

**Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador**  
**Departamento de Antropología, Historia y Humanidades**  
**Convocatoria 2013-2016**

**Tesis para obtener el título de doctorado en Historia de los Andes**

**El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)**

**María del Carmen Oleas Rueda**

**Directora: Dra. Trinidad Pérez**

**Lectores: Dr. Thomas Cummins, Dra. Mercedes Prieto y Dra. Silvia Suarez**

**Quito, agosto de 2018**

*A Gonzalo, Raquel y Liliana*

Cuanto más nos acercamos a nuestra propia época, se hace cada vez más difícil distinguir entre  
las modas pasajeras y los logros duraderos.

[...]

Nuestro conocimiento de la historia es siempre incompleto. Siempre existen hechos por  
descubrir que pueden hacer variar nuestra imagen del pasado.

E.H Gombrich. 2009 [1950]. *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon

## Tabla de contenidos

Resumen.....	IX
Agradecimientos .....	XI
Introducción .....	1
Periodización.....	3
Organización de los capítulos .....	5
Argumento .....	10
Pregunta de investigación .....	11
Hipótesis .....	12
Capítulo 1 .....	14
Marco teórico y metodológico .....	14
1.1 El concepto de arte contemporáneo .....	15
1.2 El concepto de campo del arte .....	27
1.3 Metodologías de investigación para la historia del arte contemporáneo en Quito .....	36
Capítulo 2 .....	48
Institucionalización, anti institucionalización (1966-1969).....	48
2.1 Contexto social y político (1960-1969) .....	48
2.2 La Revolución Cultural (1966).....	51
2.3 La Primera Bienal de Pintura de Quito y la Anti Bienal (1968).....	54
2.4 La inauguración de la FAUCE (1968) .....	69
Capítulo 3 .....	81
Institucionalidad y el proceso de configuración del campo del arte en Quito (1970-1989).....	81
3.1 Contexto social y político (1970-1989) .....	82
3.2 Las instituciones públicas .....	85
3.2.1 La Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE).....	85
3.2.2 Las áreas culturales del Banco Central del Ecuador (BCE) .....	87

3.3 Los bancos privados.....	92
3.4 Las galerías privadas.....	95
3.4.1 La Galería .....	105
Capítulo 4 .....	113
Cuestionamientos a la configuración del campo .....	113
4.1 Contexto social y político (1990-1999) .....	113
4.2 El proyecto Arte en la Calle (1981) .....	113
4.3 El proyecto del Centro Ecuatoriano de Arte contemporáneo (CEAC) (1995-1999).....	123
4.4 La Carrera de Artes Plásticas (CAP): cambios en la educación formal artística (1997) .....	138
Capítulo 5.....	147
El campo del arte en Quito (2000-2008).....	147
5.1 Contexto social y político (2000-2008) .....	147
5.2 El campo del arte a inicios del nuevo milenio .....	148
5.3 La construcción de nuevas institucionalidades .....	158
5.3.1 Experimentos Culturales.....	158
5.3.2 al zur-ich.....	161
5.4 El Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera (SMA).....	167
5.4.1 Mariano 2008, el salón desierto.....	177
Conclusiones .....	181
Glosario .....	193
Glosario de siglas .....	196
Lista de referencias .....	197

## Índice de ilustraciones y tablas

Ilustración 2.1 <i>Los Capangas</i> (1967), Carlos Colombino. Xilo-pintura en madera laminada (160 x 160 cm). Ganador del Gran Premio Bienal de Quito.....	59
Ilustración 2.2 <i>Los Novios</i> (1968). Francisco Coello. Técnica mixta sobre cáñamo con apliques en metal (165 x 135cm). Ganador del Premio Mariano Aguilera en la I Bienal de Quito.....	59
Ilustración 2.3 <i>El Mundo de Carola</i> (1968), Hugo Cifuentes. Collage de fotografías, objetos tintas sobre madera (135 X 148 cm).....	62
Ilustración 2.4 <i>El Arrastre de Alfaro</i> (1968), Guillermo Muriel. Collage, dibujo y acuarela (dimensiones desconocidas) .....	63
Ilustración 2.5 Imagen utilizada en el Manifiesto del Grupo VAN (1968), Hugo Cifuentes.....	64
Ilustración 3.1 Separadores de libros. Material promocional del Centro de Investigaciones y Cultura del BCE .....	88
Ilustración 3.2 Índice del catálogo de publicaciones del BCE (1983).....	89
Ilustración 3.3 Portada Revista <i>Diners</i> N° 87. Agosto 1989. Detalle escultura Paulina Baca.....	93
Ilustración 3.4 Marcelo Aguirre. <i>Transeúnte</i> (1995). Acrílico sobre lona (290 x 284 cm). Ganador Premio Marco Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (premio único) .....	108
Ilustración 4.1 <i>Mordaza a la Cultura</i> (1993), Pablo Barriga. Performance.....	121
Ilustración 4.2 Exposición de Pablo Barriga en el pabellón del antiguo Hospital Militar (1995).....	122
Ilustración 4.3 <i>Piel, Pared, Galleta</i> (1995), Jenny Jaramillo. Performance e instalación.....	125
Ilustración 4.4 Jenny Jaramillo. <i>Piel, Pared, Galleta</i> (1995). Performance e instalación.....	125
Ilustración 4.5 Acción artística, intervención urbana (1987), Marco Alvarado.....	127
Ilustración 4.6 Acción artística, intervención urbana (1987), Marcos Restrepo.....	127
Ilustración 4.7 Acción artística (1987), Xavier Patiño. ....	127

Ilustración 4.8 <i>Sin Título</i> (1991), Gonzalo Jaramillo. Acrílico sobre lienzo (130 x 170 cm). Ganador premio Mariano Aguilera 1991.....	133
Ilustración 4.9 <i>Montañamar</i> (1994), Pilar Flores. Instalación.....	134
Ilustración 4.10 <i>La Vergüenza</i> (1995), Marcelo Aguirre. De la Serie <i>Pecados Capitales</i> . Óleo sobre tela (200 x 280 cm) .....	135
Ilustración 5.1 <i>Sobremesa, la Última Escena</i> (2001-2002), Artes No Decorativas. Acción artística.....	151
Ilustración 5.2 <i>Muestra del Meguro</i> (2005), Catálogo del Programa Cosmovisión Andina. Museo de Arte de Tokyo.....	153
Ilustración 5.3 <i>Hasta la Vista Baby!</i> (2001), Ana Fernández. Performance .....	154
Ilustración 5.4 <i>Me Voy Pero Volveré</i> (2003), Miguel Alvear. De la Serie <i>MEC POP</i> . Fotografía.....	156
Ilustración 5.5 <i>Tudestino</i> (2003), Miguel Alvear. De la Serie <i>MEC POP</i> . Fotografía, .....	156
Ilustración 5.6 <i>Che-rios</i> (2005), Experimentos Culturales. De <i>La tienda de Experimentos Culturales</i> . Objeto artístico.....	160
Ilustración 5.7 <i>La Patrona de la Cantera</i> (2008), Falco (Fernando Falconí). Arte comunitario .....	164
Ilustración 5.8 <i>Protector de Pantalla</i> (2002), Ulises Unda. Video. Ganador del Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera 2002 .....	171
Ilustración 5.9 <i>Sin Título</i> (2007), Carlos Acosta y Nancy Moreno. Acción artística. Ganador del Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera 2007 .....	174

## Tabla

Tabla 5.1 Estadísticas del Encuentro de Arte Urbano <i>Al zur-ich</i> (2003-2008) .....	166
---	-----

### **Declaración de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, María del Carmen Oleas Rueda, autora de la tesis titulada El Campo del Arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008), declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de doctorado en Historia de los Andes concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador.

Cedo a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, agosto, 2018



María del Carmen Oleas Rueda



## Resumen

Esta tesis indaga los modos cómo se configura el campo del arte en la ciudad de Quito entre 1966 y 2008. El argumento principal se enfoca en las disputas que grupos de artistas jóvenes mantienen con las instituciones legitimadoras del campo. Se puede ver que existen dos movimientos constantes; el primero tiene que ver con la búsqueda de una institucionalidad legitimadora de parte de los grupos tradicionales del campo; el segundo, es un cuestionamiento permanente sobre el manejo institucional del campo de parte de artistas jóvenes a estos grupos. Para hacer este análisis se identifican una serie de acontecimientos, no necesariamente cronológicos, que muestran estos conflictos; se analizan cuatro momentos.

El primero fue entre 1966 y 1969. Se toma como partida estos tres años ya que en este periodo el campo del arte produce las dos pulsiones a las que se había hecho referencia y que serán constantes hasta el 2008. La una, relacionada con la necesidad de una gestión efectiva de espacios institucionales de legitimación; y, la otra, el malestar de los grupos de artistas jóvenes y sus demandas al campo y a las instituciones legitimadoras.

