cuenta si yo quiero hacer un realismo mejor tomo una foto, eso me resuelve todos los problemas. Pero hay otra forma, te doy

Y el brujo empieza a limpiar a todos como diciéndoles, ey regresen a la realidad, una cosa muy bonita, la gente se quedó loca, en esa época nadie conocía lo que eran los shuar, los negros ni que había arte allí, no había contacto con la cuestión cultural amazónica. Entonces llevamos este brujo shuar al coctel con las viejas elegantes y rompimos haciendo esta acción (MI, 20-05-2009).

En la prensa, en lugar de “limpia” se hablaba del brujo que echaba maleficios, frase que María Inés comprendía como una carga de estereotipos y prejuicios basados en un desconocimiento de los grupos indígenas del país. ¿Quién era este “brujo” y cómo ingresó en este evento del arte moderno de vanguardia? El antecedente directo fue el concierto folklórico en la Galería Siglo XX de indígenas Shuar el 12 de noviembre de 1968, con la participación de “13 jíbaros, que ejecutarán instrumentos primitivos”. El contacto con este grupo fue mediante las expediciones que realizaban buscando arqueología. El “brujo” se llamaba Ricardo Tangamash y era compadre de María Inés y Wilson. Esta relación de compadrazgo ha sido mencionada en otras ocasiones con sujetos de otras comunidades, por lo que intuyo era una forma de familiarizarse con los potenciales proveedores.

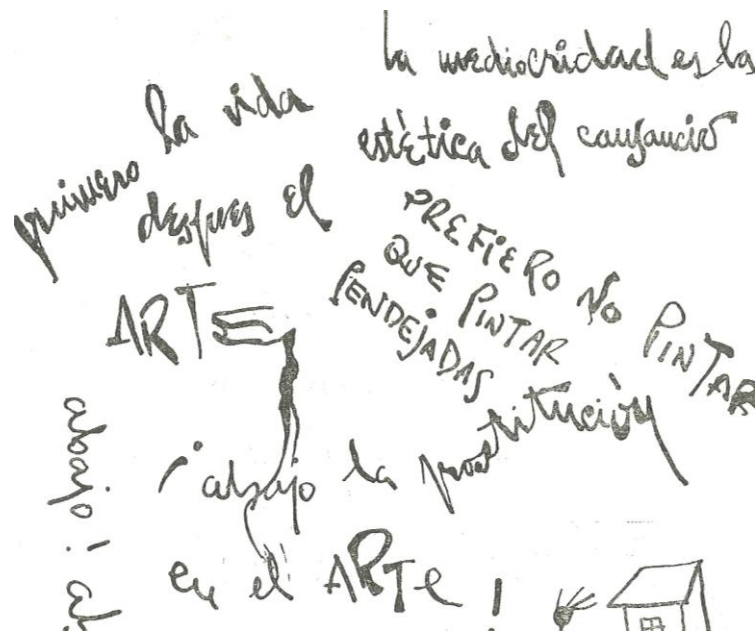


Imagen 23. Catálogo del Anti-Salón con las frases escritas en los muros en Guayaquil, inspiradas en el Mayo del 68 francés. Nuevamente la posición del grupo se argumentaba desde la crítica institucional, como se muestra en las consignas escritas en los muros. Debido a esta acción Unda y Román fueron encarcelados y liberados gracias a las gestiones de Wilson Hallo con el alcalde de Guayaquil.

el ejemplo: mira este follaje de las hojas, para mí no es importante la hoja, lo más importante es el espacio entre las hojas, es más interesante, puede ser imperceptible (entrevista, José Unda, 14-08-2010).





Imagen 24. Afiche del Anti-Salón. Al igual que la Anti-bienal, este evento buscaba posicionar a un grupo de jóvenes tanto a nivel comercial como plástico mediante un nuevo lenguaje como respuesta a la abstracción: el neofigurativo. En el afiche del evento aparecen retratos caricaturescos de los artistas con cuerpos deformados que graficaban a la nueva tendencia.

## TRIBU SHUARA BAILA EN LA CAPITAL



- 1) FOLKLORE ORIENTAL.— Miembros de la tribu Shuara del Oriente, se presentaron ayer en la Galería Siglo 20.— Un brujo trató a "un enfermo" y con sus hechizos sacó los malos espíritus.
- 2) Mujeres pertenecientes a la Federación Shuara, que abarca a más de 13 mil indígenas, trabajan de manera organizada, gracias a un préstamo concedido por la Fundación Ecuatoriana del Desarrollo y destinado a ganadería.
- 3) La cacería de pájaros con cerbatana es acompañada de silbidos; imitan los cantos de los pájaros y con movimientos acompasados hacen de la presentación folklórica una delicia.
- 4) En la gráfica una de las indígenas que con el auspicio de T.A.O. se presentan en Quito. Su próxima actuación será el viernes.
- 5) El brujo mayor que hizo la curación y exorcismo de los malos espíritus en el Concierto de música y hechicería Shuara. El grupo está dirigido por Miguel Nantip, miembro de la directiva de la Federación Shuara.

Imagen 25. Reseña gráfica de diario El Tiempo (13-11-1968): Tribu shuara baila en la capital. La reseña evidencia una mirada exótica de sujetos observados en el contexto urbano e 'internacional' que proyectaba la galería.

Para la crítica, esta exhibición que fue llevada también a la Galería Siglo XX, era “el verdadero Salón de Mayo” y se reconocía la “audacia” de Wilson Hallo como gestor del evento como consta en el editorial de Humberto Moré para el diario El Universo de Guayaquil:

La audacia comienza con el espíritu integrador de Wilson Hallo funcionalizador del sistema expositivo direccionado por la Galería Siglo XX, que hasta aquí ha cumplido gran parte de sus deseos después de exponer a casi todos los buenos representantes de la plástica nacional, [...] De Silvio Benedetto con quien la galería se viste de luces, pues es la figura más importante que ha expuesto en nuestro país, y con él el conocimiento de la nueva figuración, dispensadora del ánimo de los insurgentes, [...]. (Jácome) Esta personalidad y sus tres amigos, demuestran entender bien lo que están haciendo al extremo de ser la vanguardia del salón de mayo y esta dirección es digna de aplauso en la persona de Wilson Hallo, joven con espíritu de hombre maduro que está haciendo bien a la pintura nacional (El Universo, 12-06-1969).

En una entrevista para diario El Comercio, los artistas expresaban la intención de su acción: “no buscamos la fama ni tampoco la ‘fórmula’ para vender constantemente nuestros cuadros. Queremos identificarnos lealmente con el hombre y llevar ese mensaje a todo el mundo. En definitiva, intentamos ‘des cosificar’ al hombre”. Este propósito correspondía con sus planteamientos individuales, manejados en una estética de desfiguración y feísmo:

El uno concibe su temática como “la agresión de todo contra el mínimo intento humano”, el otro cual “una América aún en estado fetal que busca su propia y definitiva formación”, el tercero como “una necesidad implacable de volver al Hombre” y, el último como “un imperativo de expresarse más decente y directamente” (El Comercio, 06-1969).

Así, el discurso de los Mosqueteros y el Anti-Salón rechazaba la mercantilización de la propuesta artística, estableciendo una tensión entre las fórmulas del mercado y el discurso existencialista de des-cosificación. Posteriormente, y como consecuencia del mercado movilizad inicialmente por la Galería Siglo XX, estos artistas ingresaron en las colecciones públicas, ocupando un lugar privilegiado en las narrativas del arte moderno local.

## Mercado

Para concluir esta parte me referiré a un ejercicio planteado con María Inés propuesto desde la lectura de uno de los textos más críticos sobre la modernidad estética ecuatoriana<sup>47</sup>. Mi intención fue proporcionarle el tipo de información que yo estaba manejando para analizar este periodo histórico y construir un contexto común para la conversación. Cuando nos reunimos, en el fotocopiado ella tenía subrayado el siguiente párrafo sobre el VAN:

Ellos impulsaron la aceptación dentro del circuito del arte de nuevos lenguajes, y demostraron que las posturas de resistencia cultural y de crítica social, tan populares durante las décadas de los sesenta y setenta, podían resolverse con enjundia y agudeza fuera de las ortodoxias de la pintura y las convenciones plásticas vigentes. Sin embargo, los acalorados debates que armaron con la Anti-Bienal de 1968, y la acogida que tuvieron en medio de la conflictividad ideológica del periodo, más que garantizarles un peso específico en el ámbito de trascendencia cultural, les abrió la puerta del floreciente mercado que se inflaba con los petrodólares (Álvarez, 2000:464).

Mi primera impresión fue que podría intentar defender y validar las propuestas estéticas de la época, pues ha manifestado su gusto y admiración por muchas de ellas, especialmente por Tábara. Sin embargo, María Inés comentó sumándose a esta postura crítica y estableciendo la centralidad del bróker en la creación de contextos comerciales:

En general lo que dice, la cuestión de los artistas, que en lo único que se hizo avance fue en la cuestión comercial. Eso es verdad. Rebeldía, ideología, no había una cuestión muy firme porque cada uno venía con sus tendencias e intereses. Quizá uno de los más claros con la posición ideológica era Hugo Cifuentes. Pero muchos son muy diletantes, que hacen la revolución ante una taza de café pero concretamente no hacen nada que trascienda. En ese punto yo sí encuentro que esta señora tiene razón, el show funcionaba comercialmente (MI, 13-05-2010).

En su respuesta, de alguna forma, María Inés aprovechó para generar un lugar de enunciación como mujer cuestionando la práctica del artista-intelectual, ¿cuál fue el alcance de los grupos impulsados por la Galería Siglo XX en el circuito local? Tanto el Grupo VAN como los Cuatro Mosqueteros duraron muy poco, entre uno y dos años. Sin embargo, en esos entornos se gestaron varias de las propuestas autorales más legitimadas del circuito del arte ecuatoriano hasta la actualidad. Nombres como el de Enrique Tábara del VAN y Ramiro Jácome de los Mosqueteros alcanzaron su sitio de

---

<sup>47</sup> Lupe Álvarez (2000) “Antigüedades recientes del arte ecuatoriano”, catálogo de la muestra *Políticas de la diferencia – Arte iberoamericano fin de siglo*, Buenos Aires. Este ensayo establece en líneas generales las condiciones históricas que antecedieron la escena artística de inicios del siglo XXI.

consagración en la década del setenta. Es decir, no se trató solamente de una forma de ‘hacer arte’ sino también de una forma de ‘ser artista’, vanguardista, rupturista, que ha permeado en las prácticas de las generaciones siguientes y en el imaginario social.

En la explicación de Wilson Hallo, estos colectivos no trascendieron por “falta de formación individual y consistencia ideológica”, esto es compartido por María Inés y su reflexión sobre las grandes diferencias en la formación de los artistas.

El Grupo VAN se disuelve a la final por las diferencias, cuando empiezan a primar los egoísmos se dan las contradicciones, porque los que tienen talento empiezan a criticar a los que no tienen mucho y a estos no les gusta que les critique sino que les ensalcen para vender cuadros y esa no era la propuesta del VAN (13-05-2009)<sup>48</sup>.

Para la crítica de arte local, el legado de estos grupos han sido las individualidades. Y en este punto, podemos comprender la labor del bróker cultural que necesariamente debía moverse entre la innovación y las estructuras existentes para conseguir un tipo de beneficio. Los eventos rupturistas promovidos Wilson Hallo innovaron el modo en que los artistas podían visibilizarse en la sociedad y crear expectativas en un grupo de críticos y conocedores. Fueron espacios que no pretendieron salir del circuito sino establecer legítimamente sus posturas sobre arte e identidad latinoamericana.

Una de las manifestaciones conservadoras de la ruptura en el campo del arte ecuatoriano es el hecho de que ‘ser artista’ en ese periodo, implicó también ser hombre. Las rupturas vanguardistas adquirieron un carácter de masculinidad e inclusive de poses machistas. Por ejemplo, el artista Ramiro Jácome definía de la siguiente manera su relación con el arte:

El amor y la mujer ocupaban el segundo lugar en la lista de nuestras prioridades y ocupación mental y física, el primer sitio lo ocupaba también otro tipo de amor: amor a la pintura y al quehacer del pintor que pretende el arte y sus logros, y en cuyo pedestal, hacíamos promesas de establecernos por siempre (Jácome en Rodríguez Castelo, 1993:48).

---

<sup>48</sup> La lectura de Diego Cifuentes (1964) es similar y en el caso de su padre significó su salida del circuito artístico: “El fin del VAN nació el día en que se inauguró la Bienal de Quito y se dio la Anti Bienal, y dijeron que la obra de Villacís hubiera sido la ganadora; ahí empezó, cada uno quería salvar su metro cuadrado. Cifuentes se dio cuenta de que estaba solo, que en realidad él era el VAN al resto no le importaba [...] Se encierra, deja de hablar, a fines de los setentas se exilia en la fotografía, todos los 80 produce fotografía y casi nada de dibujo, y a finales de los 80 regresa al dibujo pero ya nunca dentro del circuito, sentía mucho asco, a veces hablaba con mucho dolor [...] Para él, el Van no trascendió porque no había el capital humano, él estaba muy claro y era duro, decía Almeida terminó haciendo puertitas, no censuraba, ponía como ejemplo” (entrevista, 21-07-2011).

Las limitaciones del medio en cuanto a información con respecto al campo del arte internacional otorgaron a Wilson Hallo un espacio privilegiado. Sus constantes viajes y sus relaciones sociales con artistas, marchantes y coleccionistas a nivel mundial le permitían un contacto directo con fuentes de primera mano, que informaban su noción de arte y las últimas tendencias. Este capital cultural fue reconocido por los artistas y críticos ecuatorianos de la época como uno de los más grandes aportes al desarrollo de un planteamiento teórico de las artes plásticas en el país. De ahí, el estatus que adquirió como intelectual/promotor más que como marchante/galerista. La referencia del artista José Unda sobre Hallo es notable en ese sentido:

Wilson fue el generador de ideas, de estímulos, y yo quiero hablar de él solamente la parte positiva. Un hombre muy inteligente, muy conocedor del arte, un hombre que tenía una muy buena visión de lo que es el arte, eso sí hay que resaltar fue muy importante tanto en el Grupo VAN como con el de los Mosqueteros. No auspiciaba la producción de las obras, lo que auspiciaba era con estímulos, con ideas, con cosas reales, él tenía por ejemplo a disposición su espacio para nosotros poder exponer, tenía muchas vinculaciones con el mundo del arte interno y externo, él fue un muy buen canalizador de las cosas que se hicieron porque él facilitaba, era un gran facilitador, pero no era auspiciante en el sentido económico. Él es muy contradictorio, por eso le decía desde un principio que prefiero hablar las cosas positivas, las negativas ya se saben y no importan porque somos seres humanos y cometemos errores; pero fue un hombre muy capaz, muy importante. Él inclusive tenía ideas a un nivel latinoamericano entonces tenía una visión muy amplia y por eso nos atraía, digamos ese es el término, nos seducía el contacto con él (entrevista, José Unda, 14-08-2010).

En este fragmento, la ligera afirmación de Unda sobre los aspectos “negativos”, no debe desestimarse con el afán de ingresar en las lógicas del mercado de arte que Hallo dinamizó. En los testimonios recogidos en las entrevistas para esta investigación se evidenció a manera de secreto público la conflictiva posición de Wilson Hallo en el campo. Sin embargo, mi intención al presentar y analizar estos testimonios no radica en subrayar la conflictividad y las polémicas como tal, sino en indagar en las dinámicas de ese mercado del arte que, a pesar de haber atravesado una fase de apogeo, es silenciado en las narrativas de los artistas. ¿Qué significa la ausencia de referencias sobre la expresión comercial de este momento en el campo del arte por parte de los artistas? ¿Por qué este tema les resulta incómodo en la actualidad?

En los discursos de los artistas se advierte una especie antinomia entre los ámbitos del arte y los del mercado. Preferían conversar extensamente de sus ideas,

producciones, fama, conocidos, referencias pero no sobre el mercado o el arte como una mercancía. Los comentarios sobre este tema tenían un tinte de rumor, de información que debía mantenerse oculta. Esto era palpable especialmente en los artistas más cercanos a Hallo, sobre todo en la etapa del VAN y los Mosqueteros. Por ejemplo, Gilberto Almeida, artista del grupo VAN, me dijo sobre Wilson Hallo: “Es curioso porque la familia de él eran dedicados a la plata y éste eligió la cultura y tenía afanes de plata, que además es normal” (entrevista, Almeida, 17-04-2011). En su afirmación, la “cultura” y la “plata” no son compatibles inicialmente pero se empataron en el caso de Hallo por su “afán”. El estatus económico de Hallo fue ambiguo y en muchas entrevista se tradujo a una situación generalizada del campo. Por ejemplo, el artista Nelson Román justificaba: “Creo que es muy difícil vivir del arte, [Wilson] nos ayudó, en realidad creo que tampoco tenía mucho dinero” (Román, entrevista, 30-07-2010), esto a pesar de que hemos especulado sobre el poderoso mercado que se generó desde lo público y lo privado.

Es necesario recordar que estas lógicas se enmarcan en las dinámicas del mercado de Hallo (capítulo III), que consistían en trabajar con el capital de los artistas de dos maneras: restando un porcentaje de comisión de ventas o intercambiando sus obras con otros objetos. El primer caso implicaba una transacción en dinero y el segundo una transferencia de objetos. Estos mecanismos fueron un punto sensible en la gestión de Hallo y se reflejan en quienes dicen haberse alejado de la galería por la falta de transparencia en el negocio o incluso por estafas concretas. Los testimonios más directos sobre estos manejos provienen de dos artistas que lo conocieron de cerca pero que no pertenecieron a las agrupaciones artísticas que Hallo promocionó activamente. El testimonio del artista Voroshilov Bazante (1939), que inclusive participó en la Bienal de Quito, da cuenta de los conflictos con Hallo:

Yo no era un ángel de su devoción, no le gustaba mi pintura pero cambió de parecer con los años. Nunca fue rico pero se manejó con mucho dinero siempre. Todos los artistas tuvieron problema porque él, les fallaba, manejar el arte es una aventura. Yo no le juzgo porque muchas de las deudas eran propias de la vida de los artistas. Como yo vi esas cosa me manejé solo, prefería canjear con algo directo, con libros, con obras, no que me quede debiendo, no era por perjudicarlo, se olvidaba, se confundía. Sabía moverse, conocía el mundo internacional pero ahí hay que ser absolutamente serio, creo que es lo que le pasaba a él (entrevista, 21-05-2011).

En las palabras de Bazante existe una justificación a la conflictiva relación con Hallo tanto porque “manejar el arte es una aventura” como por la caracterización de un medio en el que “las deudas eran propias de la vida de los artistas”. Esta internalización-normalización del conflicto estuvo presente en la mayoría de artistas que justificaron los manejos de Hallo como parte de la excepcionalidad del campo del arte frente a lo económico. No obstante, un artista que pudo hablar directamente sobre las polémicas relacionadas con Hallo fue Diego Cifuentes (1964), hijo de Hugo Cifuentes del VAN. Su testimonio fue bastante crudo porque, a diferencia de los artistas contemporáneos a Hallo, él no sentía ningún apego emocional al personaje ni era parte del medio en los sesentas, en su relato se destacaba la informalidad del mercado. Ante mi insistencia de por qué, con estos antecedentes, los artistas continuaban trabajando con él, Cifuentes respondió enfatizando en la movilización de capital social y simbólico del bróker:

Wilson Hallo tenía un poder de convencimiento extraordinario. Cogía a los jóvenes medio promesa, todo joven quiere exponer, quiere ser reconocido ya, pero todos se creen genios y tienen toda la pose. Hallo tenía esa cosa, quiso hacer eso conmigo solamente que yo tenía un padre que me estaba advirtiéndome. Era increíble, te llamaba por teléfono y te invitaba a almorzar, te llevaba al restaurant. Muchos no quieren hablar por pudor no quieren poner en evidencia que fueron comprados con vidriecitos de colores, por tanto quieren reserva (Cifuentes, entrevista, 21-07-2011).

Puede que este “pudor” sea una de las razones de los artistas para evitar este tema dada su naturalización de la deuda como algo “propio” de las transacciones en el campo del arte. Sin embargo, la presencia de Hallo ejemplifica un caso de “contaminación” que altera el mundo de la autonomía estética con el dinero. Los discursos que motivaron a los artistas de finales de los sesenta fueron la no-mercantilización de la propuesta artística, en oposición a las prácticas que Guayasamín había instaurado, su hegemonía en el mercado y “fórmula” pictórica para vender. No obstante, personajes como Wilson Hallo evidencian los límites y la coherencia de este discurso en la práctica.

Estas dinámicas del mercado del arte desfogaron en prácticas artísticas diversas que fueron desde propuestas muy comerciales hasta artistas que optaron por salir del circuito. No obstante, el caso de Hallo es único porque a pesar de incidir en un poderoso mercado mantuvo una perspectiva crítica contundente. En este sentido, Hallo analizó el mercado que manejaba y estableció una escala de valor en la que la inestabilidad económica era garantía de calidad estética. Lo más valioso para Hallo fue la obra de Tábara “Siempre está a la conquista de nuevas expresiones, explorando vetas



alucinantes que no pueden depararle una seguridad económica” (1977:24). Cifuentes también tenía un sitio privilegiado aún fuera del mercado: “Su extrema honestidad lo llamó a silencios de varios años; los prefería a producir con miras a la comercialización” (1977:24). De otros artistas reprochaba el énfasis comercial de sus propuestas, por ejemplo de Almeida decía: “Muy hábil en el manejo de los materiales, muy despreocupado por el concepto” (Ibid:25). En definitiva, la posición de Hallo en el campo fue paradójica porque encarnó una rigurosidad crítica que, eventualmente, no se sostuvo desde sus prácticas de mercado.

Un testimonio mayormente positivo sobre Hallo se expresó en la entrevista al artista Mauricio Bueno que, a finales de la década del setenta, trabajó también con la Galería Siglo XX. De esta forma Wilson Hallo se alineó con un nuevo modo de ejercer la práctica artística representado por Bueno, que es considerado el iniciador del conceptualismo en el país. Había estudiado Estados Unidos y regresaba al país después de muchos años, además en el año de 1972 había ganado la Bienal de Coltejer en Colombia por lo que contaba con un prestigio internacional. Como foráneo, Bueno enfrentó a los artistas rupturistas de las generaciones anteriores (VAN y Mosqueteros) que lo veían desde la competencia y que se habían convertido, al pasar del tiempo, en los grupos conservadores. Desde una mirada externa, para él eran ineludibles ciertas características del medio: en primer lugar el pictocentrismo, en segundo lugar la movilización de dinero a través de los concursos y finalmente la configuración del artista como un bohemio y artesano.

El arte ecuatoriano en ese momento era casi igual que es ahora, es decir a pesar de que hay mucha gente que hace arte conceptual pero el arte es básicamente pictórico [...] El salón del BCE yo gané el primer premio, pero esas competencias son tremendas porque hay mucho dinero, empezó a convertirse en una batalla. Luego gané el salón de la CCE y hicieron una mesa redonda y Almeida pidió de que se prohíba a los arquitectos a que concursen en el arte, imagínate eso tan absurdo [...] Tábara fue muy importante en Barcelona y todavía recuerdan la obra de él, es el único que ha tenido importancia fuera, muy sensible pero sin una gran educación, es un hombre inteligente, no es un erudito. En ese momento el artista era un bohemio, bebía mucho pintaba a ratos. Villacís hacía tres cuadros a la vez, un buen artesano pero con mucha habilidad y un buen pintor pero lógicamente con una formación intelectual muy pobre (entrevista, Mauricio Bueno, 29-06-2010).

A pesar de que la obra de Mauricio Bueno se ubicaba en el conceptualismo, la crítica local se esforzó por leerla y adecuarla a los discursos locales de identidad. En una reseña titulada ‘Bueno y el arte tecnológico’ el crítico Hernán Rodríguez Castelo

buscaba darle un sentido a esta propuesta que contaba con la legitimidad de concursos internacionales, es decir no era necesario construir un contexto para su valor sino adaptarlo a las narrativas sobre lo indígena. La interrogante que el crítico plantea para ubicar el problema es bastante caricaturesca: “¿No es ahora para el indígena de nuestras alturas algo tan propio y familiar como su poncho un radio transistor?” (El Tiempo, 06-11-1976).

Mauricio Bueno recuerda con gratitud la gestión de Hallo. Además plantea claramente la bonanza petrolera en el campo del arte, hecho que no reconocen ninguno de los otros artistas:

Pude vender, de estos cuadros blancos vendía mucha gente, y tuve un vendedor muy, muy bueno que era Wilson Hallo, hizo mucho por el arte fomentó mucho, el quería hacer un museo. Sí se podía vender, yo hasta el 88 vendía y a precios muy altos, lo que vendí al Banco Central no lo puedes creer, imagínate la colección del BCE y tiene que haber invertido miles de dólares. La Siglo XX era peso, Hallo era muy hábil, lo que nos hizo daño fue la plata, los dólares, la ambición y millones de profesionales que no son de alta calidad (entrevista, 29-06-2010).

El testimonio de Mauricio Bueno nos permite ubicar la relación entre las colecciones públicas y privadas y cómo el manejo de las galerías privadas incidió en el tipo de coleccionismo del Estado que se vio impulsado por el boom petrolero.

### **Precolombinismo**

Para cerrar este capítulo propongo un caso que contribuye al debate sobre las tensiones entre arte, antropología y mercado, y que es fundamental para comprender la postura estética de la época y su incidencia en el coleccionismo público. Desde la historia del arte ecuatoriano, se ha definido al *Precolombinismo* como un movimiento plástico abstracto que utiliza referentes de “lo precolombino” con proyección universalista, motivado especialmente por los artistas que se encontraban en Europa y Estados Unidos en la década del sesenta<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Si bien el abstracto se popularizó desde políticas culturales norteamericanas, Andrea Giunta en su análisis de la vanguardia argentina de los años sesenta considera que no se debe maximizar la influencia de las instituciones norteamericanas en el posicionamiento de la abstracción como política en las artes visuales. Para ella: “El éxito de la representación, [...], que se había instalado en la escena neoyorquina

En esta sección analizaremos este planteamiento estético, considerando que fue la visualidad exitosa y rentable en el periodo, pero que también expresa una relación con el objeto etnográfico y el “otro precolombino”, es decir “la modos en que el mundo del arte asimila, incorpora y se apropia de la diferencia transcultural” (Marcus y Myers, 1995:33). Para Scheneider (2006) estas apropiaciones de la otredad cultural son una de las características definitorias del arte del siglo XX. De acuerdo a su clasificación, tomada de Krauss, estas apropiaciones son *suaves*, si aluden o se inspiran en formas indígenas o *fuertes* si involucran la performatividad (2006:38). En nuestro caso, lo “precolombino” era la fuente de inspiración que no se desprendía por completo de la apariencia visual para referirse sobre una serie de objetos obtenidos en excavaciones arqueológicas, como un posicionamiento que destaca una fase previa a la conquista española y que reivindica ese momento anterior de manera idealizada.

En la enciclopedia de Arte Ecuatoriano Salvat que, como dijimos antes, legitimó la producción cultural del periodo, se habla del “afloramiento repentino de lo propio” en estos artistas para explicar el apareamiento de una nueva visualidad:

Ascendencia indígena, viejo mundo precolombino, germina como en un borbotón, sale a relucir fresco y espontáneo y, a diferencia del movimiento mexicano que se nutre formalmente de su ancestro, lo ecuatoriano es una fuerza intuitiva, es una nueva manera de expresar una antigua vocación plástica (1977:114).

Para Álvarez (2004), la arqueología es una de las fuentes constitutivas de los discursos nacionalistas que, desde inicios del siglo XX, se difundió entre los artistas e intelectuales a partir de los trabajos pioneros de González Suárez, Jacinto Jijón y Caamaño y Otto Von Buchwald. Otro antecedente clave fue el acercamiento en 1931 del arqueólogo guayaquileño Carlos Zevallos Menéndez a la estética de lo que denominó “arte decorativo puna” y la exposición de 1954 en la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas que al presentar “arte prehistórico, colonial y contemporáneo”, “resumió una postura regional crítica frente a la imagen patrimonialista de la escuela quiteña, como único referente de un “glorioso” pasado artístico nacional (2004:43).

El Precolombinismo evidencia también las prácticas de coleccionismo de los

---

con el triunfo del pop art, eliminó todo significado que la abstracción pudo tener como arma ideológica en la primera etapa de la guerra fría” (2001:377).

propios artistas que, como veíamos en el capítulo anterior, accedían a la arqueología por medio de canjes con los galeristas. Este contacto directo y posesivo con los objetos etnográficos fue integrado en los discursos de los artistas sobre sus producciones. El artista Gilberto Almeida, por ejemplo, me contaba de su colección arqueológica y su teoría a partir de la recolección: “toda la arqueología que tengo es dirigida al arte, no es que el indio comía maíz nada más, la parte de comunión entre indígenas es cien por ciento afectiva, es más que el blanco, el indio es más noble que el blanco” (17-04-2011). Entre estos artistas con grandes colecciones están Tábara quien ha declarado en prensa su intención de crear un museo. A nivel estético, la lectura de Wilson Hallo era la siguiente:

En Tábara y Villacís el planteamiento formal estaba claramente inspirado en los elementos de la tradición cultural identificados como precolombinos, frecuentes en la cerámica, telas y otros objetos de uso de los grupos de sobrevivencia. Sus morfologías se incorporan a un espacio constructivista, planteo algo semejante al que el pintor uruguayo Torres García formulara en cierta época de su carrera. Pero no se quedan en logros esteticistas, sino que buscan a través de esta plástica una urgente comunicación con una sociedad que indaga por una identidad, por vertientes que no guardan ya parentesco alguno con el realismo socialista de los años anteriores. Se trata más bien de una estética de la marginalidad que no se acantona en deprimentes retratos de marginados, sino que busca captar su riqueza específica, valores culturales y humanos durante muchos siglos negados por una tradición falsa, como es la tradición del conquistador. No se trata de despertar la compasión por los oprimidos, sino la fe en su lenguaje y, sobre todo, en su mensaje (1977: 24).

La alusión a “deprimentes retratos de marginados” cuestiona al movimiento plástico del realismo social, que había sido dominante hasta esa época y perjudicial desde la perspectiva de Hallo. Por ello, se planteó una ruptura que es evidente en el lenguaje abstracto y los contenidos propiamente modernos. Pero, este quiebre con lo anterior así como poseía una dimensión ideológica, a la vez, perseguía instaurar un nuevo gusto y mercado para el arte (*Imagen 26*). En la imagen de la muestra Hallo presenta sus “hitos” de la pintura ecuatoriana desde principios del siglo XX hasta finales de la década del setenta. En orden cronológico de ejecución están las obras de Joaquín Pinto, Oswaldo Guayasamín, Enrique Tábara y Mauricio Bueno. La imagen ratifica la contraposición Tábara-Guayasamín como parte de una misma trayectoria, que va desde el realismo figurativo hasta la abstracción. El pictocentrismo del medio se afirma al considerar la producción de Bueno, realizada con burbujas de jabón y láser, dentro de los parámetros de la pintura.



Imagen 26. Portada del ensayo “75 años de pintura en el Ecuador” (1977) que le permitió a Wilson Hallo escribir sobre su visión de las artes plásticas en el país.

La propuesta del *Precolombinismo* fue alentada por Hallo como una postura que buscaba construir una imagen latinoamericana reivindicadora, y en ese sentido, era la solución para la dicotomía propio-ajeno. Adicionalmente para María Inés, la empresa de los “cuadros precolombinos” tuvo éxito ya que los discursos sobre lo patrimonial y la valoración de la arqueología se habían propagado efectivamente. Así, se puede decir que en ese momento “las imágenes son creadas para satisfacer la demanda en lugar de crearla” (Steiner, 1994:156). La obra de Tábara fue la más comercializada por la galería:

La expectativa que se creó con Tábara era que recién llegaba que venía con todo el informalismo español, con todo un background del arte abstracto y lo que simbolizaba

el arte abstracto pero como una conexión con Ecuador que se llamaba precolombino. Entonces pegó muy bien y le fue muy bien (MI, 13-05-2009).

La lectura de Tábara, abanderado del Precolombinismo, es similar, porque como artista universal prefería moverse por sobre consignas políticas:

Lo que encontramos fue mucho arte político que ocultaba la mediocridad artística, con la creencia de que el único camino era insistir en el realismo socialista y, atemorizados, pintar una cruda realidad, que no ignorábamos. Pero, por nuestra preparación artística radical y universalista, veíamos un panorama más amplio. Otra realidad exuberante, rica en mitos y raíces ancestrales: una naturaleza mágica; una tierra -la nuestra- con características propias de un mundo exótico (en BCE, 1997:24).

La auto-afirmación de Tábara desde el exotismo nos lleva a preguntar: ¿Cómo se retoma “lo precolombino” en la plástica moderna ecuatoriana y cómo establece vínculos con un discurso de identidad? Esta pregunta indaga en los cruces del modernismo y la antropología cultural como discursos simultáneos que dialogaron y se “contaminaron” mutuamente. Como afirma Clifford, “Los límites del arte y la ciencia, lo estético y lo antropológico, no son permanentemente fijos” (2001: 271). Esto se evidencia en los distintos discursos que acogieron a los objetos no occidentales, que pasan por las curiosidades, el testimonio cultural y la obra de arte. En cualquiera de éstos, lo “primitivo” surge como una categoría dialógica frente a lo “moderno” y en condiciones de inferioridad.

Steiner explica cómo los trabajos antropológicos tempranos sobre arte africano se inscribieron en el debate de las escuelas de pensamiento difusionistas y evolucionistas. Entonces, las piezas africanas fueron utilizadas por ambas partes: tanto como evidencia visual de la propagación cultural desde centros innovadores a periferias imitativas; y como evidencia de la evolución social de las culturas –de la representación naturalista a la estilización geométrica- (1994: 11). En 1927, Franz Boas con su texto *Primitive Art* se opuso a las teorías evolucionistas que prevalecían, interesándose en el problema de la forma en el arte no-occidental. Su alusión a lo “primitivo” era parte también de una construcción antropológica de otredad que pretendía entender a occidente desde las organizaciones sociales y políticas de las colonias, percibidas como básicas. En definitiva, el valor de los objetos exóticos consistía en su habilidad para testimoniar la realidad concreta de una etapa anterior a la cultura humana, de un pasado común que confirmaba el triunfante presente de Europa.

El mundo del arte ha recogido las preguntas por la jerarquización entre “arte” y “artefacto”, a partir del proceso de recontextualización de artefactos no-occidentales que, extraídos de sus contextos han sido reclasificados en la categoría occidental de “arte”. Al respecto, uno de los debates más teorizados desde la antropología ha sido la noción de *primitivismo*, expresada en una serie de revisiones críticas a la exposición presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1984): “Primitivismo en el arte del siglo XX: afinidad de lo tribal y lo moderno” (Clifford 1988; Price, 1989; Foster, 1986). Así, basándose en la autonomía de arte y, por medio de la descontextualización, el estatus de los objetos primitivos fue elevado y redefinido generando la ilusión de una equiparación entre el arte africano y el arte moderno.

Así, para Foster (1986), la afinidad tribal/ moderno es el efecto de la decodificación de lo tribal y su puesta en escena en términos espectaculares en el dispositivo- museo. De hecho, esta afinidad se produce a través de la proyección de valores modernos en los objetos tribales por medio de nociones como autenticidad, originalidad, intencionalidad y sentimiento estético. Entonces, la operación de la afinidad consistía en recuperar el “primitivismo” desde la universalidad de la experiencia estética.

El resultado de esta operación es la estetización de las condiciones coloniales en las que fueron adquiridos estos objetos, vaciando a estas imágenes de contenidos dentro de los parámetros culturales de sí mismas y exhibiéndolas bajo la noción de autonomía del artefacto como piezas de museo. Desde una perspectiva crítica, Foster afirma que esta muestra reveló los límites epistemológicos del museo pues abolió la dimensión histórica de las llamadas “culturas primitivas”. En este sentido, se trata de un problema político pues se obviaron las afinidades entre ciencia y conquista. El “primitivismo” no solo absorbe la potencialidad disruptiva de los objetos tribales sino que oculta el contexto histórico de saqueos que permitieron su posesión y resuelve el problema del imperialismo en términos de arte y afinidad.