El segundo momento se desarrolla entre 1970 y 1995. En estos años, el campo del arte mantuvo una actividad sostenida y sustentada en instituciones legitimadoras, públicas y privadas. Las galerías de arte, las instituciones públicas -como la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador- y el coleccionismo bancario, fueron los tres motores que sostuvieron el campo del arte. En este periodo, el contexto social y político también favoreció estas lógicas; el boom petrolero y la dinámica de trabajo de las instituciones artísticas impulsó un campo del arte institucionalizado.

Desde 1980, pero con mayor énfasis desde mediados de la década del noventa, se dieron cuestionamientos a la organización institucional del campo. Se analizan tres debates, dos de ellos gestados por grupos de artistas jóvenes y uno que se originó por la creación de una nueva institución educativa en el campo. El primero, es el proyecto Arte en la Calle (1980), que cuestionaba las formas tradicionales de exhibición y a los públicos a los que eran dirigidas. El segundo, el colectivo de arte Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) (1995-1999) que debatió los medios de producción artística y el concepto de arte que se manejaba a nivel

institucional. El último es la creación de la Carrera de Arte Plásticas en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (CAP) (1997), este proyecto cuestionaba la institucionalidad del campo en relación a la vigencia de la educación superior de artes.

El cuarto -y último momento- analiza parte de la primera década del 2000 (2000-2008). En este periodo se evidencia la importancia de los cuestionamientos a las instituciones en el campo del arte y los cambios a nivel de producción artística que estos cuestionamientos produjeron.

También se ve cómo, el campo del arte se re institucionalizó, en función de un nuevo concepto de arte.

Finalmente, se hace evidente un quiebre del campo del arte que hace referencia a la apertura de nuevos modos de producción y de circulación del arte. Es así que es posible afirmar un cambio del campo. Se parte de un campo del arte moderno y de una constante búsqueda de institucionalización legitimadora y, gracias a las disputas que se analizan, se hace claro un cambio hacia nuevas formas de producción, de exhibición y, eventualmente, de legitimación institucional. Esto implica, necesariamente, la creación y el reconocimiento de nuevas instituciones y la reorganización del campo, de un campo del arte moderno, a un campo del arte contemporáneo.

## **Agradecimientos**

Agradezco a Dios.

A Gonzalo Vargas M., Raquel Vargas Oleas y Liliana Rueda C. por todo el amor, el apoyo y la paciencia, y a mi tía Manira Rueda C. por sus oraciones.

A mis maestras Trinidad Pérez y Mercedes Prieto por guiarme por todos los caminos del doctorado.

A las personas que me permitieron trabajar en los archivos de la FAUCE, de la UCE, del CCM y de la CAV. De manera específica a la Dra. Katy Carrión en la FAUCE, al Mstr. Jaime Sánchez en la CAV y al Lcdo. Francisco Morales en el CCM.

A las personas que me abrieron sus archivos personales y sus bibliotecas, gracias por la generosidad. De manera específica quiero agradecer a Adrián Balseca, Miguel Alvear, Gabriela Ribadeneira, Ernesto Proaño y Pablo Barriga.

A todas las personas que me dieron su tiempo para responder a las entrevistas: Maestro Oswaldo Viteri, Pepe Avilés, Pilar Flores, Ernesto Proaño, Patricio Ponce, Miguel Alvear, Samuel Tituaña, Alexis Moreano, Marcela García, Betty Wappenstein, Pablo Barriga, Gonzalo Jaramillo, Manuel Kingman, Gonzalo Vargas, Jaime Sánchez, Jorge Espinosa, Belén Santillán, Ana Fernández, Lupe Álvarez, María Consuelo Tohme y Jenny Jaramillo. De manera especial quiero agradecer a Marcelo Aguirre y a Lenin Oña que me brindaron su tiempo más de de una vez.

A mis compañeras y compañero de doctorado Cecilia Ortíz, Paula Daza y Leonardo Zaldumbide por sus comentarios sobre mi trabajo a lo largo de este proceso.

## Introducción

Esta tesis explora los modos cómo se configuró el campo del arte en la ciudad de Quito durante el período comprendido entre los años 1966 y 2008. Se trabaja con la teoría de campos de Pierre Bourdieu (2002, 2005, 2013). Específicamente con el análisis que hace éste de la configuración del campo del arte en París, a finales del siglo XIX. Se toma al campo como el conjunto de relaciones y disputas entre agentes e instituciones que forman conflictos alrededor de prácticas determinadas que generan capitales propios.

El objetivo principal de esta tesis es comprender cómo se configuró el campo del arte en Quito en el período indicado, cuáles fueron las principales disputas y cómo incidieron en la reconfiguración del mismo. Para lograr este fin se realizó el recuento y el análisis de los acontecimientos más trascendentes del campo en ese periodo; se investigó los primeros sucesos de su configuración para trazar una línea de partida; para tener la referencia de un campo relativamente consolidado, se observó la estructura del campo del arte entre 1970 y 1989; para conocer las demandas de otros agentes del campo, se determinó las principales disputas en las décadas de 1980 y 1990; y, finalmente, se examinó cómo las disputas influyeron en el campo y la producción posterior al año 2000.

Geográficamente se delimitó la investigación a la ciudad de Quito sobre todo por la particularidad del campo del arte quiteño. Guayaquil tuvo un proceso diferente por las ideologías de las administraciones de la ciudad y por la presencia de ciertos agentes. Por ejemplo, en esa ciudad la Galería Madeleine Hollaender impulsó institucionalmente manifestaciones de arte en la esfera pública, promoviendo la presencia de grupos de artistas como *Artefactoría* desde los años ochenta. Otra institución que influyó en el campo guayaquileño fue la galería DPM que mantuvo sus puertas abiertas durante la crisis y aún después de ella, cuando en Quito las galerías cerraban irremediabilmente.

Otro factor que separa el proceso del arte contemporáneo en Quito y Guayaquil, es la apertura en esa ciudad del Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), en el año 2003. Esta institución educativa pública, ha instruido a los artistas contemporáneos más reconocidos del Ecuador a nivel nacional e internacional; y, en el nuevo milenio, movió el foco de la producción de arte de Quito a Guayaquil. Más recientemente también se puede hablar de la apertura de la

Universidad de las Artes en esa ciudad; aunque todavía no se conoce la proyección que esta institución pueda alcanzar.

Esta investigación también deja de lado a la ciudad de Cuenca porque su proceso, asimismo, fue distinto. La Bienal de Cuenca ha sido un motor indiscutible en la escena de esa ciudad. Una muestra de esto es que muchas de las galerías cuencanas se abrieron a partir de 1987, año en el que inició la Bienal; entre las más importantes se puede contar a la Galería Larrazabal, el Instituto de Arte Contemporáneo, y la Galería Hernán Illescas; todas estas, a diferencia de las galerías en Quito, y pesar de las crisis económicas, se mantienen activas aunque muchas tuvieron que diversificar su labor con la venta de otros productos de arte y también con la presentación y exhibición de otras expresiones artísticas como la danza y el teatro.<sup>1</sup> Asimismo, la apertura a formas de arte distintas de la pintura y la escultura (1997) de la Bienal de Cuenca y su proyección al arte contemporáneo, influyó en el público y en la forma cómo se recepta al arte. Aunque la investigación se limita a Quito en algunos momentos de la tesis se hace referencia a acontecimientos específicos de Guayaquil y Cuenca, con el objeto de contextualizar el concepto de arte que se manejaba en el Ecuador durante el período estudiado.

Es importante aclarar también que, si bien esta tesis indaga en la producción artística quiteña entre 1966 y 2008, el énfasis en la investigación se sitúa en las disputas sociales que contextualizan esta producción. No se hace un análisis estético, estilístico o técnico de las obras más representativas correspondientes a este periodo, sino que se investiga las relaciones sociales del arte y cómo estas influyeron en su creación. En momentos específicos de la tesis se hace referencia a algunas obras de arte como indicadores de los conflictos al interior del campo, pero no se realiza un análisis específico de ellas.

Elaborar esta tesis supuso otros retos, además de la delimitación espacial de la investigación. Por ejemplo, establecer una periodización que mantenga una lógica histórica y de investigación, situar a los acontecimientos estudiados en esa periodización, relacionarlos para formular una pregunta de investigación y generar una hipótesis, fueron desafíos que requirieron solución en el estudio de una historia contemporánea.

---

<sup>1</sup> “Las galerías de arte se adaptan a los cambios”. *HOY*, 28.08. 2003, Cultura 5B.

## **Periodización**

Para Marina Franco y Florencia Levín (2007), cuando se historian periodos recientes una limitación real es la dificultad de lograr una periodización efectiva

a diferencia de otros pasados más remotos sobre los cuales se han construido y sedimentado, no son dificultades y disputas, fechas de inicio y cierre, no existen acuerdos entre los historiadores a la hora de establecer una cronología propia para la historia reciente. Además [...] nos enfrentaríamos al hecho de que al cabo de un cierto tiempo ese pasado hoy considerado “cercano” dejaría de ser tal. En consecuencia el objeto de la historia reciente tendría una existencia relativamente corta en cuanto tal (Franco y Levín 2007, 2).

Estas autoras consideran que la cronología de los periodos no es la forma más adecuada para abordar la historia reciente y plantean lo que ellas llaman “régimen de historicidad”. Consiste en encontrar formas de coexistencia entre el pasado y el presente que se fundamenten en la supervivencia y el testimonio de los actores del periodo; tiene que ver con la relación entre la memoria social del pasado y la experiencia del historiador sobre ese pasado (Franco y Levín 2007). Desde este punto de vista, los cortes de inicio y finalización de los periodos están en constante movimiento ya que cada actor considera diferentes fechas como marcos del periodo.

Para crear el régimen de historicidad propuesto por Franco y Levín, se hace referencia a la influencia que el contexto social y político tuvo en el campo del arte; se tomaron algunos eventos que influyeron, pero no necesariamente como hitos. Se consideró que no es posible tomar al contexto como la única referencia para el régimen de historicidad, sobre todo por la autonomía del campo (Bourdieu 2005); es así que se aborda el contexto como un telón de fondo.

Se identifican tres momentos que delimitan los periodos de esta investigación. El primero desde 1966 hasta 1969, cuando las disputas del campo tenían que ver con el manejo institucional de la cultura y la posibilidad de democratización del arte. Este periodo coincide con un momento de cambios en la política ecuatoriana: la Junta Militar (1963-1966) y el último velasquismo (1968-1972). Además, en este periodo es inevitable la influencia que los ideales marxistas y de izquierda tuvieron en el pensamiento y en la producción artística de la época.

Otro momento va desde 1970 hasta 1998, cuando la dictadura militar ecuatoriana en la década de los setenta y la democracia estable durante los ochenta y la primera mitad del noventa, dieron un

ambiente de solidez al campo del arte. Existía un sistema de galerías privadas que aseguraban un circuito de producción y consumo, en el que los artistas podían exhibir y vender de manera segura. En un primer momento este periodo coincide con el Boom Petrolero y con el inicio oficial de actividades de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE). A pesar de que durante estos años hubo crisis económicas y crisis sociales se puede decir que el campo del arte permaneció inalterado, posiblemente en un primer momento, por la estabilidad económica del Boom Petrolero; y, posteriormente, por la seguridad del mercado alcanzado por el coleccionismo bancario.<sup>2</sup>

La década del noventa termina en un momento de crisis económica y política que, influyó en el campo del arte. Alrededor de esta crisis se define un tercer periodo desde 1999 hasta 2008, que coincide con el primer momento de la dolarización y con los años posteriores a la crisis económica que trajo el feriado bancario. Si la estabilidad del campo del arte dependía del mercado y del coleccionismo bancario, indudablemente la crisis bancaria lo afectaría. A decir de los agentes del campo, esta afectación también respondió a factores internos que no tenían que ver con el contexto económico.

A pesar de que no se puede asegurar una relación directa entre eventos históricos y sucesos del campo del arte, si hay momentos en que ambos coinciden. Por ejemplo, el *Festival Arte en la Calle* (1981), empieza solo un año después del regreso a la democracia; los primeros colectivos de artistas y la Carrera de Artes Plásticas (CAP) aparecen entre 1995 y 1997 que fueron los últimos años de estabilidad política y antesala a la dolarización; nuevos modos de producción y la configuración de una nueva institucionalidad, coinciden con la crisis económica post dolarización, entre otras circunstancias.

Es preciso insistir que, a pesar de las posibles relaciones entre eventos contextuales y el campo del arte, es incierta su relación directa, sobre todo por la falta de vínculos que los agentes del campo encuentran entre unos y otros sucesos. Para ellos el arte no se afecta por crisis económicas o políticas, insisten en que el arte se encuentra en un estado de crisis constante. Por

---

<sup>2</sup> A inicios de la década del ochenta se presentó una crisis económica considerada como “la más difícil que haya conocido el país en toda su historia” (Moncada 1996, 84). Además en la presidencia de Febres Cordero se dieron hechos de violencia que no se habían dado antes en el país, a inicios de los noventa, en la presidencia de Rodrigo Borja, se dio el primer levantamiento indígena y a mediados de los noventa, en la presidencia de Sixto Durán Ballén, se dio la Guerra del Cenepa por conflictos limítrofes con el Perú.

todo lo anotado fue conflictivo periodizar la investigación y más aún acoplar los momentos analizados a un lapso determinado. Es así que se tomó los periodos citados como guías históricas y contextuales para observar acontecimientos del campo del arte. Con este patrón temporal también se organizaron los capítulos de la tesis.

### **Organización de los capítulos**

Esta tesis tiene cinco capítulos, uno de marco teórico y cuatro capítulos de análisis. A su vez, el marco teórico está dividido en tres partes. La primera analiza el tema del arte contemporáneo, aborda las principales corrientes teóricas que tratan este tema y se explora las ideas que lo definen como la temporalidad, la producción y la circulación de arte. También se observa las propuestas más representativas de teoría del arte contemporáneo latinoamericano; y, finalmente, se analizan los principales textos escritos sobre el tema en el Ecuador. Con esta información se establece el concepto de arte contemporáneo que guiará este trabajo; a partir de este concepto es posible situar al arte contemporáneo en un momento y un lugar que determinan las especificidades del proceso que se analiza.

Para explicar el uso de la teoría del “campo del arte” de Bourdieu en la tesis, la segunda parte del marco teórico analiza varias aproximaciones al conjunto de relaciones y actores que componen el mundo del arte. De todos los conceptos que definen a estas relaciones el concepto de campo de Bourdieu permite más movilidad en la investigación, por la relación del arte con otros campos. En esta sección se definen también los conceptos de esta teoría que serán utilizados en el análisis, como el de institución, agente, habitus y capital simbólico. No se analizan todos los elementos del campo del arte porque el análisis se centra en las disputas y los cambios del campo, dejando otros aspectos, como la estabilidad, por fuera.

Este capítulo cierra con la explicación del uso de las metodologías de investigación de la tesis. Como se dijo anteriormente, el hecho de hacer una historia reciente también supone complicaciones en cuanto a la metodología. El trabajo en archivos institucionales que se encuentran activos, sus lógicas de organización burocrática y la información limitada por la falta de fuentes secundarias, crea la necesidad de expandir la investigación hacia fuentes no



archivísticas. Por esta razón esta investigación se abrió a metodologías distintas de la histórica; se realizó una investigación en base a entrevistas con agentes vivos del campo.

En este caso, es pertinente que el marco teórico; el análisis metodológico; y, la crítica de fuentes, sean parte del mismo capítulo, ya que están relacionados. Las teorías del arte contemporáneo permiten emplear una variedad de metodologías de investigación, que no necesariamente son metodologías propias de la historia tradicional. Meyer (2013), por ejemplo, indica que la investigación histórica de arte contemporáneo debe usar metodologías que se adapten a las problemáticas que presente el trabajo; explica que las secuencias bibliográficas tradicionales y la cronología de la historia del arte, son en muchos casos, herramientas inútiles para entender algunas especificidades del arte contemporáneo. Al mismo tiempo, trabajar con la teoría de campos de Bourdieu determinó, de alguna manera, el uso de metodologías diversas y en muchos casos más próximas a la investigación sociológica. Para este autor el uso de entrevistas es una manera efectiva de aproximarse a algunos objetos de estudio. Así, la reflexión sobre la relación entre las fuentes investigadas, la forma de aproximarse a ellas y el enfoque teórico que se les da es explícito en el desarrollo del trabajo de tesis.

El segundo capítulo analiza lo sucedido en el campo del arte en Quito entre 1966 y 1969, tiene como objetivo determinar las primeras disputas del campo en este periodo. La primera parte del capítulo analiza la llamada Revolución Cultural que se produjo en Quito en 1966. En este episodio, un grupo de intelectuales jóvenes se tomó la asamblea plenaria de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) para intervenir en la elección de la nueva directiva de la institución con el objetivo de cambiar su estructura institucional. El gobierno interino de Yerovi Indaburu dispuso que se nombren diez miembros de la directiva en esa asamblea; cinco de los antiguos directivos y cinco de los jóvenes irruptores (Rodríguez Castelo 1980). Para los revolucionarios esto resolvía el tema de la autonomía y la representatividad.

El segundo objetivo de la Revolución Cultural fue la democratización de la cultura. Los jóvenes revolucionarios consideraban que, hasta entonces, la CCE había sido una institución elitista que tenía vínculos solo con ciertos grupos privilegiados, reclamaban que esta institución debía ser el vehículo para proveer de expresiones culturales y artísticas a todos los sectores de la sociedad. Sin embargo, este debate quedó pendiente.