Pero, ¿cómo los artistas modernos latinoamericanos pensaron la problemática del “otro primitivo”, cuando este “otro” era más cercano? Según el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera (1992) el caso de Wilfredo Lam, artista cubano quien también estaba incluido en la muestra de “primitivismo” plantea una posición diferente

pues provenía de América Latina. Según Mosquera, el MOMA proyecta su visión occidental para juzgar y leer la obra de Lam desde occidente y desde el surrealismo. Este crítico observa que el museo, desde su aparataje museográfico y los textos, opera omitiendo importancia a la experiencia de Lam en Cuba y el reencuentro con su país. Por el contrario, se destaca la formación occidental y el contacto con artistas como Picasso que, si bien fueron influyentes, no son determinantes. Así, Mosquera califica de ceguera eurocéntrica la incapacidad del MOMA de leer a Lam como el no occidente expresándose mediante los mecanismos artísticos internacionalizados por occidente. Según Mosquera, a diferencia de Picasso, quien utilizó las máscaras para conseguir una renovación formal, Lam trabaja con el sentido y con el significado de las máscaras en sus contextos. De este modo, Lam realiza un giro para obtener un espacio dentro de Occidente que le permite descentralizar, transformar y deseuropeizar, sin obviar las contradicciones que surgen al ser absorbido por el centro.

Para María Inés, en una reflexión similar, existía una diferencia fundamental en las operaciones realizadas por artistas modernos europeos y los artistas latinoamericanos. Por un lado, los artistas modernos europeos cuyo representante paradigmático es Picasso:

Le robó la esencia a África para hacer el cubismo, él va a coger las máscaras africanas y las propone al mundo y le deja a África con plumas, sin una propuesta de contexto cultural como África. Entonces, en qué quedan las esculturas de África... como artesanía. El condumio de lo que era el cubismo Picasso lo agarra y le da la vuelta, así hizo Picasso con Torres García agarró de todos y lo propuso (13-05-2009).

El Precolombinismo como proyección de un arte moderno universal, buscaba utilizar el lenguaje del dominante para expresar contenidos locales. Así, se sustenta que artistas como Tábara retoman lo precolombino no en cuanto a formas sino como sustancia. Entonces, para María Inés, a diferencia de quienes se robaban una *esencia*, Tábara veía en lo precolombino un concepto:

Tábara plantea una propuesta precolombina, sus cuadros tienen títulos precolombinos como una recreación pero no es una copia para nada. Otros artistas hacían cosas más copistas. En mi casa había una colección de arte precolombino muy interesante porque nosotros coleccionábamos las casas de cerámica, maquetas, piezas eróticas, figuras de enfermedades, yo tenía mi colección de animalitos o de instrumentos musicales, entonces estas colecciones también teníamos la historia de ellas, la historia que nos



imaginábamos porque esa historia no se puede encontrar, pero si había una pieza precolombina que era la figura de un negroide nos poníamos a hacer suposiciones, ¿cómo así hace 2500 años habían negros en América? Entonces los artistas también estaban en este mundo de especulación de lo que habían sido las culturas precolombinas (MI, 13-05-2009).

Como coleccionistas e intermediarios, María Inés y Wilson contribuyeron en la valoración de lo precolombino y aprovecharon los alcances comerciales que logró en el medio. Sus niveles decorativos permitían un acercamiento edulcorado con la etnicidad, contruidos en base a las expectativas del contexto por la afirmación de una identidad nacional y latinoamericana. No obstante, Hallo conocía las limitaciones de esta práctica pictórica misma que expresó en las fuertes críticas a ciertos miembros del VAN por su exclusiva prolijidad artesanal y su falta de concepto.

El contexto discursivo creado por el bróker cultural a partir de la estética del Precolombinismo, nos permite ver un manejo de información para acercar a dos grupos: el artista mestizo y el “otro”, el indígena precolombino que se encontraba en un pasado lejano pero que podía retomarse desde el “orgullo de raza”. En ese sentido, la apreciación de Tábara sobre Wilson Hallo demuestra la efectividad de sus discursos:

Wilson Hallo fue un personaje sumamente importante para nuestro tiempo, estuvo en el VAN, metió la idea de que nos conformemos en el grupo y prácticamente él nos tuvo unidos. Y él tenía mucho la idea de lo precolombino, nos inspiró a todos sobre esto, coincidíamos sobre las ideas precolombinas. Creo que es una de esas personas a las que no se les ha hecho justicia porque él tuvo una visión de futuro, de cómo en el tiempo podíamos tener una identidad los ecuatorianos que ahora nos avergonzamos de llamarnos Pilataxi y toda esa cosa, por eso es que todavía los invasores y una política racista impera, él dice con sus ideas no, la identidad tiene que venir a este país, el orgullo de raza como lo ha hecho en México y otros países, orgullo de raza, yo en mi mente sigo teniendo esto, yo aspiro cuando haga una gran muestra en Europa dedicarla a la América precolombina (entrevista, Tábara, televisión de la CCE, 2006).

En el discurso de Tábara, el bróker adquiere protagonismo en la movilización de los productores, sus obras de arte, los objetos “precolombinos” y los discursos dominantes del circuito internacional. El Precolombinismo, como una fórmula estética desarrollada en este periodo, fue una expresión del consumo de autenticidad que permitió, a través del arte moderno y la pintura, llevar al espacio doméstico los objetos arqueológicos que el museo revalorizaba, como muestra de identidad, y el mercado cotizaba, como fuente de riqueza en un escenario de tráfico transnacional. Así, la vanguardia fue un tipo de valor que emergió de la tensión entre el pasado y sus evidencias pre-colombinas y los

lenguajes internacionales de la modernidad occidental, pero que también da cuenta de cómo el valor del objeto “obra de arte” estuvo determinado por la valoración del objeto etnográfico como “arte” y “mercancía” a la par.

El Precolombinismo como postura estética de la época incidió profundamente en el tipo de colecciones de arte moderno que se generaron. En las reservas del Banco Central, en tanto cantidad de objetos, ocupan el primer lugar las obras correspondientes al indigenismo, en segundo las precolombinistas y luego las neofigurativistas. Esta constatación es muy importante porque si analizamos el coleccionismo desde la lógica bancaria comprendemos que esta acumulación de objetos estaba respaldada por la confianza depositada en dichos objetos como bienes seguros y con capacidad de generar plusvalía. En las reservas, el Precolombinismo también reafirmaba el valor asociado a otro tipo de bienes que conformaban mayoritariamente la reserva monetaria: la arqueología. Para el bróker cultural éste fue un terreno fértil para las interpretaciones del campo del arte sobre la arqueología, que abrieron una posibilidad de exploración estética y posicionamiento político, que analizaremos en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO V

### LA FUNDACIÓN HALLO, ANTROPOLOGÍA Y AUTENTICIDAD

El bróker cultural, como se mostró en el capítulo anterior, fue clave en los procesos de posicionamiento y circulación de un posicionamiento estético renovado en las artes plásticas ecuatorianas de finales de los años sesenta. No obstante, su actividad no se limitó a la promoción de arte sino que incursionó en la producción de investigaciones antropológicas para generar sentidos sobre sus propias prácticas recolectoras, que se institucionalizaron mediante la Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes. En este capítulo revisaremos las relaciones y el tráfico entre arte y antropología que estableció el bróker cultural para construir un espacio de “autenticidad” asociado a la etnicidad, en negociación con una identidad nacional propuesta desde el Estado y sus propios sentidos de coleccionismo.

Las colecciones públicas en general y las reservas del BCE en particular se compusieron en su mayor parte por arqueología, lo que da cuenta de unas prácticas que determinaron un acercamiento al objeto mediadas por la proliferación de excavaciones y huaquerismo. Cuando revisé los libros de adquisiciones de arqueología del Banco Central me sorprendió no encontrar a Wilson Hallo entre los proveedores de esa reserva. Su nombre aparecía como vendedor de arte moderno y colonial, pero no existía constancia de que haya vendido arqueología al Banco Central al menos durante los sesenta y setenta. Las posibles explicaciones, en primer lugar y como mencionamos anteriormente, radican en la importancia del mercado internacional que Hallo movilizaba para estos objetos y, en este sentido, se pudo generar una especie de competencia con el Banco para obtener arqueología con cualidades para la exhibición y el coleccionismo. Por otra parte y con igual relevancia, está la necesidad del bróker por producir y posicionar conocimiento sobre estos objetos, estableciendo su propia selección y sobre todo generando contextos discursivos para su recirculación.

En este apartado presentamos las estrategias del bróker cultural para movilizar una idea de “autenticidad” propia que por una parte respondió a la construcción occidental de esta categoría, y por otra a la mentalidad dominante que se nutría de las discusiones del campo de la estética y que había encontrado en el *Universalismo Autóctono* una perspectiva clara de ubicación de lo latinoamericano. No podemos dejar

de lado que, a la par de estos afanes investigativos, se constituía un mercado cuya fuente principal de riqueza era la arqueología. Por eso, el bróker asumió ciertas lógicas occidentales con respecto a la autenticidad como la relación entre la antigüedad de los objetos y su descontaminación de la influencia occidental (Steiner, 1994:115).

La lectura y exhibición de los objetos coleccionados dan cuenta de las manipulaciones del bróker cultural desde discursos antropológicos, que permitían mediar entre la necesidad de posesión material de los objetos y la apropiación simbólica de sus significados. A partir del análisis de la noción de *continuidad cultural*, eje de la propuesta para la re significación de la cultura material, y las variaciones de esta idea en el tiempo, nos aproximaremos a las representaciones de “lo indígena” generadas desde una mirada moderna, estética y situada políticamente para deconstruir la noción del valor intrínseco en los objetos y establecer los contextos y espacios de legitimación.

## **Antropología**

La Fundación Hallo aparece dentro de las publicaciones de la Galería Siglo XX desde principios de la década del setenta<sup>50</sup>. Para María Inés, su origen respondió a la necesidad de sustentar institucionalmente los intereses de Wilson y ella por las investigaciones antropológicas, producto de la colección de arqueología que poseían. El objetivo era consolidar una imagen que facilitara la gestión de fondos para concretar distintos proyectos en estos ámbitos. Sin embargo, la gran cantidad de proyectos diseñados por la Fundación Hallo no lograron ejecutarse plenamente y por esos nos referiremos a los que contaron con algún tipo de seguimiento. Como consta en un documento del 30 de julio de 1976, la estructura institucional de la Fundación contaba con miembros fundadores (todos familiares) y miembros correspondientes (amistades con intereses afines a la antropología), su presidente era Wilson Hallo<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> La figura de la Fundación Hallo aparece claramente en 1973 con la publicación Cajuru La Máscara. Wilson Hallo buscó darle un concepto que fuera más allá de la evidente referencia biográfica, por ello argumentó que Hallo “era el nombre de uno de los grandes cacicazgos del antiguo reino de Quito”, ubicado en la provincia de Tungurahua (Hallo, 1977:33). En la actualidad, los herederos de Wilson Hallo mantienen el nombre de la Fundación para préstamo de obras en exposiciones, más no desarrollan ninguna actividad en las líneas de investigación y publicaciones.

<sup>51</sup> Sus miembros fundadores era: Wilson Hallo, María Inés González del Real, César Hallo Vinuesa, Julio Hallo Granja, Ricardo Hallo González, Natalia Hallo González, Josefina Hallo González y Alejandro Hallo González. Los miembros correspondientes eran: Dr. Francisco Paredes, Arq. Gustavo Borja, Lenin

Al comparar esta fundación con otras que aparecen en la década del sesenta, es necesario referirnos a la Fundación Guayasamín establecida en 1977. Ésta se concibió desde un concepto autobiográfico, mismo que se escenificó museísticamente bajo la categoría de “arte” a través de un recorrido lineal por lo precolombino, colonial y republicano, para llegar a la obra de Guayasamín como expresión moderna. Este tipo de fundaciones permitieron regularizar las prácticas de coleccionismo, desde marcos legales para la posesión de objetos patrimoniales y, a la vez, resultaron lucrativas <sup>52</sup>.

¿Cuál era la noción de antropología y de cultura que manejaba la Fundación y cómo éstas fueron variando? La agenda de investigaciones antropológicas de la Fundación Hallo da cuenta de un tipo de lectura específica orientada hacia la arqueología de propiedad de María Inés y Wilson Hallo que principalmente buscaba generar un posicionamiento crítico frente al manejo ideológico de la arqueología en el Ecuador, aparentemente despolitizado pero imbuido de los modos occidentocentristas y coloniales de esta disciplina. Para María Inés, era necesario cuestionar “la actitud difusionista” que impedía el acercamiento reivindicador de las culturas prehispánicas. Por ejemplo, ponía en duda las afirmaciones de antropólogos norteamericanos que en los años sesenta investigaron y difundieron sus teorías sobre el origen de la cultura Valdivia con amplia acogida mediática. Para María Inés esta actitud no permitía valorar los logros de un pasado esplendoroso, por eso decía “la cultura Valdivia quedó para Meggers y Evans (1965), sólo como una incursión de expedicionarios de la cultura Jomón de Japón, que coincidía en antigüedad. Mi oposición será constante, sobre todo a esta forma de dominio occidental del pensamiento” (González del Real, 2003:s/n).

Cuando entrevisté a Alfredo Costales (1925), uno de los antropólogos que trabajó con la Fundación Hallo y que estuvo vinculado a la CCE, al Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía y a la carrera de Antropología de la PUCE, explicitó su postura sobre el deber ser de la antropología en relación a la sociedad,

---

Ortiz, Lcdo. Alfredo Costales, Edmundo González del Real, Dr. Adolfo Colombres, Guiuseppe Monti, Rodrigo Robalino y Dr. Reinaldo Quintero.

<sup>52</sup> Desde la perspectiva de los actores del campo, las fundaciones fueron un negocio lucrativo. El artista Mauricio Bueno se refiere a Guayasamín: “Se le ocurre hacer la fundación que le abre el camino para todo, consigue con la fundación que mucha gente le de mucho dinero, es la persona que más plata ha recibido en todo el Ecuador, tiene una especie de imperio, nadie lo pudo hacer, tuvo la visión y la fortuna de tener padrinos como Benjamín Carrión y el presidente Galo Plaza (entrevista, Mauricio Bueno, 29-06-2010).

enfocando la necesidad de estudiar “lo indígena”. Su noción de campo estaba atravesada por esta necesidad y su mayor cuestionamiento a la antropología contemporánea era su carácter urbano, que descartaba las incomodidades propias del campo, en el cual “el mejor instrumento para el antropólogo era el pie”. Su autoridad etnográfica se sustentaba en la experiencia del observador-participante: "la autoridad experiencial se basa en un "sentimiento" hacia el contexto extraño, una especie de sentido común acumulado y una sensibilidad hacia el estilo de un pueblo o de un lugar" (Clifford, 2001:54).

Sus investigaciones en ese momento se vieron influenciadas por la Reforma Agraria de 1964 y la supresión de los precarismos, como antropólogo consideraba que era necesario “recuperar el autoestima y el orgullo cultural del indígena”. Explicaba que por haber sido hijo de un terrateniente y crecido en una hacienda, dominaba el quichua y conocía la realidad indígena. Sobre sus investigaciones de campo estableció la distinción metodológica entre “cultura material” y “cultura espiritual” (enamoramiento, matrimonio, leyendas, tradiciones), en la que el objetivo era descubrir a profundidad la última para evitar hacer del indio un objeto de estudio.



55.—Visita al equipo técnico y de trabajo de la Fundación Hallo, por el Dr. Jacques Ruffie Director del Centro de Investigaciones Científicas de Francia y el Dr. Quilici Director del Laboratorio de este Instituto en Bolivia.

Carlos Hallo, N. Coba del taller de Investigaciones Estéticas, Lcdo. Carlos Coba del taller de Etnomusicología, Dr. Quilici, E. Bonilla del taller de Audiovisuales, Dr. Ruffie, Sra. de Hallo, taller de Investigaciones Estéticas, W. Hallo, Lcda. Piedad de Costales, Lcdo. Alfredo Costales.

Imagen 27. El equipo de investigadores presentado en el catálogo “75 años de pintura en el Ecuador” (1977).

La perspectiva de Costales sobre el coleccionismo hizo referencia a un uso del arte de las condiciones e imaginarios sobre los indígenas. En sus afirmaciones, existe un cuestionamiento a cómo el arte, los artistas e investigadores sacaron provecho para enriquecerse y cómo estas prácticas se convirtieron en una forma de explotación del indígena. Costales afirmaba:

Yo era amigo de Guayasamín pero era de una ignorancia supina, decía yo me siento indígena pero no sabía que era pachacama, no tenía idea y cuando le tocaba un indio estaba sacudiéndose. Como vieron que era importante, el Banco Central con Crespo que usufructuó casi unos veinte años, haciendo museos arqueológicos por todas partes. La antropología social no es para que se enriquezca la gente es para descubrir la realidad de un país. La mayoría ha se ha cogido de la antropología para sentirse importantes (entrevista, Alfredo Costales, 15-06-2010).

La agenda de la Fundación Hallo estuvo determinada por los movimientos de la Galería Siglo XX y sus prácticas de exhibición. El movilizar arte moderno y sus discursos enmarcados en el *Universalismo Autóctono*, incidió en un de tipo apropiación formal y estética de los objetos etnográficos complementada por una necesidad de establecer evidencias claras de la superioridad e independencia de América Latina de Occidente. Las propuestas de investigación incluyeron “Arquitectura precolombina” que “consistió en analizar los elementos formales de las construcciones indígenas y la posibilidad de usar sus materiales en la vivienda rural”; “Costumbres sexuales de la época precolombina” o “Rostros precolombinos” (*Imagen28*) cuyo estudio fue realizado por la etnóloga Piedad de Costales en base a las piezas arqueológicas de la Fundación para investigar sobre “el valor de la cabeza en las culturas precolombinas [...] con referencias a datos históricos de los cronistas de Indias y a un análisis de tipo etnolingüístico de los grupos de sobrevivencias” (Hallo, 1977:39). evidencian una aplicación de categorías para el entendimiento de la vida moderna que expliquen el significado de los objetos.

Otro ejemplo de esta apropiación moderna, en este caso asociada a un entendimiento del cuerpo desde el discurso médico, fue la exposición con motivo del “I Congreso de Biología Andina” (*Imagen 29*). En el catálogo junto con imágenes de los objetos se planteaban dos tipos de textos, uno de tipo especulativo-poético y otro de carácter diagnóstico. Este ejercicio adquiriría el nombre de Paleo-Patología Precolombina (conocimientos médicos y enfermedades de la época Precolombina). Es interesante notar que se logró introducir estas interpretaciones en instancias gubernamentales,

consiguiendo la exposición sea auspiciada por el Ministerio de Salud Pública. Para Wilson Hallo, este tipo de interpretaciones aportaban innovadoramente desde la posibilidad de actualización de los contenidos del objeto en la contemporaneidad. En el catálogo de la exposición se refería a los límites de una aproximación tradicionalista a la Arqueología, que era incapaz de situar el conocimiento sobre las sociedades ancestrales en el presente y planteaba claramente una alternativa de actualización del pasado:

La Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes, se ha planteado la necesidad de renovar el enfoque tradicional de la Arqueología ecuatoriana y difundir los resultados de las investigaciones al gran público. Lo pretendemos atreviéndonos a dar el paso que los estudiosos tradicionalistas se han negado a dar, después del análisis de los restos; la interpretación y el comentario, es decir la vitalización de la pieza. Estamos convencidos que podemos superar la simple descripción del objeto, de ligarlo a elementos de supervivencia actuales, de manera que, en general, ninguna pieza estaría aislada del resto, sino que entraría a formar parte de una cadena en el tiempo y en el espacio, determinado aquella idea tan menospreciada entre nosotros de que existe una continuidad cultural entre las antiguas culturas e indígenas actuales (catálogo Primer Congreso Internacional de Biología Andina 1975).



Imagen 28. Afiche de la exposición Rostros Precolombinos (1970).





**NOMBRE ABORIGEN : Papatyu=Mudo E' Pi Chachi =Hombre inútil**

Hombre muerto entre los vivos, sin autoridad, sin gobierno de si mismo. Inútil, sin objetivo. Sólo articula sonidos. Las palabras se le quedan en la tráquea. Repite y repite sonidos. Tiene un nudo de palabras. Ante las preguntas mira con enojo.

La posición, la forma y la luz de la luna están directamente vinculados en el cretinismo. Los espíritus adversos entran en el juego especialmente los que habitan el agua. El idiota está lleno de ellos.

Ceremonias de expulsión de los espíritus; abluciones purificadoras. Ceremonias mágicas para devolver el don de la palabra.

Lcda. Piedad de Costales

En esta cerámica el artista parece haber representado la imagen de un oligofrénico, de ese tipo de pacientes capaz de comprender expresiones comunes y corrientes y de celebrar sus propias expresiones. El área de ubicación de la Tolita se encuentra junto al mar y no es " zona bociógena ", pero no excluye la posibilidad de un mixedema.

Dr. Plutarco Naranjo

*Imagen 29.* Exposición en homenaje al Primer Congreso Internacional de Biología Andina, auspiciado por Ministerio de Salud Pública, octubre de 1975.

El contacto que se estableció con antropólogos y científicos le permitió a la Fundación fundamentar sus inquietudes por la arqueología como materialización de “lo precolombino” como origen cultural de la sociedad ecuatoriana. Las prácticas de coleccionismo les permitían establecer contacto con arqueólogos, antropólogos y otro tipo de científicos nacionales y extranjeros. Al estar en este circuito, María Inés y Wilson se auto representaban como investigadores (*Imagen 27*). La base metodológica de análisis en estas investigaciones era la analogía, es decir la relación que los objetos arqueológicos podían tener con prácticas y representaciones contemporáneas. Para esto se contactaba particularmente a biólogos, botánicos y médicos que descifran en lenguaje científico moderno las intenciones de las representaciones y los usos de esos objetos. De este modo, se argumentó la propuesta de la “continuidad cultural” que consistió básicamente construir relaciones explícitas entre el “otro” precolombino y el “otro” indígena, a partir de una “memoria histórica” conservada durante miles de años. Este discurso se convirtió en el articulador de las prácticas de coleccionismo de arqueología y también en una referencia para la producción de arte moderno.

### **Continuidad Cultural**

A finales de diciembre 2009 y durante enero del 2010, María Inés expuso en la Casa de las Artes de la Ronda la obra que ha realizado como por influencia de la investigación del diseño precolombino. Como residente del barrio La Ronda y artista fue invitada a presentar sus producciones en telares y joyería. Este fue un espacio que permitió desarrollar un ejercicio de conceptualización museológica en el que empataron la propuesta conceptual de María Inés de la “continuidad cultural” con la necesidad de encontrar el “hilo conductor” museográfico de la muestra. Para la exposición María Inés construyó un equipo de colaboradores que, desde el diseño gráfico, la música, la gestión cultural y, en mi caso, el arte y la antropología, pudiéramos aportar en las distintas fases previas y en la exhibición<sup>53</sup>. En este sentido, mi participación fue una petición expresa de María Inés que sabía de mi conocimiento sobre ese espacio expositivo en particular, en donde realicé una muestra colectiva en agosto de ese mismo año.

---

<sup>53</sup> En la inauguración de la exposición participó el músico Luis Oquendo, amigo cercano de María Inés, quien compuso la canción *El Hilo Conductor* interpretada en instrumentos precolombinos.

En un recorrido inicial que realizamos al espacio surgieron distintos conceptos como “memoria”, “ritual” y “continuidad” que María Inés buscaba empatar para contar una historia. De este modo, quería usar el museo de un modo “didáctico”, en el cual el objeto-arte hablara por sí mismo pero a la vez pudiera “educar” sobre un contenido específico englobado en la noción de “continuidad cultural”. Durante este ejercicio logré aclararme sobre la importancia y sentido de esta noción, que resultó ser el argumento más fuerte de su proceso artístico. Su explicación evidenciaba el convencimiento de que la propuesta que consolidaron en los años setenta, en el marco de las investigaciones de la Fundación Hallo, seguía vigente para ella:

La propuesta es la continuidad cultural. O sea que, ese habitante de América de hace dos mil o cinco mil años, sigue siendo el mismo ahora, solo que no sabe fundir el platino. Pero, ¿tú sabes hacer un televisor? Entonces, la memoria histórica- cultural, que es la comida, es el color, que es el tejer un poncho, todo eso es conocimiento ancestral. Lo que pasa es que el hombre no nos acepta todavía que hace dos mil o cinco mil años hubo descubrimientos, todavía el mundo no cree que nosotros hayamos tenido esos avances tecnológicos que significa ser una civilización (MI, 24-09-09).

Con el objetivo de transparentar y argumentar su proceso creativo animé a María Inés a que exhiba la investigación previa de los sellos precolombinos, que le ha llevado a la valoración de las piezas arqueológicas en función de la idea de “diseño”. Los antecedentes de esta idea radican en la exhibición *Cajuru, la máscara*, realizada en 1973 en la Galería Siglo XX (*Imagen 30 y 31*). Esta muestra trató sobre la utilización y la estética de las máscaras en el Ecuador con el objetivo de posicionar a la Fundación Hallo como un centro de investigaciones antropológicas y estéticas. María Inés es clara en los intereses económicos que motivaron el surgimiento de la fundación:

Ahí ya nace la Fundación Hallo, nace para aglutinar esta cosa, para mezclar o sacarle provecho a la cuestión cultural para amparar la cuestión precolombina mezclada con la cuestión de los escritores y los artistas que querían participar. Creamos la fundación con la idea de tener un ente que nos pudiera dar apoyo para las investigaciones (MI, 20-05-2009).

Pero fundamentalmente, la propuesta era proponer una nueva mirada sobre los objetos arqueológicos que ganaban cada vez más valor económico y cultural y que fueron adquiriéndose progresivamente para las colecciones del Banco Central del Ecuador. En este sentido, la Fundación Hallo marcó una distancia entre una mirada esteticista de la arqueología de un posicionamiento estético sobre los objetos en sus contextos ideológicos. Al igual que la influencia ejercida por Benedetto en las artes plásticas, la

realización de *Cajuru* y su investigación previa contó con los aportes clave del artista catalán Moisés Vilellia (1928-1994) que llegó al país en 1971 para visitar a Enrique Tábara que era su amigo en Barcelona<sup>54</sup>. Con motivo de la exposición de Vilellia la Galería Siglo XX editó el poemario “Las Cañas” que exaltaba la revolución cubana. Para María Inés la importancia de este artista radicaba también en el circuito al que pertenecía:

En España en general se daba una propuesta, cada año se lanzaba un artista, durante ese año a Miró se le daba todo, museo, exposiciones, ferias era una forma de difundir sus artistas fuera. Vilellia tuvo su año, fue a la fama. Así como Milán es un centro de la moda, Barcelona es un centro del arte. Vilellia era de este medio y nos ayudó muchísimo a entrar para traer obra y aglutinando lo que era la exposición de enfermedades de la época precolombina, o sea los indios sabían perfectamente como somos adentro no necesitaban rayos x, hacían figuras (MI, 20-05-2009).

El punto de partida para las investigaciones fue estético, apoyados en la categoría “arte precolombino” como un locus potente para la reivindicación latinoamericana y la universalidad de la experiencia estética:

Todo esto se va armando para tener una respuesta no exacta científica pero al menos desde el punto de vista estético si tiene una base, nosotros no somos científicos ni arqueólogos, ni antropólogos ni historiadores ni bio-antropólogos pero somos gente que apreciamos el arte y entonces entramos al mundo precolombino a través del arte como expresión como el equilibrio de la figura en un textil o la posición de un pelicano en descanso estilizado, entramos a través de eso tanto en el estudio de los sellos precolombinos como a irle armando un contexto filosófico a la cultura (Ibid).

En principio, el entusiasmo de María Inés al contarme sobre sus descubrimientos con Vilellia me resultaba ajeno. Sin embargo, daba cuenta de su fascinación por la arqueología desde las prácticas de coleccionismo y evidenciaba procesos de identificación-apropiación a partir de construir relaciones con ese pasado remoto. Sus experiencias en estas investigaciones marcaron sus producciones futuras construyendo su objeto de estudio en la noción de “diseño precolombino”, mediante un análisis gráfico-estético de los “sellos precolombinos” (objetos planos y cilíndricos de cerámica con relieves) de su colección. Inicialmente, la intención al obtener estas imágenes era

---

<sup>54</sup> Vilellia realizó una muestra en la Galería Siglo XX utilizando la caña guadúa, conseguida por él mismo en viajes a la Amazonía. María Inés recuerda que para Vilellia haberse encontrado con este material significó nuevas posibilidades estéticas. Para Hernán Rodríguez Castelo este hecho era motivo de orgullo nacional “considero que ella es memorable, histórica para el arte ecuatoriano por lo que entraña de ennoblecimiento de un material ecuatoriano, al que habíamos condenado a los más oscuros oficios (El Tiempo, 20-06-1971).

ilustrar el libro de poesía visual “Cajuru”, sin embargo este fue el origen de un proyecto a largo plazo, al menos para María Inés:

Sucede con el libro, el encuentro más hermoso con el diseño precolombino. En este libro descubrimos con Moisés lo que es el diseño precolombino, esto a mí me dio piola para trabajar el resto de mi vida. En el 73 empezamos a hablar de la mitad del mundo, de la cuestión religiosa, de la cosmovisión indígena a meternos en eso (MI, 20-05-2009).

El equipo de trabajo que se construyó estaba compuesto por Moisés y María Inés que hacían el levantamiento gráfico inicial de la pieza, el seguimiento al proceso de detalle del dibujo y la interpretación de las imágenes obtenidas. Los cuatro artistas Mosqueteros participaban como dibujantes, reproduciendo los levantamientos en láminas más grandes y experimentando con las gamas de color que veían en la arqueología. Las características de este grupo de trabajo marcaban un enfoque desde lo estético que para María Inés era una fortaleza frente a las investigaciones del BCE, con una agenda de reconstrucción de las genealogías de la nación. Para María Inés, a pesar de que se busque establecer una gran distancia entre los objetivos de ambas instituciones, su punto de partida fue una perspectiva estética centrada en el objeto y su re-contextualización como “arte” por falta de contexto científico. De hecho, la categoría “arte precolombino” fue asumida por todos quienes negociaban el valor de estos objetos en distintos circuitos:

Nuestras investigaciones eran totalmente diferentes a las de Hernán Crespo porque la nuestra era una investigación estética no arqueológica. Villelia engancha también con los amigos, los antropólogos, la cultura Quito-Cara y hace con eso un mundo, una fantasía. En la arqueología es muy difícil porque no hay historia escrita, solo tenemos referentes, inclusive lo que queda hoy, la memoria de cómo cultivar, sembrar, coser. Por eso se presta para la fantasía, entonces el engrana con eso y hace un gran éxito en Europa porque lleva todas las planchas y todos los dibujos y los expone junto con sus esculturas. Por ahí tengo una carta de un amigo de Moisés que vivía soñando con América y los diseños precolombinos, pensando en ese mundo de fantasía que también armó Moisés. Había un interés en América Latina (MI, 21-04-2010).

La afirmación evidencia una carga de exotismo, que puede contextualizarse haciendo referencia al boom latinoamericano de literatura, a partir de la corriente del Realismo Mágico y un tipo de discurso que acudía a lo “fantástico” como estrategia de representación. Sin embargo, esta no era una propuesta por fuera del circuito comercial, al igual que otras iniciativas de la galería, a través de los “diseños precolombinos” se buscó generar algún tipo de mercado. Este no logró concretarse, frustrando también las

posibilidades de que la investigación concrete apoyo internacional y establezca definitivamente la existencia de una escritura en estas sociedades precolombinas. Según María Inés se realizaron varios intentos:

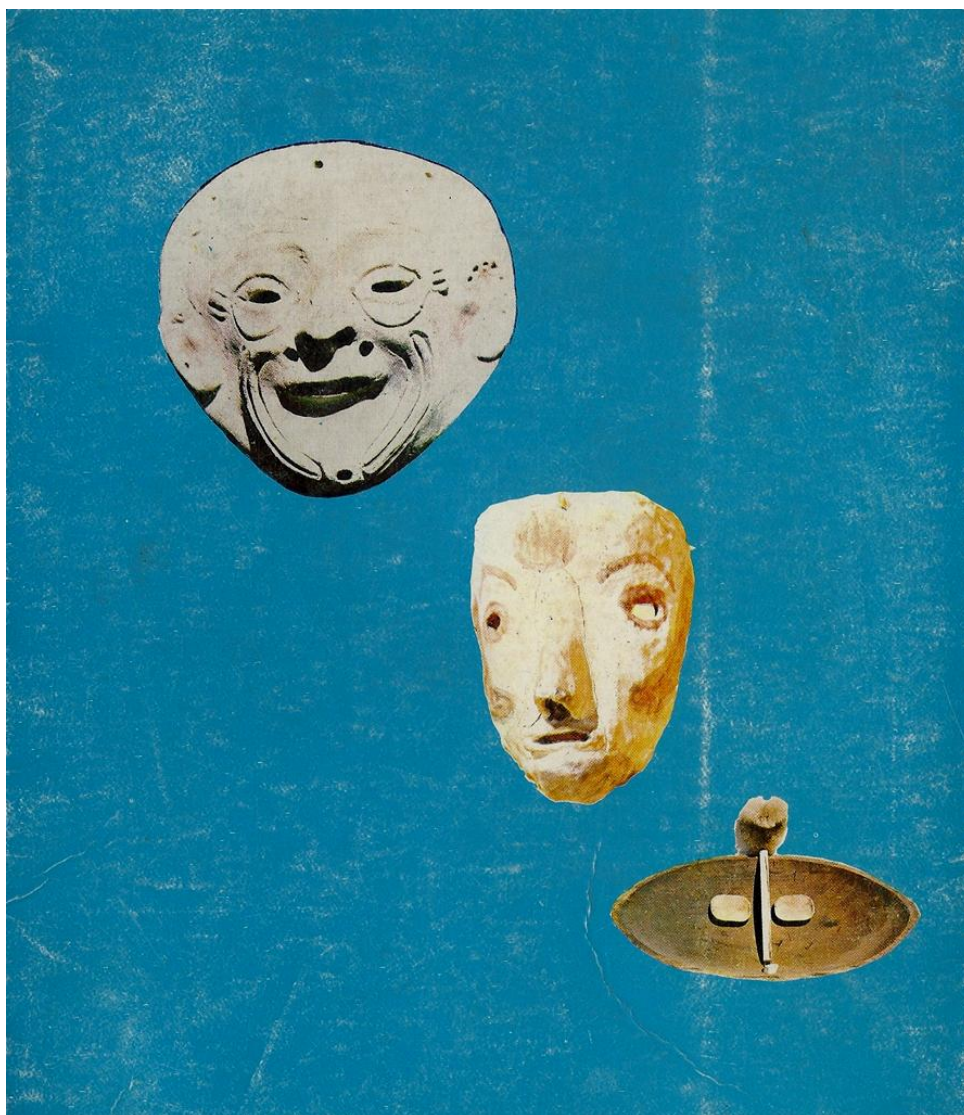
Para la investigación del diseño necesitábamos recursos, necesitábamos dinero entonces planteamos en el Congreso de Americanistas en París la investigación del diseño precolombino, pasamos las diapositivas, la conferencia, todo preparado, de pronto nos dicen sí señores les podemos ayudar con los científicos claves, este hombre había descubierto como descifrar el idioma maya, pero para que venga él había que instalar un laboratorio aquí con treinta científicos que estén levantando los dibujos, analizando por dos años, treinta gentes, una vez que el equipo tenga todo venía el profesor a hacer su análisis, pero esos treinta con un laboratorio no nos financiaban, era un elefante blanco. Después tratamos de vender los diseños para textiles, me fui a Colombia a Coltejer, me dijeron podemos comprarle unos veinte diseños pero no trescientos. Nosotros queríamos que salgan las telas, que paguen los royalties para financiar la investigación pero la gente quería el dibujito el diseño ponerlo en la tela y chao, nosotros queríamos que vaya con el contexto cultural, este diseño es de la cultura tal de Ecuador. Ese era el gran conflicto de tratar nosotros de no vender las plumas por eso quedó ahí y yo seguí investigando otras colecciones (MI, 21-04-2010).