Otro acontecimiento que se analiza en este capítulo es la I Bienal de Quito y la Anti Bienal. En 1968 la nueva directiva de la CCE propuso realizar la I Bienal de Quito como una forma de resolver el problema de la democratización de la cultura. Esta propuesta encontró oposición en un grupo de artistas que cuestionaron los resultados democratizadores de esta iniciativa y propusieron otras formas de democratizar la cultura. Además, descalificaron a la Bienal argumentando que fue un evento institucional, secundado por artistas oficialistas. Para manifestar su descontento como contrapropuesta organizaron la Anti Bienal y en un manifiesto presentado en la inauguración, dejaron clara su definición y la necesidad de una cultura democrática.

El último antecedente que se analiza en el segundo capítulo es la creación de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE). El mismo año que se inauguró la Bienal se resolvió crear la FAUCE en el marco de la llamada Segunda Reforma Universitaria. Esta facultad era heredera de lo que hasta entonces había sido la Escuela de Bellas Artes, fundada en 1904. En sus inicios esta institución educativa se vio envuelta en una serie de disputas relacionadas con los ideales políticos de la época y con la necesidad de una creación artística en constante cambio.

El tercer capítulo investiga acontecimientos que tuvieron lugar entre 1970 y 1999, en este periodo se configura el campo del arte en la ciudad de Quito y se vive una relativa estabilidad alrededor de un sistema de galerías y de un mercado del arte, sustentado sobre todo, por el coleccionismo bancario.<sup>3</sup> En la década del setenta el mundo del arte en Quito vivió una bonanza ligada al boom petrolero; este fenómeno amplió la clase media y contribuyó a un mayor consumo de bienes suntuarios. En la década del ochenta, esta tendencia se acentuó con el fenómeno del coleccionismo bancario que elevó los precios del arte, sobre todo de la pintura.

Al realizar la investigación se identificaron algunos factores determinantes de este periodo, entre otros, la existencia de un grupo significativo de galerías de arte privadas, la promoción constante de la producción artística de parte de las instituciones públicas, la importancia que las instituciones bancarias privadas tuvieron en el campo como los principales coleccionistas de arte

---

<sup>3</sup> Si bien se analizan el periodo entre 1970 y 1999, el enfoque del análisis se encuentre entre 1970 y 1995 ya que en este periodo se puede ver un campo institucional consolidado. Desde mediados de los noventa, empezaron a surgir movimientos cuestionadores hacia la institucionalización del campo que se analizaran en otro capítulo.

de la década. Estos elementos permitieron una configuración distintiva del campo en este periodo, lo que trajo consigo disputas particulares.

El capítulo cuarto analiza tres cuestionamientos al campo del arte por artistas jóvenes, entre 1980 y 1999. Estos cuestionamientos son momentos cortos que emergieron en el marco de procesos nuevos pero relativamente estables, tuvieron incidencia en la producción artística y tenían como objetivo la adecuación o reconfiguración del campo como un sistema hegemónico. El primero es el establecimiento de una serie de exhibiciones en el espacio público que se llamó Arte en la Calle (1981); el segundo es la aparición del colectivo Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) (1995-1999); y, el tercero es la inauguración y los primeros años de la Carrera de Artes Plásticas (CAP) (1997).

La primera disputa se da a fines de 1980 e inicios de 1981. Un grupo de estudiantes recién graduados de la FAUCE, organiza una serie de exhibiciones en espacios públicos de Quito, bajo la denominación Arte en la Calle. La primera exhibición se lleva a cabo en octubre de 1980, en el Parque de El Ejido, frente a la CCE; desde entonces y hasta la actualidad, todos los fines de semana se reúnen algunos artistas para exhibir y vender su obra en este lugar. Los objetivos iniciales de estos artistas tenía que ver con la necesidad de democratizar el arte a través de la exhibición en espacios accesibles a todo público, eludir el poder legitimador de las galerías de arte y buscar espacios de exhibición para los artistas más jóvenes. Se puede decir que Arte en la Calle proponía demandas muy similares a las de la Revolución Cultural y a la de la Anti Bienal, como son la democratización del arte y la cultura, y el cambio en el manejo institucional del arte. Durante la década del ochenta este proyecto terminó siendo absorbido por las lógicas del mercado y se transformó en una especie de galería a cielo abierto administrada por los artistas expositores que, eventualmente, se agremiaron.

La segunda disputa que se analiza son las acciones propiciadas en 1995 por un grupo de artistas, muchos de ellos estudiantes de la FAUCE, que formaron un colectivo de arte llamado Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). Al igual que Arte en la Calle, este colectivo reclamaba la existencia de espacios de exhibición para los artistas jóvenes, pero más importante aún, consideraban que era necesaria la promoción de espacios para los modos de producción que practicaban. Es así que este colectivo hizo dos propuestas. Una, la necesidad de actualizar el concepto de arte que se manejaba en Quito. Pretendían ampliar el reconocimiento de modos de

producción más allá de los tradicionales pintura y escultura. La otra tenía que ver con un cuestionamiento al modo cómo hasta entonces se habían manejado los espacios institucionales públicos y privados como galerías, museos, salones, entre otros. De modo específico iba dirigido al modelo de gestión del arte, concretamente, al manejo de las instituciones artísticas de la capital y lo que legitimaban como arte, que el CEAC consideraba monopolístico y cerrado.

La tercera disputa se dio en 1997 cuando se fundó la Carrera de Artes Plásticas (CAP) en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). La creación de esta carrera estuvo liderada, principalmente, por ex estudiantes de la FAUCE, que propusieron una educación superior de artes con menos énfasis en la técnica y mayor relación con la reflexión teórica. El objetivo principal de los organizadores fue poner a disposición de los estudiantes una alternativa a la educación de la FAUCE. De los tres eventos de disputa que se analizan en esta tesis, éste es el único que perdura con sus objetivos originales.

Las tres disputas que se analizan están articuladas por agentes que estuvieron involucrados en todas ellas, lo que podría leerse como una demanda común replicada en cada disputa. Algo similar a lo que ocurrió en la década del sesenta, donde varios agentes son protagonistas en diferentes espacios. El análisis de estas disputas hace evidente que a lo largo de, al menos treinta años, los cuestionamientos al campo del arte establecido fueron continuos. En este capítulo también se hizo evidente la dificultad de periodización que presenta una investigación de historia reciente. Para eludir esta dificultad, no se situó a los momentos de disputa en periodos fijos, sino que se los analizó como momentos individuales dentro de un marco temporal amplio que responden a lógicas propias.

El quinto capítulo analiza las consecuencias de las disputas en la reconfiguración del campo del arte. La influencia de estas disputas en el campo del arte no fue inmediata y se verá en la primera década del dos mil. La primera consecuencia tiene que ver con el deterioro institucional a nivel público y privado a partir de la cual surgieron nuevas formas de legitimación gestionadas por los artistas; se normalizaron dinámicas de trabajo colectivo, donde lo comunitario y la cooperación eran imprescindibles. En esta tesis se analiza el trabajo de Tranvía Cero y su encuentro de arte público al zur-ich; y, Experimentos Culturales y la revista digital que manejaban. Estos colectivos de arte combinaban la producción artística con el trabajo de gestión cultural. Una segunda consecuencia de las disputas fue lo sucedido en el Salón Mariano Aguilera (SMA) en el

año 2008, cuando fue declarado desierto porque su curadora consideró que ninguna de las obras presentadas a concurso cumplía con la idea de lo contemporáneo que había conceptualizado.

### **Argumento**

Esta tesis indaga en las disputas sociales del campo del arte entre 1966 y 2008. Durante este periodo, se puede ver claramente dos tendencias en el campo del arte. Una, la confirmación de lógicas modernas del arte, sobre todo de parte de instituciones públicas y privadas. La segunda, tiene que ver con las pugnas entre las instituciones del arte como espacios de legitimación y grupos de artistas jóvenes que demandaban cambios y apertura de parte de estas instancias.

El primer punto tiene que ver con la configuración y posible estabilización del campo del arte en la ciudad de Quito. Como se ha puntualizado anteriormente, para realizar este análisis se ha tomado la teoría de campos de Bourdieu, que define al campo del arte como el conjunto de relaciones sociales que se dan alrededor de la creación artística en la modernidad. Se utiliza esta categoría teórica como una guía para identificar la existencia de algunos elementos del campo del arte en Quito como partes importantes de esta estructura. En esta investigación se trabaja principalmente con dos elementos del campo como constitutivos del mismo; los agentes, que son personas que trabajan en el campo como artistas, galeristas, coleccionistas, entre otros; y, las instituciones públicas y privadas entre las que se pueden contar museos, galerías, exposiciones, salones y centros de educación superior. Se ha podido ver que la relación entre estos ámbitos se da en la idea de cambio que analiza Bourdieu y que se refiere a las transformaciones del campo desde las disputas por posiciones de poder. En esta relación se puede ver la tendencia constante de las instituciones a constituir un campo moderno del arte.

El segundo punto tiene que ver con la producción artística y cómo esta evidencia las disputas entre agentes e instituciones. Para ello, se ha trabajado con el concepto de arte contemporáneo como episteme, como lo plantea Alexander Alberro; “la genealogía del concepto de *contemporáneo* que yo adopto está fundamentada en el concepto de Foucault de una formación discursiva, especialmente cuando se ve cristalizada en una episteme” (Alberro 2013, 65).

Foucault analiza el concepto de episteme en *Las Palabras y las Cosas* (1968) y en *La Arqueología del Saber* (2002):

La historia de un concepto no es, en todo y por todo, la de su acendramiento progresivo, de su racionalidad sin cesar creciente, de su gradiente de abstracción, sino la de sus diversos campos de construcción y de validez, la de sus reglas sucesivas de uso, de los medios teóricos múltiples donde su elaboración se ha realizado y acabado. [...] no es la misma historia la que se hallará contada acá y allá. *Redistribuciones recurrentes* que hacen aparecer varios pasados, varias formas de encadenamiento, varias jerarquías de importancia, varias redes de terminaciones, varias teleologías, para una sola y misma ciencia, a medida que su presente se modifica; de suerte que las descripciones históricas se ordenen necesariamente a la actualidad del saber, se multiplican con sus transformaciones y no cesan *a su vez* de romper con ellas mismas (Foucault 2002, 6).<sup>4</sup>

Para Foucault (2002) el cambio de episteme tiene que ver con un cambio de discurso, lo que involucra al habla y a la acción; es así que, un cambio de episteme en el campo del arte, tendría que ver con cambios en conceptos, productos, legitimación, circulación y producción. Alberro (2013), igual que otros autores, define al arte contemporáneo como el cambio epistemológico del arte frente a un nuevo orden mundial después de la caída del Muro de Berlín. Este concepto indaga en nuevas formas de entender el arte como una estructura que determina la producción artística en cuanto al conocimiento en espacios y tiempos determinados.

En la producción de arte contemporáneo, se puede ver la segunda pulsión constante del campo del arte en Quito en este periodo. Frente a una estructura institucional que requiere de una producción artística moderna constantemente, la producción de arte contemporáneo desafía esta demanda cuestionando la estabilidad del campo y pugnando constantemente por la legitimación de nuevas formas de producción. Esta constante disputa entre instituciones y artistas —y su producción—, se podría entender visualmente como una superficie tensa, en la que esporádicamente, aparecen fisuras que cuestionan su estabilidad.

### **Pregunta de investigación**

La pregunta de investigación de esta tesis tiene que ver con el conflicto descrito. Se refiere a la configuración del campo del arte como una estructura moderna y su relación con las disputas que cuestionaron esta estructura desde la práctica artística.

---

<sup>4</sup> Cursivas en el original.

¿Cómo se configura el campo del arte en la ciudad de Quito y cuáles son las principales disputas que movilizaron sus estructuras entre 1966 y 2008?

Alrededor de esta pregunta se formulan otras interrogantes que sirven para contestar de mejor manera la pregunta principal. ¿Cuáles son los primeros cuestionamientos que movilizaron el campo del arte en la ciudad de Quito?, ¿Cómo se configura el campo del arte en Quito entre 1966 y 2008?, ¿Cuáles son y qué consecuencias tienen las principales disputas al interior del campo del arte en este periodo?, ¿Cómo y en qué medida contribuyeron estas disputas a la reconfiguración del campo del arte hacia un arte contemporáneo en Quito?

Despejar estas cuestiones facilita entender la configuración del campo y conocer las demandas que los agentes hicieron a las instituciones —como estructuras hegemónicas—, a los modos de legitimación y a los modos de producción del arte. Después de identificar estas disputas, es posible comprender los cambios que tuvo la producción de arte en Quito y cómo estos cambios influyeron en la reconfiguración de un nuevo concepto, el de arte contemporáneo.

### **Hipótesis**

Se plantearon dos hipótesis para contestar esta pregunta. La primera, es que la estructura del campo entre fines de los sesenta y 1995 se construyó en torno a instituciones públicas y privadas, que se fortalecieron gracias al boom petrolero y al fenómeno del coleccionismo bancario. Estos factores consolidaron un campo relativamente estructurado que aseguró, por más de veinte años, la producción artística, sobre todo de pintura y escultura.

La segunda hipótesis sugiere que los cuestionamientos de otros agentes —sobre todo de artistas jóvenes— a las instituciones del campo del arte motivaron disputas que lo mantuvieron en movimiento, pero no detonaron un proceso de cambio inmediato. Más bien, estos cambios propiciaron la coexistencia de posiciones diversas que se expresan como rupturas eventuales, semejantes a las fisuras de una superficie tensa. Eventualmente, las disputas inciden en el campo del arte y en su producción, pero en el periodo analizado no se puede ver que logren un cambio epistemológico del campo, es decir, de un concepto moderno a uno de arte contemporáneo. Al final de la tesis, sin embargo, se indaga brevemente en las primeras influencias que estas disputas

lograron en la reconfiguración del campo del arte contemporáneo que iniciaría desde el segundo decenio del 2000.



## Capítulo 1

### Marco teórico y metodológico

El objetivo de este capítulo es crear un marco teórico, conceptual y metodológico para la investigación; para ello se divide en tres partes. En la primera, se define lo que en esta investigación se considera arte contemporáneo. El concepto fue construido para cubrir las necesidades específicas de la investigación a partir de una serie de reflexiones y teorías que reconocen la multiplicidad de expresiones de arte contemporáneo.

La segunda parte se ocupa de definir los conceptos de la teoría de campos de Bourdieu que se utilizaron en el análisis de esta tesis. Se trabajó con esta teoría como una guía para conducir la investigación por algunos elementos estructurantes del campo. Salvando las distancias con el objeto específico que estudia Bourdieu, que es el campo del arte en París a fines del siglo XIX, el uso de esta teoría permitió delimitar la investigación y sus elementos como son: agentes, instituciones y disputas del campo del arte.

La tercera parte detalla la metodología que utilizó la investigación. El uso de la teoría de campos de Bourdieu dio luces para la metodología de investigación a utilizarse. No se aplica íntegramente el método propuesto por Bourdieu, pero se replica el ejercicio de la entrevista. Las entrevistas se realizaron con un sesgo de investigación etnográfica, próximo al método de la historia oral. Un segundo componente metodológico de este trabajo es el de la investigación histórica, específicamente, la revisión de archivos documentales y la indagación en la prensa escrita.

El uso de la teoría en esta tesis se ha concebido como al uso que se le da a una “caja de herramientas”; para Foucault “entender a la teoría como una caja de herramientas quiere decir: que no se trata de construir un sistema sino un instrumento [...], — que ésta búsqueda no puede hacerse más que poco a poco, a partir de una reflexión sobre situaciones dadas” (Foucault 2000, 85). Las teorías que se usan en este caso pueden parecer incompatibles. Entre otras contradicciones se puede referir la incompatibilidad del término “arte contemporáneo” con la investigación histórica; la imposibilidad de aplicar de manera sistemática la teoría de campos en realidades diferentes de la analizada por Bourdieu o la separación entre la historicidad del tema y los métodos de investigación que resultan más próximos a los métodos de la antropología. Se

tomó lo necesario de cada teoría para aproximarse al objeto de estudio y responder la pregunta de investigación.

### **1.1 El concepto de arte contemporáneo**

Para definir el arte contemporáneo se plantearon dos preguntas que han sido guías para la discusión del concepto: ¿cómo y qué define al arte contemporáneo en distintos lugares? Y ¿es el arte contemporáneo una ruptura con el arte moderno? El objetivo central de esta reflexión es determinar lo que se entenderá como arte contemporáneo y reconocer y aceptar la diversidad de su creación.

Definir conceptualmente el “arte contemporáneo” ha sido una labor que ha ocupado a filósofos, teóricos e historiadores del arte desde fines de la década de los sesenta, no obstante, casi veinte años antes, ya se estaba discutiendo la pertinencia de una nueva conceptualización de arte. El 17 de febrero de 1948 el Instituto de Arte Moderno de Boston, conocido hasta entonces como Museo de Arte Moderno de Boston, cambió oficialmente su nombre a Instituto de Arte Contemporáneo.<sup>1</sup> Para los directivos del ICA el cambio de denominación fue necesaria porque consideraban que en los Estados Unidos, el concepto de arte moderno había colapsado en una versión conservadora del modernismo europeo. Richard Meyer (2013) cita el manifiesto que Plaut, quien era el director del ICA, escribió en aquel entonces para explicar que en ese momento la palabra contemporáneo vinculada al arte de reciente producción, implicaba un concepto abarcador y permisivo.