La exposición Cajuru fue recibida con interés en los medios que se preguntaban ¿podemos hablar de autenticidad cultural y artística? En sus reseña, citaban las palabras de Hallo en las que afirmaba a la continuidad cultural como una propuesta de autenticidad desde la reivindicación cultural:

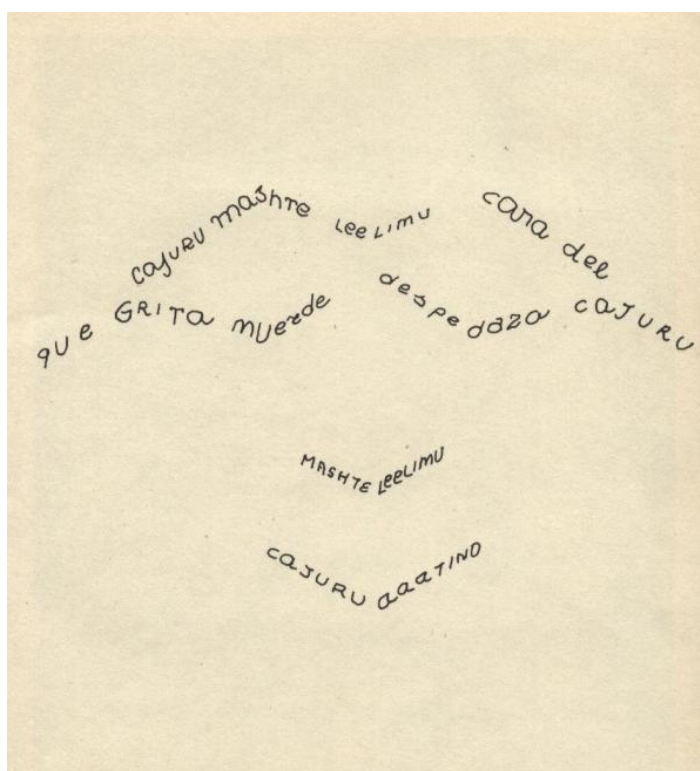
No queremos la copia de nuestras expresiones autóctonas ni de las ajenas. Lo que buscamos es la dinamización, la unidad, la continuidad cultural. Consideramos que no existe una absoluta ruptura cultural. La conquista no logró romper el ámbito espiritual de muchos grupos y esos valores sobreviven hoy y considero que es necesario reafirmarlos hoy en el contexto de América frente al mundo. Buscamos la genética de la cultura, para a través de ese conocimiento dar estructura a nuestra identidad. Nosotros con la ayuda de los investigadores con largos años de trabajo estamos analizándola, dándole forma gracias a una metodología retrodictiva. Partimos de las sobrevivencias indígenas actuales para llegar a la referencia arqueológica y cerrar el círculo, dinamizando pilares de nuestro desarrollo cultural. Se nos acusará de “elucubradores”, pero si la ciencia no parte de supuestos nunca alcanzaría la dinamia que siempre la ha movilizado. No queremos tampoco convertirnos en archiveros de rasgos y comportamientos culturales en vías de desaparición, sino dinamizar la búsqueda de una personalidad cultural, además de proporcionar material a los creadores y artistas. [...] Sólo la autenticidad volverá universal a nuestro arte (El comercio, 18-06-1973).

En el catálogo de la exposición Cajuru se presentaron estos hallazgos acompañados de una propuesta de poesía visual del artista Moisés Villelia. La explicación de María Inés sobre los resultados se sustentan en una fórmula matemática que permitió encontrar imágenes figurativas y, a su vez, ideogramas con información ancestral. En el catálogo de la exposición “El Ritual” se explicó el mecanismo de análisis de la siguiente manera:

Estos sellos cilíndricos de barro cocido, pertenecientes a varias culturas del Ecuador; con una antigüedad de dos mil años antes de cristo, principalmente de la zona de Pedernales, donde cruza la línea ecuatorial; tienen un desarrollo matemático de 16 partes o levantamientos, los cuales están divididos en mitades, así se ven imágenes estilizadas de flora, fauna y personajes. Sus tamaños van de un centímetro a 16 centímetros de largo. Se han estudiado aproximadamente 3000 diseños y creemos que son una forma de escritura para transmitir el conocimiento (MI, catálogo El Ritual, 2010:s/n).



*Imagen 30.* Portada del libro de poesía visual Cajuru La Máscara. Uno de los textos dice: “La imagen no se ha perdido a través de las colonizaciones. El diablo huma o el de los chillos siguen utilizando la antigua máscara de tela bordada de los viejos símbolos”. En la imagen de portada se muestran tres máscaras: un objeto etnográfico de la Cultura Quitu Cara-Fase la Tolita 500 A.C-500 D.C, provincia de Esmeraldas; una careta de los Salasacas, provincia de Tungurahua; y un objeto de arte moderno del artista Oswaldo Viteri. En esta linealidad, la Fundación Hallo quería argumentar la existencia de un hilo conductor desde la etnicidad. Esta imagen pone en relieve la importancia que estas concepciones tenían en los artistas modernos, que a partir de las prácticas de coleccionismo, podían representarse a sí mismos como continuadores de ese pasado.

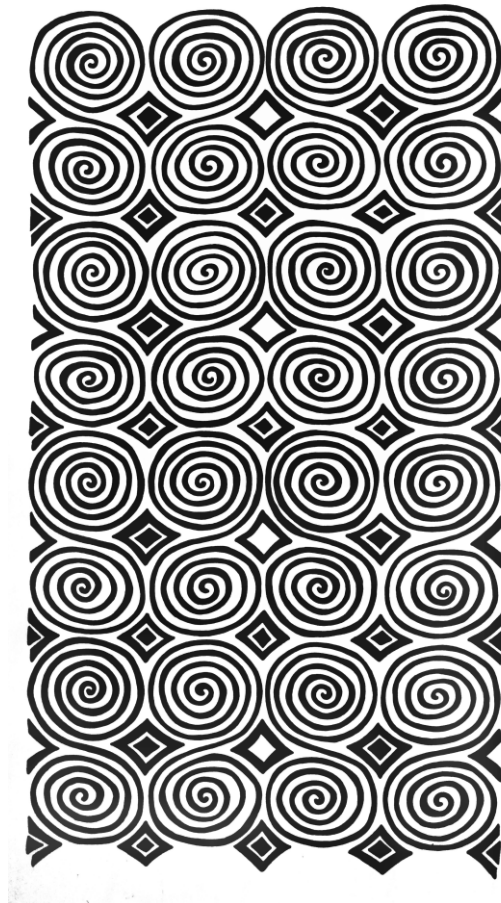


*Imagen 31.* Interior del libro de poesía visual *Cajuru La Máscara* (1973) con imágenes obtenidas de los sellos precolombinos. El texto dice: “Cajuru-mashte-leelimu /cara del que grita-muerde-despedaza/ cajuru-mashte-leelimu/ cajuru-ááátino”. Para María Inés esta imagen generada mediante la técnica del espejo representaba claramente el retrato de un personaje importante con adornos que dan cuenta de su estatus.

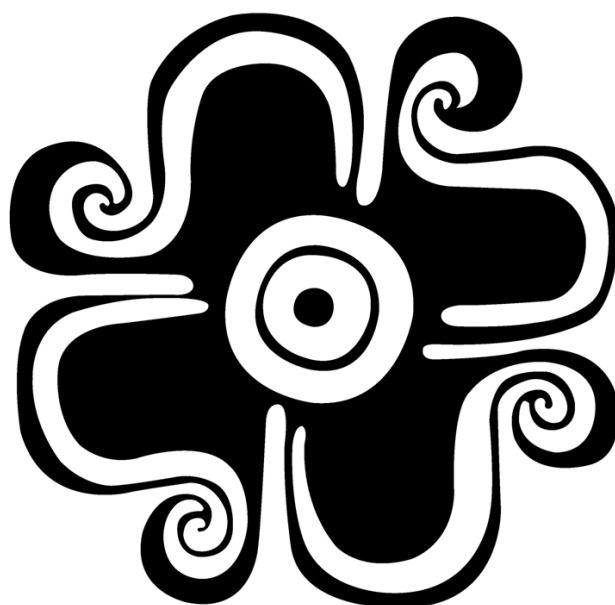


Para ella, el diseño es una categoría totalizante que engloba a todas las producciones humanas tanto utilitarias como artísticas. Pero, sobre todo, es un referente incuestionable en términos occidentales de estética que le permite acceder al mundo del arte moderno (*Imagen 32 y 33*). Así, afirma:

El diseño precolombino no tiene tiempo, puede estar dos mil años después puesto como dos mil años atrás. El diseño no varía su importancia, lo que tiene de bueno es que es incuestionable porque es tan antiguo. No tiene falencias estéticas, tiene el equilibrio, igual importancia entre el volumen y el espacio, tiene la línea única, tiene la imagen dual, tiene el movimiento. ¿Qué buscamos los artistas durante toda la vida? Lograr que una obra se mueva, nos diga algo (24-09-09).



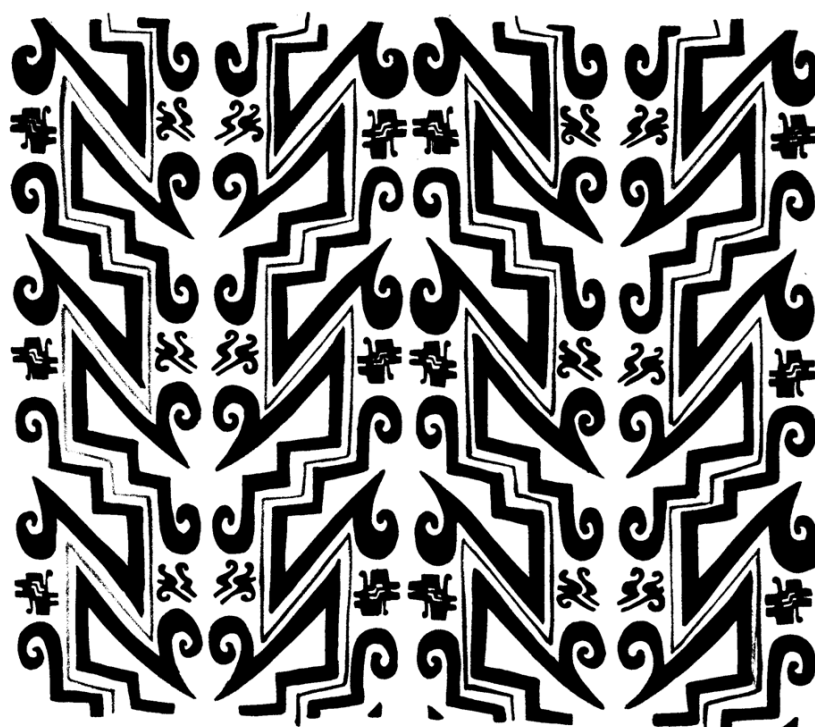
*Imagen 32.* Levantamiento gráfico de sello precolombino con 16 desplazamientos, María Inés González del Real. Este era un ejemplo para María Inés de la influencia estética que experimentaron los artistas y su cambio de mentalidad: “Yo tenía una vasija precolombina Tuncahuán que tenía un dibujo cinético, cuando la vio Jesús Soto (artista venezolano), el se creía que era hijo de Vasarely (artista húngaro), pero resulta que cuando vio la vasija en mi casa dice significa que yo soy americano, tengo un origen, una memoria histórica de América” (MI, 13-05-2009).



Sello plano de cerámica, cultura La Tolita provincia de Esmeraldas, hace 2000 años, sus descendientes serían la etnia Chachi, la cual vive en la zona norte de la provincia. El diseño de la flor, tiene varios aportes al conocimiento del arte, se ven 4 pétalos de frente y 4 pétalos de perfil, esto se llama la imagen dual, a más que está concebida para dar la sensación que gira.

*Imagen 33.* Análisis de sello precolombino, tomado del catálogo El Ritual, exposición de María Inés González del Real, Casa de las Artes La Ronda, 2009.

Para María Inés el acercamiento al diseño está atravesado por un filtro representacional figurativo, es decir para ella los gráficos de los sellos son ideogramas que describen instrucciones para sembrar, modos de cultivo alternado, módulos habitacionales, pirámides vistas desde arriba, fauna y flora, canales de riego, etc. Este análisis estuvo alimentado de la relación con biólogos y botánicos que deducían las imágenes de los sellos a partir de morfologías científicas (*Imagen 34*). Este aval fue clave para María Inés porque validaba sus interpretaciones y las equiparaba con las arqueológicas. Esta interpretación de los sellos en cuanto a contenedores de información sobre el pasado se complementaba con las proyecciones estéticas que estos objetos generaban. De esta forma la imagen obtenida a partir del levantamiento de un sello generaba nuevas imágenes que se servirían como referentes de unas cualidades estéticas ancestrales pero acordes a una mirada contemporánea.



*Imagen 34.* Esta imagen de un levantamiento de un sello que para María Inés muestra el movimiento en ambos sentidos de mariposas. Uno de los elementos que destaca en el “diseño precolombino” es el dinamismo en las imágenes.

Esta perspectiva estética-figurativa fue evidente en contraste con la propuesta de Yuya, madre de María Inés, quien posee una investigación sobre el idioma y escritura quichua<sup>55</sup>. Su tesis, radicalmente diferente a la de su hija, responde a una investigación realizada paralelamente durante 30 años que considera que, los elementos gráficos encontrados en la cerámica arqueológica, textiles y artesanías, corresponden a la escritura numérica y circular del idioma quichua antiguo y que conforman una lengua madre en todo el continente americano. Yuya propone un mecanismo matemático con el que se unen los símbolos gráficos con los sonidos de la lengua y, a través de una grilla, establece formas de leer lo que María Inés entiende como “conocimientos perdidos por más de 500 años”. En el prólogo del libro de su madre María Inés decía:

---

<sup>55</sup> Ver: Leonilda Seda de González del Real (2005) *El idioma kichua y su escritura*, Ed. Lucrecia, Santiago del Estero, Argentina. La presentación del libro fue organizada por la Universidad Nacional de Santiago del Estero.

De pronto podemos soñar con leer una vasija precolombina en sus dibujos y que nos cuente de dónde es y quién fue su dueño, ya que esta información está perdida al sacarla de la tumba y de su contexto científico y de sus referencias. Hoy sería como tener el verdadero certificado de su procedencia e historia (María Inés González del Real en Seda, 2005:1).

María Inés me ha comentado que Yuya no comparte su lectura iconográfica sobre el diseño y el sentido mimético de la imagen con la naturaleza, sin embargo para ella ambas son ideas complementarias que permitirían conocer con certeza sobre el pasado precolombino. El hecho de que madre e hija manejen discursos tan diferentes es una prueba también de la necesidad por negociar los significados de este tipo de objetos en busca de una ‘verdad’ científica o estética.

Para María Inés, la investigación del diseño precolombino le permitió acceder a una “escuela estética” con la cual argumentó y alimentó su producción artística. A partir de lo “incuestionable” relacionado a la antigüedad de las piezas precolombinas, María Inés ha desarrollado una obra artística en joyería haciendo uso de fragmentos etnográficos, que exhibió en la Galería Siglo XX en los años de 1968, 1974, 1977 y 1978 (*Imagen 35*). Su propuesta artística, entonces, se articuló en la relación de objetos de distinta procedencia, denominados por ella como: “lo precolombino”, “lo etnográfico” y “lo contemporáneo”, entendiendo sus producciones como un espacio ‘intermedio’ entre estas grandes categorías.

Las prácticas de coleccionismo implican un sistema previo de valoración estética, científica y comercial. Como señalaba Clifford (2001), las piezas arqueológicas pertenecen a la zona de los artefactos tradicionales y colectivos, cuyo sentido de autenticidad construido, los ubica en museos etnográficos. Sin embargo, en la propuesta de joyería de María Inés el valor estético y simbólico de estos fragmentos etnográficos está ligado a su valor testimonial de un pasado glorioso para el ser americano y puede desplegarse en la galería de arte moderno como “arte” o llevado a uso cotidiano.

Para Wilson Hallo la propuesta estética de María Inés era el resultado del proceso de investigaciones de la Fundación Hallo y los investigadores relacionados. En cierto sentido, para él era un planteamiento derivativo que no hubiera sido posible sin la influencia de quienes trabajaron en el grupo Piru (sellos), es decir Villelia, los esposos Costales e incluso Tábara. Sin embargo, María Inés había empezado a hacer joyas con

fragmentos precolombinos desde 1967 y expuesto por primera vez en la galería en la muestra de Silvio Benedetto (1968), animada por él. Su propuesta artística surgió de sus prácticas de coleccionismo y la fascinación por la arqueología:

Nosotros comprábamos con mi marido piezas justamente para colecciones, fuimos comprando porque eran lindas, nos gustaban, y de pronto los huaqueros traían los sellos, cilindros, entonces empecé a guardar los sellos, los animalitos y las piezas de joyería porque en esa época yo hacía anillos, diseñaba anillos, de oro con piedras pulidas, tenía una máquina que era de mi mami que me regaló, tallaba las piedras y mandaba hacer el anillo. Empecé a coleccionar cosas de joyería, de las piecitas que venían sueltas, ahí empieza el encanto con la arqueología (MI, 29-04-2009).

En el catálogo de “Ilumán”, Wilson Hallo se refería a las culturas precolombinas considerando sus aportes formales como lenguaje universal que podría llegar a ser dominante:

La visualización del mundo indígena, desde sus inicios, estuvo viciada de falta de objetividad. Ha sido propia de ojos aculturados por criterios occidentales que han distorsionado la verdad, pues nunca comprendieron que nuestra cultura es una cultura diferente y la opción también válida para ubicar y posibilitar otros polos de desarrollo de la humanidad. El modo Andino de producción, que determina características propias de organización social y económica, y la especialización de determinadas sociedades, en el trabajo han dado existencia, hasta la actualidad a pueblos enteros ceramistas, cesteros, orfebres, cultivadores de ajo, talladores y hasta de brujos, como en el caso de ILUMAN, cuyo nombre lleva la muestra. Esta realidad da a nuestras manifestaciones y nuestro lenguaje validez universal; por ello, las civilizaciones dominantes deben ceder a un no usado, y, por tanto, nuevo lenguaje (1974:s/n).