Durante mucho tiempo, “moderno” y “contemporáneo” fueron conceptos intercambiables para hablar del arte producido recientemente; Danto explica que “por mucho tiempo el «arte contemporáneo» fue simplemente *el arte moderno que se está haciendo ahora*” (Danto 2010, 36).<sup>2</sup> El término “contemporáneo” en el arte tenía un concepto móvil y ambiguo lo que facilitó el cambio de nombre del ICA, por dos razones: la necesidad de apertura de la institución hacia otras actividades como conferencias e investigaciones; la idea era que el ICA se configure como un laboratorio experimental de arte; y, otra tenía que ver con la independencia simbólica de la

---

<sup>1</sup> ICA por sus siglas en inglés. Institute of Contemporary Art

<sup>2</sup> Cursivas en el original.

institución.<sup>3</sup> Los directivos del ICA se negaron a tener una colección de arte y una exhibición permanente, porque consideraban que el concepto de “contemporáneo” era incompatible con la idea estática de una exhibición permanente (Meyer 2013). Hasta ese momento, el concepto de arte contemporáneo todavía no era definido.

Terry Smith (2010) señala que el arte contemporáneo ha sido el foco de estudios en las universidades de los Estados Unidos desde la década del noventa, lo que llevó a un uso mayor del término en los circuitos del arte desde esa época. Explica, sin embargo, que son escasas las publicaciones sobre este tema antes del 2000.

Con pocas excepciones se reflejaba esta realidad en los libros sobre arte [se refiere al creciente uso del término ‘arte contemporáneo’ en las aulas]. El Sistema de Bibliotecas del Congreso [de los Estados Unidos] mantuvieron como categoría de investigación los conceptos de ‘Arte Moderno—Siglo XX’ hasta el año 2000, cuando agregaron ‘Arte Moderno—Siglo XXI’. ‘Arte Contemporáneo’ aparecía en las búsquedas de palabras clave, pero no era considerada como una categoría de investigación (Smith 2010, 366).

Muchas publicaciones sobre arte contemporáneo intentan historiarlo, sin embargo, Smith considera que plantear un corpus historiográfico es prematuro porque se está construyendo; “para 2008 solamente un libro había usado ‘Arte Contemporáneo’ como título de un capítulo, y se refería al arte desde la Segunda Guerra Mundial [...] entre 1980 y 1990 se prefería el término ‘postmoderno’” (Smith 2010, 375).<sup>4</sup> Existen publicaciones sobre arte contemporáneo que se refieren a temas, como las instituciones, exhibiciones, mercado, educación, artistas, curadores, galeristas, entre otros; estos análisis, no definen conceptualmente al arte contemporáneo ni lo historizan adecuadamente. La mayoría de publicaciones abordan el tema sin definirlo, otras, con intenciones de historiarlo, presentan una serie de movimientos artísticos y de obras que son consideradas contemporáneas; le queda al lector construir una definición propia a partir de la producción artística que se presenta.

---

<sup>3</sup> Es necesario aclarar que El Instituto de Arte Moderno de Boston, dependió hasta entonces, del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, del que buscaba diferenciarse por su línea de trabajo y la acción del cambio de nombre haría clara esta diferencia.

<sup>4</sup> Smith se refiere al libro *A World History of Art* (2005) de Hugh Honour y John Fleming.

Actualmente muchas publicaciones sobre arte contemporáneo tratan temas como instituciones, exhibiciones, mercado, educación, artistas, curadores, galeristas, entre otros. Estos análisis, tampoco definen conceptualmente al arte contemporáneo. Por ejemplo, la publicación dirigida por Matilde Ferrer, *Grupos, Movimientos y Tendencias del Arte Contemporáneo Desde 1945* (2010), es una compilación de artículos cortos que podrían pensarse como reseñas explicativas sobre las tendencias de varios grupos, artistas o movimientos y las problemáticas que trataron en sus obras; pero carece de un estudio introductorio que explique el por qué del periodo seleccionado o de los movimientos que se han reseñado.

Terry Smith (2010) considera que el libro *Arte Desde 1900* (2006) —de Hal Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss y Benjamin H. D. Bochloh—, fue la primera historia del arte contemporáneo narrada de una forma apropiada y que impulsó la investigación histórica sobre este tema. En este texto se utiliza el término de “arte contemporáneo” desde 1989, pero en el texto no queda claro si se hace referencia a una idea conceptual del arte contemporáneo o simplemente a una categoría temporal en la narración histórica del libro. Un caso similar es el del libro *Defining Contemporary Art -25 Years in 200 Pivotal Artworks* (2011) de Daniel Birnbaum, Cornelia Butler, Suzanne Cotter, Bice Curiger, Okwui Enzwezor, Massimiliano Gioni, Hans Ulrich Obrist y Bob Nickas, donde se reseñan 200 obras de arte, desde 1986 hasta 2010. Cada texto es un pequeño estudio curatorial a cargo de los autores. Al final del libro se transcribe una mesa redonda de las discusiones de los autores; el concepto de arte contemporáneo no es explícito en los diálogos transcritos, se explica solamente que se incluyeron obras que fueron consideradas de gran importancia para el desarrollo del arte contemporáneo.<sup>5</sup>

Otras publicaciones como *Art Now* (2001) editado por Taschen y curado por Burkhardt Reimschneider y Uta Grosenick son libros compilatorios de varios artistas que consisten en curadurías de artistas jóvenes, realizadas por los autores. Con el objetivo de lanzar la creación de ciertos artistas jóvenes en la escena del arte mundial, existe la publicación *Younger Than Jesus Artists Directory, the essential handbook of the future of art* (2009), editado por Phaidon y curado por Lauren Cornell, Massimiliano Gioni y Laura Hoptman. Se trata de un libro que

---

<sup>5</sup> El texto original está escrito en inglés y utiliza el término *pivotal* que también podría traducirse como esencial, crucial, vital, focal, decisivo.

pretende proyectar la producción de algunos artistas menores de 33 años, como el arte contemporáneo del futuro.

Existen otras publicaciones que centran su interés en temas específicos como la pintura, la escultura o la fotografía contemporánea, en las que se presenta la obra de un grupo de artistas jóvenes, acompañados de textos y *statements* cortos. Estas publicaciones pertenecen mayormente a la editorial Taschen. También existen varias antologías compilatorias de ensayos teóricos sobre diferentes temas de arte contemporáneo, estas publicaciones son editadas en su mayoría por la Editorial Blackwell; para esta tesis se han revisado varios de estos libros.

El problema principal del uso del término contemporáneo en estas publicaciones es que no queda claro sobre qué se está hablando cuando se habla de contemporáneo; ¿se refieren a los modos de producción?,<sup>6</sup> ¿a coyunturas espacio-temporales en las que se han desarrollado determinadas reflexiones artísticas?, ¿a artistas específicos o a formas de exhibir las obras? Para el lector de estos textos se dilucida una noción generalizada de lo “contemporáneo” como una demarcación temporal. Esta idea se confirma en narraciones históricas de la Historia del Arte clásica, donde la línea temporal ubica al arte contemporáneo después de la modernidad; y, en textos más recientes, inclusive después de la posmodernidad. Para Boris Groys, por ejemplo

el arte contemporáneo es diferente del arte Moderno, que se dirigió hacia el futuro, y diferente también del Postmoderno, que es una reflexión histórica sobre el proyecto Moderno. El “arte contemporáneo” privilegia el presente con respecto al futuro o el pasado. Por lo tanto, para caracterizar adecuadamente a la naturaleza del arte contemporáneo, parece pertinente situarlo en su relación con el proyecto Moderno y su re-evaluación Postmodernista (Groys 2009,1).

---

<sup>6</sup> Para Eduardo Fioravanti “un modo de producción es una combinación específica de diversas estructuras y prácticas que en su combinación [...] aparecen con una autonomía y dinámica propias ligadas en una unidad dialéctica. Un modo de producción comprende tres niveles o instancias: la económica o infraestructura, la político jurídica y la ideológica. [...] el modo de producción es un concepto abstracto-formal que no existe en la realidad y que adoptamos exclusivamente con fines operatorios, para construir un modelo teórico de análisis que nos sirva de instrumento para la interpretación de la realidad social” (Fioravanti 1974, 19-20). En este caso, al hablar de modos de producción se refiere al producto del nexo entre las relaciones sociales y los medios de producción. Trabajar con este concepto implica comprender la producción artística como el resultado de la correspondencia entre las relaciones sociales y los medios materiales de producción. Esto tiene que ver con producciones realizadas de determinada forma con determinados materiales o medios.

Hal Foster (2001) también sitúa al arte contemporáneo en un momento posterior a la posmodernidad. Para él “buena parte del arte contemporáneo deriva de esta extrapolación [entre la obra y el lenguaje, característica del arte postmoderno]” (Foster 2001, 193).

Otro debate en el que se ha intentado definir al arte contemporáneo, está ligado a la globalización y a la producción, comercialización y circulación de arte contemporáneo. Stallabrass en su libro *Contemporary Art a Very Short Introduction* (2004) sostiene que el arte contemporáneo es un producto del nuevo orden mundial, que se dio después de la Guerra Fría entre 1989 y 1990 y que ha modificado la cultura de consumo, los usos y las reglas del arte. En *Periodising Contemporary Art* (2013), Alexander Alberro también propone que el arte contemporáneo es parte de la emergencia de un nuevo periodo que inició en 1989.