Al igual que lo propuesto por los grupos vanguardistas del arte moderno promovidos por la Galería Siglo XX, en este fragmento se recurre a la necesidad de un nuevo lenguaje que exprese lo universal desde lo local. La práctica de María Inés como joyera también puede analizarse desde la mirada etnográfica que propone Andrade (2010), a partir de los siguientes aspectos. En primer lugar, la joyería vista como cosificación de la identidad en el caso de María Inés es una intención clara que implica dar uso, llevar consigo y performar la autenticidad que acompaña a estos objetos arqueológicos con los que se identifica a partir del discurso sobre la identidad latinoamericana. En segundo lugar, en la disputa por “lo comercial” y “lo artístico”, María Inés delimita su producción exclusivamente al campo del arte. Sin embargo, maneja una línea más económica con pedrería, amuletos y plata y otra línea en base a fragmentos de piezas precolombinas con precios elevadísimos que conjugan su aporte creativo y el valor intrínseco que se le otorga a la antigüedad de estos objetos. La venta de estos objetos se

realiza en su casa donde posee una pequeña galería o en ferias. En tercer lugar sobre las dinámicas del oficio de la joyería, la práctica de María Inés es aislada y está dada por su conocimiento técnico y experimentación actual, al contar con su espacio expositivo propio su producción es constante.



*Imagen 35.* “Cascabel”, collar con piezas precolombinas, tomado del catálogo El Ritual, exposición de María Inés González del Real, Casa de las Artes La Ronda, 2009.

Otro caso de influencia en el campo del arte de las investigaciones antropológicas de la Fundación Hallo es la obra de mediados de los setenta de Washington Iza, artista del grupo de los Cuatro Mosqueteros que participó realizando dibujos en la investigación del diseño precolombino y desarrolló una propuesta pictórica y gráfica en diálogo con lo

precolombino (*Imagen 36*). María Inés recuerda este proceso de diálogos entre una estética precolombina y una moderna:

Iza trabaja recreando los dibujos precolombinos, tienen una matemática y él hace una recreación de la parte estética no copiando pero con una propuesta. Él repite una voluta, o una zeta experimenta con las formas, le pone los colores de la investigación, la gama de la época precolombina y la de los incas, Iza trabaja con la gama inca, empieza a vibrar como cinética pero deja esa parte porque le interesó más lo figurativo (MI, 20-05-2009).



*Imagen 36.* Afiche de la exposición de Washington Iza (1974) realizada a partir de su participación en el grupo de investigaciones de la Fundación Hallo.

El mismo tipo de interpretación está latente en el discurso del crítico Hernán Rodríguez Castelo sobre esta obra, que se mostraba maravillado ante la posibilidad de conjugar lo que denomina como “arte primitivo” con las “expresiones contemporáneas”: “Tan hermosos resultados nos mueven a pensar que alguna vez, en cualquiera de los palacios incas o en las más preciosas artesanías o adornos, habrán podido hallarse cosas tan finas: ¿Por qué no podemos pensarlo, si Iza ha hecho esto a partir de los vestigios?” (El Tiempo, 10-10-1974).

La afirmación de lo indígena fue fundamental para las agencias de reivindicación de lo latinoamericano ante Occidente. De alguna forma, la posibilidad de una superioridad irrefutable en el pasado indígena mítico permitía contrarrestar los discursos del subdesarrollo. Por ello, el momento de la conquista y colonización de América se presenta como hito de ruptura de la continuidad cultural y, a la vez, genera un antagonista. Así, la identidad se construye desde el binario “nosotros-otros”, es decir desde la diferencia y la falta (Hall, 2001).

Por eso, María Inés dirige la propuesta de continuidad cultural a la reivindicación del “nosotros étnico” y de las relaciones históricas de desigualdad: “Crean hoy día que es ignorante, que es sucio, no es verdad. Yo digo siempre que los indios debieron haber salido corriendo cuando los olieron a los españoles”. Con el mismo tipo de argumento continuaba: “Quiero decir que Valdivia existió, que descubrieron como domesticar el algodón, aquí en este país cuando los españoles todavía se tapaban con pieles de animales” (MI, 20-11-2009) . De este modo, presenta la dicotomía civilización-barbarie en términos positivos para América, edificando un pasado aglutinante de las *comunidades imaginadas* reflexionadas por Anderson (2000).

En el afán reivindicativo del estereotipo, surge una representación del sujeto indígena idealizada en la medida en que ocupa un espacio descontaminado de la influencia occidental. De aquí la alerta de Colloredo-Mansfeld (1998) sobre hablar en términos de etnicidad pues se dejan de lado asuntos de clase y pobreza, y se pasa por alto que la incorporación al sistema político y sus procesos han sido cuestionados por las propias comunidades indígenas. La posición de la Fundación Hallo en este sentido es compleja porque eventualmente asumió la misión de la reivindicación a partir de las lógicas blanco-mestizas de autenticidad.



Como ejemplo final me interesa plantear un proyecto que arrancó en el año 2000, periodo que excede nuestro caso de estudio, pero que ejemplifica las lógicas de valoración de los objetos a partir de la relación auténtico-no auténtico. En ese año, Wilson Hallo lanzó una serie de publicaciones tituladas *Cuadernos Ancestralistas*, conceptualizadas como pequeñas investigaciones en torno a un tema asociado a “lo precolombino” y su analogía actual: “Mapa arqueológico del Ecuador”, “La mujer de ayer y hoy”, “Seis mil años de joyería ecuatoriana”, “Arquitectura precolombina” y, el más interesante para nuestros fines, “Comida Ancestralista”. Éste folleto de 23 páginas escrito por Hallo en 2001 y destinado a circuitos turísticos, grafica las costumbres culinarias ancestrales mediante piezas arqueológicas que representan animales y utensilios de cocina y luego propone un recetario de cocina “criolla” como resultante contemporáneo de la conquista española sobre la “cocina aborígen”.

No obstante, lo que llama la atención en este caso específico es la recurrencia a un objeto falso: en la portada aparece fotografiada una falsificación en cerámica de la denominada “olla ceremonial donde tal vez cocían los frutos del mar” atribuida a la cultura Jama Coaque (500 a.C.-500 d.C.). Hallo escribía: “Hoy lo llamaríamos ‘sopa marinera’ o ‘curanto’, [...] Al ver esta pieza nos damos cuenta que su culinaria era igual de desarrollada; y nos decimos que eran tan o más sofisticados que en Occidente” (2001:8). En este ejemplo se pone en tensión la inautenticidad del objeto y la autenticidad de un discurso reivindicatorio como imposición de una lectura particular y un discurso que logró imponerse por sobre las cualidades físicas del objeto.

## **Ventriloquia**

Para cerrar este capítulo ubicaremos las prácticas de María Inés y Wilson Hallo desde la perspectiva del contexto histórico en el que se movían y cómo fue interpelada en determinado momento su postura política por otros actores sociales. En este punto es clave retomar ciertas perspectivas históricas sobre cómo en el contexto de la nación imaginada se generó un discurso paternalista alrededor del indígena que buscó representarlo e incluirlo a partir de sus lógicas. Por ejemplo, la teorización de Andrés

Guerrero sobre las prácticas y políticas del Estado liberal frente a las poblaciones indígenas y su definición del ventrílocuo como:

un intermediario social que conoce la semántica que hay que poner en boca de los indígenas, que sabe el contenido, la gama y el tono de lo que el estado liberal quiere y puede captar. El "ventrílocuo" conoce los circuitos del poder en la burocracia y maneja "el sentido del juego" (Bourdieu) del campo político tanto en la transescena regional como en el poder central (en Muratorio, 1994:242).

¿El bróker cultural asumió una posición ventrílocua? Y de ser así, ¿cuál fue el sentido de esta posición? Como artista, María Inés no encuentra “usos de lo indígena” en su propuesta, observa eso sí, cómo artistas consagrados proyectaron sus trabajos en base a una utilización “antiética” del discurso indígena. A partir de una estancia prolongada en la Amazonía en 1981, María Inés fundamentó su comprensión de la cuestión indígena desde lo que ella entiende como el momento etnográfico y que es la clave de la propuesta de la continuidad cultural. Desde este lugar de enunciación su discurso sobre los objetos cambia radicalmente y se ubica en los sujetos contemporáneos que poseen el legado ancestral:

Para mí es fundamental como identidad cultural, antes que las piezas precolombinas, el momento etnográfico. Es una negación al pueblo indígena, originario, aquí en Ecuador hacen el reportaje a un indio y no ponen el nombre en la televisión, eso es discriminación. La cosa precolombina porque es una cosa indiscutible, bonita que está en el museo pero no son capaces de enfrentarse a ese ser humano que es también ecuatoriano y que son originarios. Entonces esa es una actitud cultural. Todo eso ha influenciado en este aparente boom del grupo VAN de la época que estamos hablando, porque tampoco hay un reconocimiento para el indio, más bien hay una crítica a Guayasamín que utiliza al indio pero tampoco lo está apoyando. Había una broma que le hacían a Guayasamín, que decía que los indios no entran a las exposiciones porque no les interesa pagar la entrada, o no tienen. Guayasamín se convierte en anecdótico, no tiene un trasfondo de respeto real, ni de ponerse a investigar como era la pluma de la Amazonia por darte un ejemplo, que hay cuestiones estéticas fabulosas (MI, 13-05-2010).

En el ensayo con motivo de la muestra “75 años de pintura en el Ecuador”, el objetivo fundamental era posicionar a la Fundación Hallo como eje organizativo que coordinaría las actividades de la galería y las investigaciones antropológicas. En este texto Wilson Hallo buscaba generar una nueva imagen de su rol como promotor, asociándolo más de cerca a lo investigativo y autoproclamándose como antropólogo. Aclaraba que la labor de la Fundación Hallo correspondía a un esfuerzo privado “sin apoyo de ninguna institución nacional ni extranjera, y menos estatal” por lo que todavía no contaba con personería jurídica.

En este momento, sus concepciones sobre la antropología se habían modificado debido a su relación con el antropólogo argentino Adolfo Colombres (1944), propietario de “Ediciones del Sol”, editorial ubicada en Buenos Aires que suspendió sus actividades en 1976 por el golpe militar. Por esta razón, Colombres llegó al país y en su contacto con Hallo estableció la editorial en Quito. La primera publicación fue *La colonización cultural de la América Indígena* (1976) que analizaba el fenómeno de la aculturación. Esto cambió la perspectiva de Hallo sobre la antropología y radicalizó su posición:

Admitir que la evolución cultural puede realizarse sobre vías multilineales es descansar ya en un relativismo, aceptar que una cultura, por ser la realización formal y material de un alma singular, no puede ser juzgada con validez por otra, y menos modificada compulsivamente o inducida al cambio sobre patrones ajenos [...] La aculturación no es un simple contacto de culturas, como proponía la Escuela culturalista norteamericana, sino una colonización cultural, una forma de dominación (1977:33).

Así mismo explicitaba las agendas de la Fundación desde un deber ser de la ciencias sociales, propuestas por la Fundación Hallo para observar la cuestión indígena en discusión con la pretensión colonizadora de la cultura occidental. Notamos este enfoque militante en la siguiente reflexión:

Somos conscientes de la necesidad de indigenizar la antropología aplicada, de modo que pueda servir realmente a la causa de la liberación y supervivencia de las etnias oprimidas, muchas de ellas amenazadas de extinción por las políticas asimiliacionistas y genocidarias. La antropología aplicada no debe consistir, como hasta ahora, en una aculturación planificada. Las culturas indígenas habrán de desarrollarse sobre su tradición y no a expensas de ésta [...] Los grupos marginales que asumen sus propios procesos de descolonización suelen tropezar con una seria dificultad, como es el gran desnivel evolutivo en el que se encuentran con respecto a la sociedad dominante. Su falta de respuesta inmediata a las complejas situaciones generadas pone en peligro el arduo esfuerzo liberador, pues para cubrir el sensible vacío se les propondrá un programa de actualización histórica pergeñado sobre un modelo ajeno, y que aparejará por ende nuevas formas de dominio. A fines de conjurar este peligro, la Fundación propone, sobre la base de investigaciones serias en el campo de la etnografía, la arqueología y la etnohistoria, y también en el de la antropología social, restituir a estas sociedades marginales los valores culturales que perdieron o que aún subsisten, debilitados o distorsionados. Se procurará así dinamizar a estas culturas sobre sus auténticos soportes, sin concesión a los valores occidentales que no hayan sido conscientemente asumidos por ellas. Adaptando sus instituciones tradicionales al momento histórico que vive América, y ajustando a su ser los elementos occidentales que les sean útiles, estas culturas consumarán su propia actualización, proponiendo al mundo un modelo específico, y no una copia denigrante (1977:35).

Las perspectivas renovadas de Wilson Hallo, en las que explicitaba su rol como intermediario entre las “sociedades marginales” y los “valores occidentales”, le motivaron a trabajar con las organizaciones indígenas. En este punto, es clara su

autoproclamación como antropólogo y la pretensión de llevar al campo de la política y las organizaciones sociales las lecturas estéticas y conceptuales de la continuidad cultural. Este cambio en su gestión se demostró en la organización del “Primer Congreso Nacional de Pueblos Indígenas del Ecuador” realizado en Sucúa, provincia de Morona Santiago en diciembre de 1977. En el folleto informativo del congreso podemos ver que se incitaba a la consolidación de una organización indígena con la asesoría de un comité de expertos, invitando a las organizaciones existentes a unirse. Se anunciaba: “Los promotores seleccionados por este Comité están recorriendo ya las comunidades indígenas del país, para tomar contacto con los auténticos líderes indígenas”.

En junio de ese mismo año ya se había realizado un Encuentro de Indígenas Ecuatorianos, solicitando el derecho a experimentar sus propios programas de desarrollo, la preparación de antropólogos indígenas y prohibición de extranjeros que veían en los estudios la oportunidad de lucrar. Un titular de prensa sintetizaba estas demandas: “Si pagamos impuestos debemos participar en la vida del Estado” (El Comercio, 12-06-1977).

Posiblemente, en contraste con el movimiento impulsado por las propias comunidades, la actitud de imposición de la Fundación Hallo generó malestar en las organizaciones indígenas. En una declaratoria pública, el Movimiento Nacional de Campesinos Indígenas ECUARUNARI rechazaba las actitudes de agentes externos que pretendían hablar por ellos:

ECUARUNARI en este 19 de abril declarado como “Día del Indio Americano” preguntamos a quiénes como Pilatos quieren dar un día de calendario pero NO de justicia social: ¿CÓMO CELEBRAMOS ESTE DÍA? Cuando estamos golpeados en nuestra más sentida aspiración como es el derecho a la tierra, cuando se nos niega nuestra cultura auténtica queriendo eliminarla; se nos niega la oficialización de nuestras lenguas nativas, nuestro derecho al voto a pesar de constar en la Nueva Constitución; nuestra cultura es tomada como un objeto de adorno para la explotación turística, llegando a despojar a comunidades enteras por hacer en ellas “centros turísticos”. El “Día del Indio”, también es un instrumento para estos fines. Pese a siglos de dominación y explotación nos mantenemos con la fuerza heredada de nuestros antepasados y decimos NO a este día PORQUE AÚN NO ESTÁ ALCANZADO (...) Finalmente, el sector campesino indígena de nuestro país, auténticamente representado por ECUARUNARI, rechazamos las maniobras divisionistas y desorientadoras – política de los grupos pro-imperialistas- como MODELINDE, FUNDACIÓN HALLO, INSTITUTO INDIGENISTA, INSTITUTO LINGUISTICO DE VERANO Y LA CADENA DE VOLUNTARIOS EXTRANJEROS que, enmascarados con lo que dicen “nuevo indigenismo”, desvían la lucha de grandes masas indígenas impidiendo la unidad entre los explotados. Seguramente éstos sí festejarán “El Día del Indio” como lo

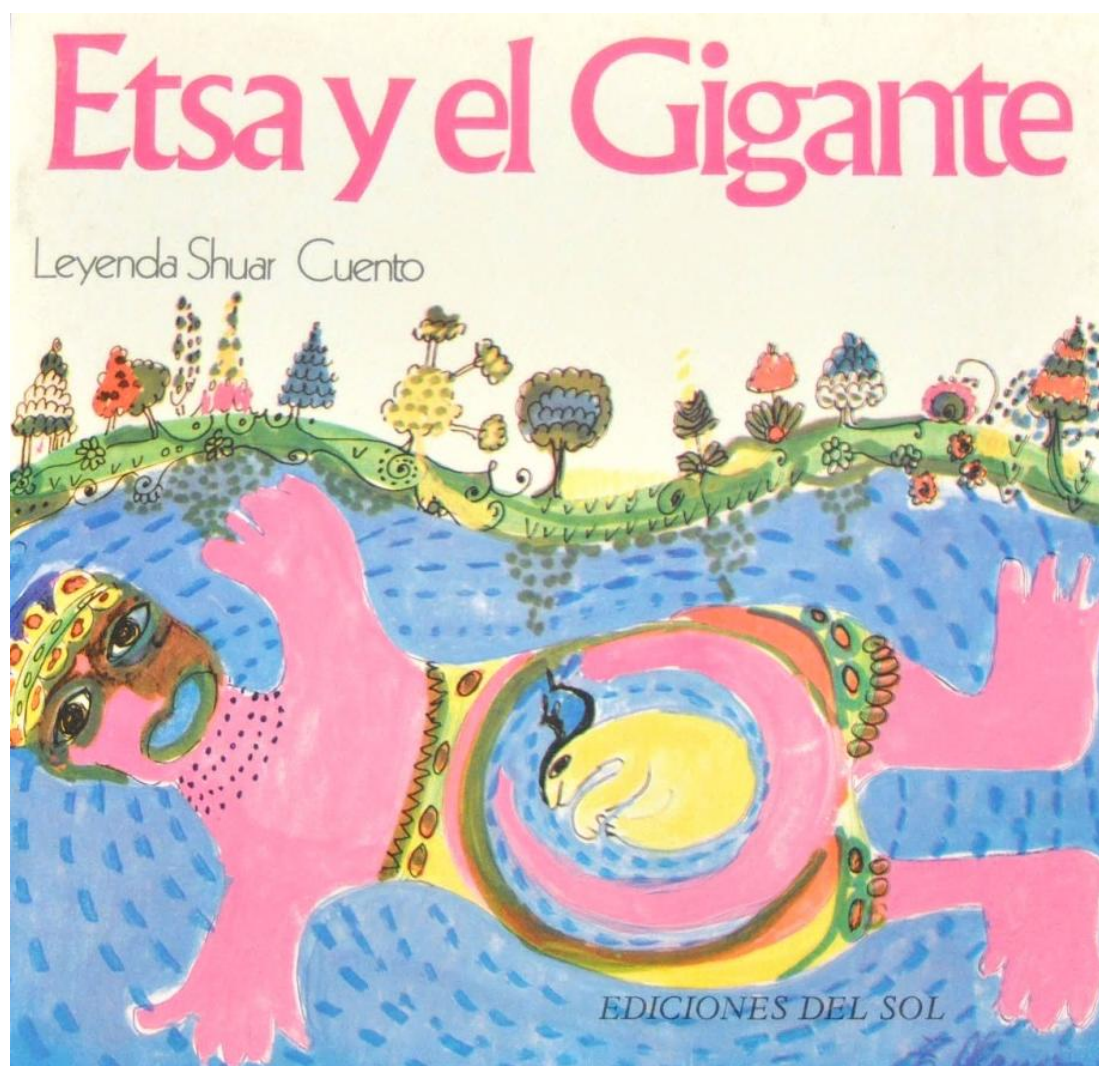
han venido haciendo de brazo con los explotadores (El Comercio, 19-04-1978, énfasis mío).

Este posicionamiento de ECUARUNARI era determinante ya que desacreditaba estas voces que provienen de relaciones con nuevos colonizadores; además que este vínculo es percibido con fines opuestos a la formación política de los indígenas como movimiento. Desde la década del 80 la Fundación Hallo encausó su propuesta desde proyectos que dialogaron con los lineamientos estatales en relación con lo indígena. En este sentido se advierte cómo Hallo a través de su fundación incorpora el nuevo lenguaje del Estado.

Un ejemplo claro de esta nueva postura de la Fundación Hallo es la publicación de la serie infantil “Cuentos, mitos y leyendas indígenas”, iniciada en 1979 que llevaba implícita una misión de ‘rescate’ expresada en su intención por recopilar relatos antiguos de cada provincia del país, adaptados e ilustrados por los representantes más notables en literatura y plástica de tales provincias, y traducidos al quichua en caso de que se trate de una zona quichua-hablante (*Imagen 37*). En total, el archivo visual y de recopilación oral que proyectó comprendía un conjunto de 27 títulos, de los cuales se publicaron sólo 7 en un lapso de 25 años. El componente bilingüe fue uno de los argumentos sustanciales con los cuales Wilson Hallo promocionó y buscó auspicios para publicar sus cuentos durante las décadas del ochenta y noventa, pero sobre todo para insertar su propuesta estética y conceptual al ámbito educativo nacional. Por eso, la noción de revalorización del quichua fue un eje fundamental para buscar respaldo en instituciones gubernamentales tales como el Ministerio de Educación, el Instituto Nacional de la Niñez y la Familia (INNFA) y Operación Rescate Infantil (ORI).

Este ejemplo muestra cómo el espacio de ambigüedad de la imagen permite que la nación se construya desde distintos lugares, entre tensiones y relaciones de poder entre los discursos oficiales del Estado y los diversos actores sociales que conforman la nación. El archivo de cuentos adquiere un sentido al relacionar las distintas imágenes que lo conforman: por un lado, tenemos las ilustraciones con heterogeneidad de lenguajes propuestos por los artistas legitimados desde la galería; y por otro, la utilización de un mapa geográfico del Ecuador como iconografía nacional y de control poblacional. La vinculación de estos dos tipos de imágenes implica una relación en que la historia oral recogida ingresa al terreno oficial de la nación y a los discursos blanco-

mestizos. Entonces, como afirma Poole, en este proyecto podemos observar que Hallo “no aprende (y actúa) una gramática de pertenencia cultural hablándole de regreso al Estado, sino hablando *con él y a través de él*” (2005: 155).



*Imagen 37.* Portada del cuento leyenda Shuar “Etsa y el Gigante” adaptación literaria: Paulina Movsichoff, ilustración: Tatiana Alamos, realización Fundación Hallo, Ediciones del Sol, 1979. El cuento presenta una historia de un niño llamado Etsa que busca vengar la muerte de su madre que había sido devorada por el gigante Iwia cuando éste era un bebé. Así, cuando crece se gana la confianza del gigante y logra que éste devore a su propia esposa para luego asesinarlo con una lanza. La publicación ofrece una breve contextualización sobre la comunidad shuar recurriendo a la denominación de “jíbara”, que visto como un calificativo de imaginarios sobre el canibalismo y la selva adquiere un paralelo en las imágenes de trazo ingenuo, con colores planos que se nutren de una tradición de arte ‘primitivo’ o ‘naif’. Así, el visibilizar el “salvaje” y sus mitologías adquieren un sentido dentro de las lógicas civilizatorias de la nación.

En conclusión, las investigaciones de la Fundación Hallo evidencian una permanente negociación de los sentidos sobre la identidad nacional y latinoamericana con los discursos del Estado, pero atravesados por la necesidad de hacer sentido de sus formas de coleccionismo. Debido a sus prácticas de comercialización con arqueología, la Fundación Hallo nunca asumió un discurso patrimonialista de conservación del objeto. A partir de la posibilidad de usos contemporáneos de los objetos, buscó dialogar con una idea de unidad nacional a través de un pasado común, pre-colombino, que representaba una igualdad de condiciones frente al problema de la “inautenticidad cultural”. A finales de los setenta, este proceso asumió las nuevas lógicas de “recolección” de la etnicidad que, en el marco del retorno a la democracia, implicó evidenciar los límites de un modelo de administración de las diferencias desde parámetros estéticos frente a la necesidad por la auto representación del indígena como sujeto.

## CONCLUSIONES

La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo, desde su excepcionalidad en el campo artístico ecuatoriano de las décadas del sesenta y setenta, permiten dimensionar sus lógicas como campo de poder en el cual el coleccionismo significó la movilización de importantes capitales financieros y la capitalización de valores simbólicos a partir de la definición de lo valioso en el ámbito cultural. El aporte del este caso ecuatoriano para los estudios antropológicos radica en mostrar cómo las dinámicas de una escena de arte pequeña, ante la precariedad de la institucionalidad pública, se estructuraron en torno a las prácticas de coleccionismo promovidas desde lo privado y que configuraron el sentido del valor en el sistema de arte.

La propuesta metodológica de esta investigación sitúa la voz de una informante clave, su capacidad de autorrepresentación y reflexión crítica. Al final del proceso para mí era necesario conocer sus conclusiones. La noche del 29 de septiembre del 2011 María Inés entregó públicamente el “Archivo Galería Siglo XX” al Fondo Documental del Centro de Arte Contemporáneo en Quito. Su decisión de otorgarle este nombre al archivo correspondía a la forma en que había internalizado el proceso de investigación que desarrollamos desde el 2009, es decir cómo interpretó y posicionó una lectura específica sobre el brokerage cultural en el campo del arte moderno ecuatoriano de los sesentas y setentas. Fue interesante notar que los hijos de María Inés prestaron muchas de las obras expuestas bajo el sello Colección de la Fundación Hallo con la intención de tener presente el nombre de su padre. Esto también pone en evidencia las tensiones que existieron en toda la investigación por una situación personal y familiar compleja que, sin embargo, no evito que María Inés se considerara la primera en hacerle un homenaje a Wilson Hallo al entregar el archivo de la Galería Siglo XX. En su discurso durante el acto inaugural de la exhibición que albergó una muestra del archivo donado, reconoció fundamentalmente tres aspectos que dan cuenta de la importancia que adquirió este proyecto para ella y de la relación que se generó entre ambas.

En primer lugar, resaltó su labor con Wilson durante veinte años en la difusión de arte nacional e internacional. Sobre esta afirmación de María Inés considero que su trabajo como galeristas y marchantes fue trascendental para el fortalecimiento del campo del arte ecuatoriano en la medida en que, como una convicción personal,



abrieron un espacio para la difusión y mercado anteriormente limitado a las prácticas clientelares de instituciones estatales, aunque siempre determinado por el interés comercial de la galería. Hay que destacar que el caso de Wilson Hallo, como imagen pública consolidada en ese periodo, fue particular porque empíricamente conjugó una serie de roles que suplieron varias necesidades ante la inexistencia de políticas culturales como la promoción, la comercialización y la investigación en el campo del arte. Esta posición, por tanto, fue rara pero muy influyente en las colecciones públicas y privadas.

En segundo lugar, María Inés expresó públicamente que la sistematización e investigación sobre el archivo fue un proceso de trabajo que realizamos conjuntamente durante dos años. Para ella lo más destacado fue haber armado la historia de la galería y encontrado documentos y manifiestos del arte vanguardista de la década del setenta. Al respecto considero que esta percepción expresa uno de los mayores logros metodológicos de esta investigación, que pudo establecer entrecruzamientos entre la mirada micro de la historia de vida y la mirada macro del contexto. No obstante, su criticidad frente a estos movimientos vanguardistas no se hizo evidente sino que adoptó un discurso legitimado sobre el arte como rebeldía, dejando de lado las lógicas masculinistas que tanto se habían cuestionado en este proceso.

Finalmente, en su intervención María Inés manifestó su propósito de que este archivo motive a los artistas hacia la investigación, que se generen nuevas interpretaciones, en definitiva, “que las cosas caminen”. Coincido con ella en que la constitución del archivo institucional de la Galería Siglo XX es probablemente el mayor aporte de esta investigación para la comprensión de los procesos de construcción del valor en el campo del arte moderno ecuatoriano, en la medida en que permite un acercamiento *sui generis* al circuito con materiales documentales escasos y de dominio privado. Este archivo nos enfrenta al trabajo constante de María Inés y Wilson, sus esfuerzos por introducir propuestas artísticas pero también las maneras en que se promovió un mercado, que es el gran ausente en la literatura sobre arte ecuatoriano. Desde un enfoque sobre la visualidad y los recientes estudios de antropología visual, esta investigación propone estrategias metodológicas para sustentarse en la construcción archivística como una práctica de coleccionismo que devela procesos complejos de identidades personales, locales y globales.

El proceso investigativo se construyó a partir del tránsito entre el arte y la antropología y los aportes que se podían generar desde ambos sitios. Sobre este punto me parece necesario mencionar que una de las preocupaciones constantes de María Inés durante todo este tiempo era saber si yo estaba trabajando como artista, si estaba pintando. Le causaba mucha ansiedad el hecho de que me dedique a la investigación o a la docencia, actividades que para ella no son incompatibles con el acto creativo. Sin embargo, mi formación previa como artista permitió un tipo de conocimiento específico desde la práctica que motivó un cuestionamiento a las estructuras de las prácticas modernas y contemporáneas del arte. La mirada desde la antropología permitió el desarrollo de un trabajo de campo sostenido en el tiempo que logró una inmersión en las lógicas del arte moderno local, desplazando el enfoque del “arte” como objeto de estudio hacia su teorización como categoría y circuito institucional.

La inserción y acceso en este campo del arte dinamizó de entrada la posibilidad de autonomía en el arte moderno y la centralidad de los productores, hacia una perspectiva sobre la circulación y los procesos propios del mercado como la construcción de redes sociales, de imagen corporativa, el manejo de la especulación y la información. Estas prácticas evidentes en María Inés González del Real y Wilson Hallo, subrayan la importancia ubicarnos en la noción antropológica del bróker cultural como un actor que fabrica las dimensiones económicas y simbólicas para la valoración de los objetos, conoce el sentido de juego y sabe como capitalizar lo cultural y social para su beneficio.

Desde una perspectiva de la historia del arte, esta investigación busca ser una contribución al estudio de la modernidad en las décadas del sesenta y setenta, periodo sobre el cual existe escasa información y ejercicios reflexivos, los textos que se escribieron en el periodo asumieron un papel legitimador más que crítico, por lo que abrimos la posibilidad de releer este periodo desde los testimonios de los actores de ese campo constituido del arte. Nuestro aporte radica en el descentramiento de la preocupación de los textos de la época por los contenidos para desempacar las discusiones sobre el deber ser del arte y enfatizar en las prácticas y en la materialidad.

Durante el proceso, se hicieron evidentes los límites de las narrativas de la historia del arte ecuatoriano para abordar los procesos del campo artístico y las

representaciones generadas en el escenario de las décadas del sesenta y setenta. Estas limitaciones se develan a partir de una pretendida neutralidad, que se enmarca en una necesidad de presentar estos procesos desde una mirada aséptica, fundamentada en reificación de la categoría “arte” y los discursos de “lo propio”. Al otorgar un peso a lo testimonial esta neutralidad se devela como un pretensión por cuidar las fronteras entre la creación “pura” y el arte como mercancía. Demostramos que, tanto esta categoría como estos discursos, responden a contextos particulares que buscaban dar forma a la complejidad del problema de la “inautenticidad cultural” y posicionar internacionalmente lo latinoamericano en la historia del arte occidental.

La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo deben comprenderse en el contexto como instituciones que dinamizaron el campo cultural ecuatoriano, a partir de su interpretación de las lógicas del campo artístico y sus luchas internas por la legitimidad. En este caso, el relativo éxito que alcanzaron en el circuito local fue producto de la lectura sobre los bordes entre la innovación y la conservación. Así, la categoría “arte” representó fundamentalmente tres cosas interrelacionadas que devienen en nociones de análisis para el campo del arte: distinción, vanguardia e identidad.

Hemos contribuido también introduciendo al estudio de la gestión cultural desde la configuración de las instituciones que han manejado históricamente el campo cultural, como la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador. Un estudio a profundidad de estas instituciones permitirá esclarecer las relaciones de poder en el campo cultural y develar como la precariedad institucionalidad configuró los acervos patrimoniales más importantes del país y los discursos de identidad en torno a ellos. Por otra parte, la postura tradicionalista sobre la “alta cultura” y los consumos de élite, con la que se fundó el CCE como organismo estatal rector de la cultura, se sometió a fuertes críticas que apelaban a la *popularización de la cultura y democratización de las instituciones*. Sin embargo, el caso es ejemplar al mostrar cómo la crítica institucional significó una estrategia de mercado y posicionamiento rupturista de un pensamiento estético renovado en el modernismo. Así, el arte como vanguardia no cuestionó la verticalidad de la categoría arte y el estatus privilegiado del artista, sino que desde el formato manifiesto contestatario con las prácticas artísticas legitimadas, estableció como objetivo principal ingresar al circuito. No obstante, las reflexiones en

torno a la representación significaron una transformación en la mirada sobre la identidad local, enlazada a una postura latinoamericana y a la vez universal.

El aporte a las investigaciones sobre prácticas de coleccionismo radica en la articulación entre la esfera pública y privada, que en conjunto expresa la configuración de un sistema de arte donde el discurso del arte como identidad, buscó resolver desde la estética el problema de las representaciones mestizas hegemónicas sobre unidad nacional y la integración paternalista y ventríflocua de las diversidades étnicas, basándose en una construcción esencial del indígena y la cultura material. Si bien planteamos un punto de vista sobre el coleccionismo como una tecnología del sujeto, es claro que estas particularidades expresan concepciones culturales más amplias. Hay que subrayar que el periodo de estudio, caracterizado por las políticas desarrollistas y el boom petrolero, experimentó la consolidación del proyecto de coleccionismo público y el surgimiento de un tipo de valor “oficial” para los objetos, como evidencias de una vocación nacional atemporal. De este modo, el Estado asumió la noción de “patrimonio” como un discurso legal y transnacional, que implicó un proceso de institucionalización de estas categorías bajo la figura del museo. Como consecuencia se generó una versión objetual de la cultura, es decir una forma de visualización de la *comunidad imaginada* nacional a través de lo tangible, que fomentó la percepción de la identidad a partir de prácticas de coleccionismo y musealización.

El interés de las narrativas museísticas se centró en la dicotomía arte/artefacto, ocultando los contextos de extracción y el huaquerismo que permitieron la posesión y exhibición de estos objetos. Un mercado poderoso auspiciado por la oficialidad, promovió la existencia de proveedores de las colecciones del Estado, como Wilson y María Inés, que interpretaron su “gusto” y formas de integrar museológicamente en la nación temporalidades y prácticas ajenas a su construcción política. Por esto, los discursos patrimonialistas afrontaron una ambigüedad que es evidente en la proyección internacional de este mercado y en la maneras en que los coleccionistas replicaron las dinámicas del Estado para comprender al objeto como “arte” y como “mercancía”.

Al indagar en la construcción de la categoría “arte” estamos problematizando también a la noción de “autenticidad”, que en este contexto significó un acuerdo sobre el valor de “lo precolombino” como lugar del “otro” auténtico, no contaminado, puro y,

por tanto, apto para ingresar en el relato del arte en occidente a partir de la dicotomía propio/ajeno. En este sentido, se estableció como una representación que permite observar la confluencia y movimiento de estas tres categorías: la relación “arte/artefacto”, como clasificaciones históricas de estetización y universalización del acto creativo; y la “mercancía”, producto de la conversión económica de las lógicas patrimoniales y la industria del turismo. Nuestro análisis se enfocó en las motivaciones y estrategias de ciertas apropiaciones para identificarse con el pasado, y cómo los actores del campo del arte disputaron el dar sentido a estos objetos como espacio para la reivindicación y la igualdad en términos de etnicidad; pero también del estereotipo y uso de la construcción occidental del indígena como objeto. En definitiva, la problematización de las categorías “arte”, “artefacto” y “mercancía” se presenta como un espacio para el debate interdisciplinar, pues éstas no remiten exclusivamente a los objetos que enuncian sino a unas dinámicas de coleccionismo, construcción de objetos de estudio y, a la vez, apropiación de las diferencias culturales que necesitan repensarse.

## BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Benedict (1993) *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el surgimiento y difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México.

ANDRADE, X (2010) “Del Tráfico entre Antropología, arte contemporáneo y joyería contemporánea”, en AA.VV. *Gray Área Gris: Joyería Contemporánea y Diversidad Cultural*. Biblioteca México José Vasconcelos, México., pp. 115-22.