En la misma línea, para Terry Smith (2012), la globalización ha sido un factor decisivo en la circulación del arte contemporáneo ya que la integración global ha institucionalizado a las bienales y ferias de arte como formas de circulación de nuevos modos de hacer arte. Stallabrass 2004; Dumbadzee y Hudson 2013; Gioni 2013; Kapur 2013; Jones 2013 y Chin-Tao Wu 2013 comparten que las bienales y las ferias de arte son los mecanismos que movilizan y comercializan el arte contemporáneo. En estos eventos se escuchan las voces de los expertos como curadores, galeristas y marchantes quienes finalmente ponen en valor a los artistas y su obra.

Otro debate alrededor de la definición de arte contemporáneo y que ha sido determinante es el que se ha desarrollado alrededor de los medios de producción artística. Autores como Kocur y Leung, han dedicado parte de su compilación de textos *Theory in Contemporary Art Since 1985* (2013) a pensar en los medios que se utilizan en el arte contemporáneo. Lo mismo ocurre con la compilación de Dumbadzee y Hudson, *Contemporary Art, 1989 to the Present* (2013), donde la “especificidad del medio” ocupa un apartado del libro. Por otro lado, en publicaciones como la de Stallabrass (2004) y Smith (2012), la referencia a los medios de producción artística no es explícita; pero toman como ejemplo de arte contemporáneo creaciones de artistas que usan medios distintos de los de las artes plásticas como el performance, las instalaciones o medios electrónicos. Inclusive Boris Groys (2009) define a la instalación como el medio contemporáneo por excelencia

El arte de la instalación, que en la actualidad es la forma señera en el contexto del arte contemporáneo, opera como un reverso de la reproducción. La instalación extrae una copia del presunto espacio abierto y sin marcas de la circulación anónima y lo ubica – aunque sólo sea temporalmente- en el contexto fijo, estable y cerrado de un “aquí y ahora” topológicamente bien definido. Esto quiere decir que todos los objetos dispuestos en una instalación son originales, incluso cuando –o precisamente cuando circulen como copias fuera de la instalación. Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos (Groys 2009, 4).

De igual manera, en textos como *Defining Contemporary Art* (2011) de Daniel Birnbaum, Cornelia Butler, Suzanne Cotter, Bice Curiger, Okwui Enwezor, Massimiliano Gioni, Hans Ulrich Obrist y Bob Nickas, *Grupos, Movimientos y Tendencias Del Arte Contemporáneo Desde 1945* (2010) dirigido por Matilde Ferrer y *Arte desde 1900* (2006) de Hal Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss y Benjamin H. D. Bochloh, la referencia a los medios de producción artística no es explícita, pero presentan como arte contemporáneo a instalaciones, performance o videos. Inclusive en el apartado titulado *1998* de *Arte desde 1900* (2006), el subtítulo dice “una exposición de enormes proyecciones de video de Bill Viola realiza una gira por varios museos: la imagen proyectada se convierte en un formato dominante en el arte contemporáneo” (Foster et al. 2006, 654). Se puede ver como la literatura que reflexiona sobre el arte contemporáneo considera un rasgo constitutivo de éste a los llamados nuevos medios de producción.

Hay otras publicaciones que definen al arte contemporáneo desde un sesgo filosófico. Sus autores buscan delimitar conceptualmente el arte contemporáneo. Para Arthur Danto (2010), por ejemplo, el concepto de arte contemporáneo empezó a usarse a mediados de los setenta y se presentó como “demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una sola dimensión” (Danto 2010, 45), Danto prefiere llamar “posthistórico” al arte producido después de 1968. Considera que el relato de la historia del arte terminó en ese año con la exhibición, en Nueva York, de las *Cajas de Brillo* de Andy Warhol, para él esta exhibición liberó a la creación artística de las concepciones tradicionales de arte. El concepto de arte post histórico que propone Danto se ajusta a la idea de la creación del arte después de la muerte de la historia del arte, sin embargo no tiene asidero en otros sucesos políticos y sociales a nivel mundial.

Terry Smith (2010, 2012) hace un corto recorrido genealógico del concepto. Propone que el arte contemporáneo tiene una evolución que va desde una noción temporal hasta una conceptual; su uso se inicia en los años cincuenta, se va popularizando en los sesenta y setenta y se vuelve inequívoco en la década del ochenta. En los años noventa se usa de manera generalizada en museos, casas de subastas, galerías privadas, espacios alternativos, organizaciones de artistas, centros públicos de arte, entre otras instituciones. Finalmente, la definición del arte contemporáneo que propone Smith, se aleja un poco de la producción artística y se asemeja a la definición de “campo” en el sentido que lo concibe Bourdieu

El Arte Contemporáneo es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos claves, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos... en síntesis sus propias estructuras de permanencia y cambio (Smith 2012, 299).

En el otoño del año 2009, la publicación trimestral sobre arte contemporáneo *October*, envió un cuestionario a aproximadamente setenta críticos y curadores de arte, sobre “lo contemporáneo en el arte”. La diversidad de respuestas evidencia la movilidad del concepto y el sin fin de ángulos por el que cualquier investigador puede aproximarse a este tema.

En todo caso, los debates sobre la definición de arte contemporáneo que hemos identificado, no llegan a un consenso sobre si este concepto implica o no una ruptura con el arte moderno. Para Richard Meyer (2013), el episodio del cambio de nombre del ICA revela que el término contemporáneo implicaba una ruptura con lo moderno, lo que para ese caso, significó una mayor libertad institucional.

Danto considera que el arte contemporáneo no rompe con la tradición moderna: “el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, [para el arte contemporáneo] no tiene sentido que el pasado sea algo de lo que haya que liberarse” (Danto 2010, 30). Julian Stallabrass (2004) identifica al arte contemporáneo como un cambio con respecto al arte moderno, pero considera que mantiene continuidad en la tradición cuestionadora del arte. Terry Smith (2012) define al arte contemporáneo como una categoría todavía en construcción que



propone cambios en los modos de producción: “contemporáneo significa [el arte producido] los pasados veinte o treinta años, porque excluye al arte que se hace hoy de modos pre-contemporáneos” (Smith 2012, 19-20).

Alexander Alberro identifica al arte contemporáneo con un cambio epistemológico que alude a nuevas formas de creación, construcción y consumo, así como nuevos artistas y nuevos públicos, lo que produce un nuevo discurso del arte. Alberro concuerda con el concepto de episteme que maneja Foucault y que se refiere a elementos discursivos que tienen que ver con el orden inconsciente de las estructuras en las que se apoya la producción del conocimiento en un tiempo y espacio determinados; es la estructura que permite las condiciones de posibilidad para ciertos conocimientos.<sup>7</sup> En esta tesis se utiliza el concepto de episteme porque explica cómo funcionan los cambios discursivos y permite un mejor entendimiento de los elementos de cambio en el campo del arte.<sup>8</sup>

Para Vered Maimon (2009) en el cuestionario de *October* el concepto de arte contemporáneo resulta en una indeterminación histórica, que tiene a la producción de este arte flotando libre de categorizaciones teóricas o históricas. Considera que esta indeterminación se da por la falta de exactitud del periodo al que se aplica el concepto y por ello es nociva para la producción artística. Smith (2012), por el contrario, encuentra que la indeterminación del concepto trae ventajas; para él, esta imprecisión conceptual no afirma una sola noción general de arte contemporáneo, lo que aleja al concepto de esencialismos e implica beneficios para los investigadores en el momento de delimitar un campo de estudio.

Los debates sobre el arte contemporáneo que se analizan abordan al concepto desde varios puntos de vista, en algunas ocasiones coinciden pero, en otros temas, los autores tienen apreciaciones diferentes. La dificultad de definir este concepto, posiblemente se debe a que está en movimiento; que se está reformulando todo el tiempo; y, que todavía no está ubicado en un periodo histórico definido, sino que está sucediendo actualmente.

---

<sup>7</sup> Foucault desplazó el concepto de episteme para utilizar el de dispositivo que es más abarcador y tiene que ver, tanto con elementos discursivos, como no discursivos.

<sup>8</sup> En esta tesis se ha tomado el concepto de episteme y de cambio de episteme para ver la ruptura del arte contemporáneo. Este concepto ha permitido aproximarse a uno de los elementos más importantes de la pregunta de tesis que tiene que ver con las razones de disputa en el campo del arte.

La discusión sobre el arte contemporáneo que se ha llevado a cabo en América Latina también ha tenido una diversidad de acercamientos. Cada autor ha tenido diferentes formas de ver y definir al arte contemporáneo según la producción y los temas que analizan. Para Andrea Giunta, los rasgos constitutivos del arte contemporáneo a nivel mundial, los medios de producción, el espacio temporal de creación, su circulación y su movilidad, son “síntomas” que se manifiestan de manera similar en América Latina. Para esta autora, el arte contemporáneo en Latinoamérica no implica una ruptura o un cambio, sino que se desarrolla en una continuidad mundial y globalizadora. En su libro *¿Cuándo Empieza El Arte Contemporáneo?* (2014) dice que “estamos inmersos en la contemporaneidad. Sin que logremos definir exactamente en qué consiste” (Giunta 2014, 9).