\_\_\_\_\_ (2007) “Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo”, en [http://www.flacsoandes.org/antropologia\\_visual/index.php?option=com\\_content&view=article&id=64:del-trafico-entre-antropologia-y-arte-contemporaneo&catid=36:ensayos-y-articulos&Itemid=56](http://www.flacsoandes.org/antropologia_visual/index.php?option=com_content&view=article&id=64:del-trafico-entre-antropologia-y-arte-contemporaneo&catid=36:ensayos-y-articulos&Itemid=56)

\_\_\_\_\_ (2004) “Burocracia: museos, políticas culturales y flexibilización laboral en Guayaquil” en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, número 20, FLACSO-Ecuador, Quito, pp. 64-72.

ÁLVAREZ, Lupe (2004) *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*, cat. exp., Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo/Banco Central del Ecuador, Guayaquil.

\_\_\_\_\_ (2000) “Antigüedades recientes del arte ecuatoriano”, catálogo de la muestra *Políticas de la diferencia – Arte iberoamericano fin de siglo*, Buenos Aires.

ÁLVAREZ, Lupe, HIDALGO, Ángel Emilio (2007) “El Ecuador del siglo XX (en los trances del arte)” en *Ecuador: tradición y modernidad*, SEACEX, Madrid.

APPADURAI, Arjun (1988) *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.

BANCO CENTRAL DEL ECUADOR (2007) *Banco Central del Ecuador 80 años: 1927-2007*, ed. BCE, Quito.

\_\_\_\_\_ (1997) *VAN, 30 años después*, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito.

\_\_\_\_\_ (1984) “Revista Cultura, Número monográfico dedicado al Coloquio de Cultura Ecuatoriana”, Ediciones BCE, Quito.

BECKER, Howard (1984) *Art Worlds*, University of California Press.

BENJAMIN, Walter (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.

BERGER, John (1975) *Modos de Ver*, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona.

BOURDIEU, Pierre (1991) *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus Humanidades, Madrid

\_\_\_\_\_ (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2006) *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2006) El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios del método. Criterios, la Habana, n° 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp.20-42 en <http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieucampo.pdf>

BUCHLI, Victor, ed. (2002) *The Material Culture Reader*, Berg, Oxford-New York.

CANNIZO, Jeanne (1991) “Exhibing Cultures: “Into de heart of Africa”, visual anthropology review, volume , number 1.

CARVALHO-NETO, Paulo de (1994) *Antología del Folklore ecuatoriano*, Abya Yala, Quito.

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA (1968) *Primera Bienal de Quito*, cat. exp., Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (2011) *It-Humano: el cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980*, Fundación Museos de la Ciudad, Quito.

CLIFFORD, James (2001) *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Madrid.

\_\_\_\_\_ (1999) *Itinerarios transculturales*, Gedisa, Barcelona.

COLOMBRES, Adolfo (1992) *Manual del Promotor Cultural*, Editorial Hvmantas-Ediciones Colihue, Buenos Aires.

COLLOREDO-MANSFELD, Rudi (1998) “‘Dirty Indians’, Radical Indigenas, and the Political Economy of Social Difference in Modern Ecuador”. *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 17, No. 2, pp. 185-205.

CRARY, Jonathan (1990) *Techniques of the observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MA:MIT, Cambridge.

CUEVA, Agustín (1991) “El Ecuador de 1960 a 1979”. En Nueva Historia del Ecuador, 150-179 «De la violencia al desencanto: cultura, arte e ideología, 1960-1979» [1983], en Enrique Ayala Mora (ed.), *Nueva historia del Ecuador*, vol. 11, Corporación Editora Nacional, Quito.

\_\_\_\_\_ (1987) *Entre la ira y la esperanza*, editorial Planeta, Quito.

- DANTO, Arthur et al. (2002) *¿Qué es una obra maestra?*, ed. Crítica, Barcelona.
- ESPINEL, Mónica (2004) *Tábara, maestro del modernismo ecuatoriano*, ed. Banco Central del Ecuador, Guayaquil.
- ERRINGTON, Shelly (1998) *The death of authentic primitive art and other tales of progress*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles
- FERRARO, Emilia (2004) *Reciprocidad, don y deuda. Formas y relaciones de intercambio en los Andes de Ecuador: la comunidad de Pesillo*, FLACSO-Ecuador - Abya Yala, Quito.
- FONSAL (2009), *Hernán Crespo Toral*, Trama ediciones, Quito.
- FOSTER, Hal (1999) *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, The New Press, New York.
- GIUNTA, Andrea, (2000) *Internacionalismo, vanguardia y política en el arte argentino de los sesenta*, Paidós, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ DEL REAL, María Inés (s/f) “El diseño precolombino en el Ecuador”, disponible en <http://www.all-artecuador.com/articulos.php?idArticulo=79>
- HALL, Stuart (2001) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications, Londres.
- HALLO, Wilson (1992) *Síntesis histórica de la comunicación y el periodismo en el Ecuador*, Ediciones del Sol, Quito.
- \_\_\_\_\_ (1981) *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX: Juan Agustín Guerrero*, Ediciones del Sol, Quito.
- \_\_\_\_\_ (1977) *75 años de pintura en el Ecuador*, Galería Siglo XX, 1977.
- JELIN, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la Memoria*, Siglo XXI de España Editores S.A, Madrid.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (2006) “World Heritage and Cultural Economics” en Karp, Ivan y Kratz, Corinne, *Museum Frictions: public cultures/global transformations*, Duke University Press.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Destination Culture, Tourism, Museums and Heritage*, University of California Press, Berkeley.
- KRAUSS, Rosalind (1999) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, The MIT Press.
- MARCUS, George y MYERS, Fred (1995) *Traffic in Culture: refiguring art and anthropology*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles



MEJÍA, Manuel Esteban (2002) “Expresión y forma en el arte ecuatoriano del siglo XX”. Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito.

MILLER, Daniel (2005) *Home possessions: material culture behind close doors*, Berg, Oxford

MONTEFORTE, Mario (1985) *Los signos del hombre*, PUCE- UCE, Quito.

MORÉ, Humberto (1968) *Evaluación de los ismos*, Casa de la Cultura-núcleo del Guayas, Guayaquil.

\_\_\_\_\_ (1970) *Actualidad pictórica ecuatoriana*, Editorial Forma, Guayaquil.

MOREL, Anne-Claudine (2010) “Las ‘políticas culturales’ en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado”, *Revista Ecuador Debate* N°81, Quito.

MOSQUERA, Gerardo (1996) “El arte latinoamericano deja de serlo”, *ARCO Latino*, Madrid.

MURATORIO, Blanca, (1994) *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX*, Serie: Estudios Antropología, FLACSO, Quito.

MYERS, Fred (2004) “Ontologies of the image and economies of exchange”, en *American Ethnologist*, Volume 31, Number 1, pp. 5 – 20

MYERS, Fred ed. (2001) *The Empire of Things*, School of American Research, Santa Fe.

OÑA, Lenin (1997) *La Galería 20 años*, Quito.

ORDOÑEZ, Angélica (2000) *Carajo soy un indio me llamo Guayasamín: la construcción social de las razas en Ecuador. Un estudio de caso*. Tesis Flacso-Ecuador.

PALLARES ZALDUMBIDE, Rodrigo (2008) *Quito Patrimonio de la Humanidad*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

PÉREZ, Trinidad (1995) “La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)” en Kennedy, Alexandra ed., *Artes “académicas” y populares del Ecuador*, Abya Yala-Fundación Paul Rivet, Cuenca.

PÉREZ PIMENTEL (s/f) Rodolfo, *Diccionario Biográfico Ecuador*, “Wilson Hallo Granja” en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo16/h2.htm>

PERKINS, Morgan, MORPHY, Howard (2006) *The anthropology of art: a reader*, Wiley-Blackwell.

PHILLIPS, Ruth, STEINER, Christopher, ed. (1999) *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, University of California Press, California.

PLATTNER, Stuart (1996) *High art down home: an economic ethnography of a local art market*, The University of Chicago Press

\_\_\_\_\_ (1998) "A most ingenious paradox The Market for Contemporary Fine Art", *American Anthropologist* 100 (2), pp. 482- 493

POOLE, Deborah (2005) "An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies", en *Annual Review of Anthropology*, vol 34.

PRICE, Sally (1989) *Primitive art in Civilized places*, University of Chicago, Chicago and London

RODRIGUEZ CASTELO, Hernán (1967) *Revolución Cultural*, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

\_\_\_\_\_ (1980) *1969-1979 Diez años de cultura en el Ecuador*, Publitécnica, Quito.

\_\_\_\_\_ (1993) *Los cuatro mosqueteros*. Fundación Cultural Exedra, Quito.

SALVAT (1977) *Historia del Arte ecuatoriano*, Salvat editores, Quito.

SÁNCHEZ- PARGA, José (1988) *Actores y discursos culturales Ecuador: 1972-88*, Centro Andino de Acción Popular, Quito.

SCHENEIDER, Arnd (2006) "Appropriations" en Scheneider, A y Wright, C, *Contemporary Art and Anthropology*, Berg Oxford.

SEDA, Leonilda (2005) *El idioma kichua y su escritura*, editorial Lucrecia, Santiago del Estero, Argentina.

SMART, Pamela (2010) *Sacred Modern. Faith, Activism, and Aesthetics in the Menil Collection*, University of Texas Press, Austin.

\_\_\_\_\_ (2001) "Crafting aura: art museums, audiences and engagement", Volume 16 Number 2 *Visual Anthropology Review*, pp 2- 24

STEINER, Christopher (1994) *African Art in transit*, Cambridge University Press, Cambridge.

TAUSSIG, Michael (1999) *Defacement. Public secret and the labor of the negative*. Standford University Press, California.

TINAJERO, Fernando (1991) «De la violencia al desencanto: cultura, arte e ideología, 1960-1979» [1983], en Enrique Ayala Mora (ed.), *Nueva historia del Ecuador*, vol. 11, Corporación Editora Nacional, Quito.

\_\_\_\_\_ (1967) *Más allá de todos los dogmas*. Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

TRABA, Marta (1973) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Siglo Veintiuno Editores, México.

WRIGHT, Susan (1998) The politicization of 'culture', *Anthropology Today*, Vol 14, Nº1.

ZAPATER, Irving (2009) *Memorias del Premio Espejo*, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, Quito.

## DOCUMENTOS

- El Tiempo (1966) "Guía para ver el Salón de Artes Plásticas 1966", 16 de julio.
- El Tiempo (1966) "Renuncien" dice el Ministro a miembros de la Casa de la Cultura", 18 de agosto.
- El Tiempo (1966) "La Semana Cultural. Diálogo de generaciones", 28 de agosto.
- El Tiempo (1966) "Demandas de los artistas", 2 de noviembre.
- El Tiempo (1967) "¿Conocemos la Casa de la Cultura Ecuatoriana?" septiembre.
- El Comercio (1967) "Artistas que llevaron premios", 28 de julio.
- El Tiempo (1967) "La semana cultural, exposición de arte colonial", 17 de agosto.
- El Tiempo (1967) "Sucesos culturales de la semana. Muestra colonial", 19 de agosto.
- El Tiempo (1967) "Folklore", 25 de noviembre.
- El Comercio (1968) "Baile de Disfraces", 9 de enero.
- El tiempo (1968) "El libro de la semana: Entre la ira y la esperanza", 8 de enero.
- El Tiempo (1968) "Hoy se abre muestra de pintores del VAN", 4 de abril.
- El Tiempo (1968) "Muestra del Grupo VAN: búsqueda alegre y libre", 5 de abril.
- El Tiempo (1968) "A la Casa de la Cultura y a la opinión pública. Autocrítica de un sistema en el cual actúo con mi obra artística", 9 de noviembre.
- El Tiempo (1968) "Tribu shuara baila en la capital", 13 de noviembre.
- El Tiempo (1968) "Silvio Benedetto abrió muestra", 22 de noviembre.
- El Tiempo (1969) "Frente a frente. Martha Traba no es antropófoga", 16 de febrero.
- El Tiempo (1969) "Guayaquil convoca al I Salón NI. de Vanguardia", 13 de mayo.
- El Universo (1969) "El verdadero Salón de Mayo", 12 de junio.
- El Comercio (1969) "Revuelo en la pintura, cuatro muchachos 'rompen con todo'", 21 de junio.
- El Tiempo (1969) "Primer Museo etnográfico en el país", 24 de agosto.

El Tiempo (1971) "Ennoblecimiento de la guadúa en muestra memorable: Villelia, S.XX", 20 de junio.

El Tiempo (1971) "Excavaciones arqueológicas: hará falta permiso de CCE", 10 de julio.

El Tiempo (1972) "I Muestra de arte popular ecuatoriano hoy en Londres", 5 de abril.

El Comercio (1972) "'Fiebre' de excavaciones arqueológicas en Mnabí", 21 de junio.

El Tiempo (1973) "Museo Arqueológico del Banco Central: presencia del pasado. La pieza del mes", 28 de octubre.

El comercio (1973) "Obras originales de Pablo Picasso serán exhibidas en la Galería 'Siglo 20'", 24 de abril.

El Comercio (1973) "Con público numeroso se inauguró la exposición Cinéticos Venezolanos", 12 de octubre.

El Tiempo (1973) "Inauguración de la muestra Grabados de la Unión Soviética", 2 de octubre.

El Comercio (1973) "Interesante muestra en la Galería Siglo XX", 27 de junio.

El comercio (1973) "La Fundación Hallo editó un libro de poesía visual", 18 de junio.

El Tiempo (1974) "Dice Washington Iza: se debe variar el concepto de arte para hacerlo humanista", 10 de octubre.

El Comercio (1975) "Director de la Galería Siglo XX viajó a Europa", 10 de abril.

El Tiempo (1976) "Arte tecnológico y la obra de Solís", 6 de noviembre.

El Comercio (1976) "Miembro del Consejo de Bellas Artes de Venezuela sostuvo entrevistas con artistas ecuatorianos", 4 de noviembre.

El Comercio (1977) "Si pagamos impuestos debemos participar en la vida del Estado", 12 de junio.

El Comercio (1978) "Presencia de las Galerías de Arte en el LXX Aniversario de El Comercio", 1 de enero.

El Comercio (1978) "El Movimiento Nacional de Campesinos Indígenas ECUARUNARI rechaza el llamado 'Día del Indio'", 19 de abril.

El Tiempo (1979) "Encontramos artistas haciendo 'action painting' como en los 20 dice señor Wilson Hallo", 7 de octubre.

Televisión de la CCE (2006) "Tábara, el gran arte", Palabra e Imagen.

### **CATÁLOGOS Y DOCUMENTOS DE LA GALERÍA SIGLO XX Y LA FUNDACIÓN HALLO, COLECCIÓN MARÍA INÉS GONZÁLEZ DEL REAL**

- 1965 Catálogo Arte actual ecuatoriano
- 1966 Catálogo Ritmos en el espacio
- 1966 Catálogo Edgar Negret, Escultura
- 1967 Catálogo Seis artistas latinoamericanos residentes en Nueva York
- 1967 Catálogo Rendón Seminario

- 1968 Catálogo Dos artistas alemanes
- 1968 Catálogo Silvio Benedetto
- 1968 Manifiesto de Arte en las Calles
- 1968 Catálogo Enrique Tábara
- 1968 Poemario Tal como somos de Antonio Preciado
- 1968 Catálogo III Concierto folclórico
- 1968 Catálogo Anti-Bienal
- 1969 Catálogo Unda-Román
- 1969 Catálogo Thierry Roca Rey
- 1969 Catálogo Anti-salón
- 1969 Catálogo Arte plástico internacional
- 1969 Catálogo Luis Zilveti, Pinturas
- 1970 Catálogo Graciela Samper, tapices
- 1970 Catálogo Afiches Europeos del novecientos
- 1970 Catálogo Telas preincaicas del Perú
- 1971 Poemario Las Cañas
- 1971 Catálogo Moisés Villelia
- 1972 Catálogo Marina Núñez del Prado, Mujeres al viento
- 1973 Poemario Cajuru-La máscara
- 1973 Catálogo Cajuru-La máscara
- 1973 Catálogo Escuela Catalana
- 1973 Catálogo Cinéticos Venezolanos
- 1974 Catálogo Música de experimentación
- 1974 Catálogo Antonio Samudio
- 1974 Catálogo María Inés, Ilumán
- 1975 Catálogo Primitivos Brasileños
- 1975 Catálogo 20 Latinoamericanos
- 1975 Catálogo 15 días de arte holandés
- 1975 Catálogo 4 latinoamericanos en Hannover
- 1975 Catálogo Rodolfo Abularach
- 1975 Catálogo Roberto Matta
- 1975 Catálogo Homenaje Primer Congreso Internacional de Biología Andina
- 1975 Catálogo Enrique Tábara
- 1975 Catálogo Chávez, grabados
- 1976 Catálogo Taller terapia con el arte
- 1976 Catálogo Washington Iza
- 1976 Catálogo Omar Rayo
- 1977 Catálogo 75 Años de Pintura en el Ecuador
- 1978 Catálogo Afiches franceses de principios de siglo
- 1978 Catálogo Homenaje 85 años de Joan Miró
- 1979 Catálogo Grabados de indígenas de Canadá
- 1979 Catálogo Jas. W. Felter

- 1979 Catálogo Alexander Calder
- 1979 Catálogo Pintura cubana actual
- 1979 Cuento “Etsa y el Gigante”, Fundación Hallo-Ediciones del Sol.
- 1990 Folleto informativo Exposiciones de la Galería Siglo XX, Fund. Hallo
- 2001 Cuaderno sobre Cocina Ancestralista, Fundación Hallo
- 2009 Catálogo El Ritual, María Inés González del Real, Centro Cultural Metropolitano

## **ENTREVISTAS**

- Alfredo Costales (15-06-2010)
- César Dávila Torres (26-04-2010)
- Claudio Mena (19-07-2011)
- Diego Cifuentes (21-07-2011)
- Estelina Quinatoa (21-04-2010)
- Gilberto Almeida (17-04-2011)
- Guillermo Muriel (16-04-2011)
- Irving Zapater (12-03-2010)
- José Unda (14-08-2010)
- Lenin Oña (20-07-2010)
- Manuel Mejía (04-03-2010)
- Mauricio Bueno (29-06-2010)
- Nelson Román (30-07-2010)
- Oswaldo Viteri (16-06-2010)
- Silvio Benedetto (10-08-2011, correo electrónico)
- Washington Iza (12-08-2010, correo electrónico)