Giunta define al arte contemporáneo como un fenómeno mundial que inicia a partir de la segunda posguerra. Propone que en este marco, la producción artística se desarrolló de forma similar, tanto en Latinoamérica como en países del primer mundo; denomina a este fenómeno como Vanguardias Simultáneas. Manifiesta que diferenciar al arte según lo producido en los centros y la periferia, disminuye la potencialidad de la producción artística contemporánea en América Latina y hace énfasis en que los procesos de creación y reflexión que propiciaron esta producción fueron paralelos en ambos casos, lo que permitió un análisis horizontal del arte a nivel mundial,

Queremos interrogar el arte contemporáneo desde América Latina. Pero no como un análisis de lo típico o de lo singular entendido a partir de contextos estereotipados o, menos aún, desde perspectivas esencialistas, sino de lo latinoamericano inmerso, al mismo tiempo, tanto en el paisaje global como en situaciones concretas. Una contemporaneidad que se produce en América Latina, como en todas partes, señalada por las tensiones de momentos específicos (Giunta 2014, 10).

Nelly Richard, en cambio, resalta las particularidades del arte latinoamericano y las sitúa en espacios y momentos constitutivos de la producción de arte contemporáneo que, en gran medida, se da en contextos políticos. Enfoca su análisis en la producción artística chilena de la dictadura militar, en las décadas del setenta y ochenta. Al igual que Giunta, cuestiona la dualidad entre centro y periferia, y el rol de denuncia social que los centros reclaman del arte producido en países latinoamericanos:

El centro se auto reserva el privilegio de la “identidad” (la universalidad del arte) mientras que le concede a la periferia el uso arquetípico de la “diferencia” tomada como una simple ilustración de contexto. La periferia es condenada por el centro a exotizar y folclorizar la imagen del Otro que le toca representar [...]. Este reparto entre “identidad” (universalidad) y “diferencia” (particularidad) le permite a lo no latinoamericano encargarse - sofisticadamente- de la forma mientras que reduce a lo latinoamericano a los contenidos (Richard 2013, 82-83).

Richard (2013) afirma que el componente político del arte latinoamericano lo configura como un “arte crítico” porque es una respuesta a las demandas de exotización y folclorización que hacen los centros a la producción artística de las periferias. Tiene una capacidad de desplazamiento que lo ubica en los márgenes de la producción y que reduce la distancia entre el centro y la periferia. “El caso latinoamericano, debe además evitar el binarismo simple de la oposición “centro/periferia”, recurriendo para esto a la *ubicuidad* y la *oblicuidad* del margen en su doble capacidad de desplazamiento y de emplazamiento tácticos” (Richard 2013, 92). Además llena los vacíos de producción artística que los centros dejan:

el arte debe rearticular política y estéticamente la mirada para que la relación con las imágenes del pasado sea intensiva y problematizadora, a la vez descifradora y enjuiciadora, ya que las imágenes deben ser no solo “vistas”, sino según nos dice S. Sontag, “examinadas” por la conciencia crítica (Richard 2013, 88).

Gerardo Mosquera también reflexiona sobre el concepto de arte contemporáneo en Latinoamérica, en el contexto de la discusión sobre centro y periferia; considera que incluir a Latinoamérica en los discursos de Occidente permitió una mayor circulación del arte latinoamericano a nivel global: “otra trampa es el prejuicio de considerar al arte Latinoamericano simplemente derivativo de los centros occidentales, sin tener en cuenta su complicada participación en la, cada vez, más problemática noción de occidente” (Mosquera 2010, 125). En su reflexión Mosquera concuerda con el planteamiento de Alberro, señala que el arte se comporta como un discurso, porque los cambios de lenguaje conllevan cambios en su producción.

Mosquera reconoce que la noción totalizadora de arte contemporáneo, podría poner en riesgo de auto exotización y simplificación al arte latinoamericano en función de crear contenidos

artísticos agradables y fáciles de consumir para los centros. Pero también encuentra beneficios en la integración; propone la construcción de un escenario global donde toda la creación artística dialogue de una forma horizontal; para ello formula la designación “arte desde América Latina”: “Lo crucial radica en que estas identidades comienzan a manifestarse más por los rasgos de una práctica artística que por la pulsión de elementos identificativos tomados del folclore, la religión, el ambiente físico o la historia” (Mosquera 2010, 131).

Para el caso de Ecuador varios críticos y artistas han debatido sobre el tema. Lupe Álvarez, en el catálogo de la exposición “Poéticas del borde” indaga en un corpus de obras producidas desde la década de los ochenta. Para ella la producción artística post ochentas “marca la diferencia con los cauces asentados por la modernidad” (Álvarez 2004, 6). La curadora no busca definir el arte contemporáneo, sino encontrar el momento de quiebre con lo moderno

No se trataba de buscar un límite tajante, objetivo por demás, improcedente como tarea histórica; sino de apuntar a una situación ambigua donde emergen plataformas creativas cuya distinción de los cauces modernos, aunque apreciable, carece de un posicionamiento claro y sobre todo está huérfana de discursos que contribuyan a sistematizar características que, más allá de identificación formal o de reconocimiento esquemático de los lazos que unen a esta producción con un clima internacional señalado como posmoderno, analicen la sintonía de las manifestaciones locales con propuestas del orbe, tácitamente enfrascadas en la apertura de un horizonte cultural para el arte, fuera de los dominios estéticos tradicionales (Álvarez 2004, 7).

Considera a las obras de la exposición como las señas de una incipiente contemporaneidad en el arte ecuatoriano, con ello delimita un momento de cambio en los paradigmas del arte moderno en el Ecuador. A pesar de aquello, el texto es impreciso en cuanto a lo que se entiende conceptualmente como contemporáneo en la curaduría.

El mismo año 2004, Mónica Vorbeck fue la curadora del Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera “Reciclaje y ready-made, la fascinación de la cotidianidad”. Los textos de Vorbeck en el catálogo del salón, hablan del carácter contemporáneo de la curaduría. En la introducción explica que, “una de las características preponderantes del arte contemporáneo del Ecuador es una predilección por la integración de elementos y objetivos de la realidad circundante” (Vorbeck 2004, 8). Igual que en otros textos sobre arte contemporáneo, Vorbeck habla de

técnicas, elementos creativos, características y reflexiones conceptuales de los artistas y de las obras, más no define en esa curaduría lo que se entiende por arte contemporáneo.

En el 2009, Rodolfo Kronfle publica *1998-2009 Historia(s) \_ en el arte contemporáneo del Ecuador*. De inicio, el autor explica que este texto no intenta trazar la ruta del arte contemporáneo en el Ecuador: “no es un libro exhaustivo del arte contemporáneo ecuatoriano. [...] No hurgó en sus orígenes ni intento crear una genealogía, episteme o clasificación del mismo” (Kronfle 2009,15). En el texto introductorio, define, al arte ecuatoriano entre 1998 y 2009, como un arte que nunca conformó un “estilo internacional” y que tampoco llegó a ser “domesticado en términos de mercado” (Kronfle, 2009). Considera, sin embargo, que ambos son rasgos positivos, porque las temáticas locales y contextuales pudieron mantener el protagonismo en la producción artística de la década; y porque la lejanía del mercado mantuvo separado al arte ecuatoriano de lo que Kronfle llama el “paradigma decorativo” que demanda del arte con características comerciales. Hace énfasis en las discontinuidades del arte en la década que analiza, explica que son parte del movimiento natural del arte ecuatoriano; pero no habla de contemporaneidad, ni aborda los problemas de esta definición, sino que indica que es problemático el abordaje posmoderno que podría dársele a la creación artística en esta época.

Manuel Kingman, en su texto *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito* (2012), enfatiza en la relación entre el arte contemporáneo y la cultura popular de la capital, considera que la década de 1990 produjo un arte contemporáneo nacido de “un momento de ruptura de buena parte de los metarrelatos, y de los referentes identitarios que sirvieron de base a las promesas de la modernidad” (Kingman 2012, 80). Para Kingman, el arte contemporáneo en Quito se inserta en prácticas particulares de producción y circula en espacios determinados donde se dialoga sobre temas específicos relacionados con la cultura popular. Considera que este arte aparece como una ruptura con lo moderno y su fortaleza se encuentra en los temas locales que se aborda.

En conclusión, la literatura sobre arte contemporáneo a nivel global identifica tres ejes, alrededor de los cuales se configura el arte contemporáneo. El primero tiene que ver con un elemento temporal. Cuestionamientos frecuentes en los textos son: ¿cuándo inicia el arte contemporáneo? o, ¿a raíz de qué suceso empezó a producirse arte contemporáneo? Los autores concluyen que el

arte contemporáneo, temporalmente se ubica en el siglo XX y, en la mayoría de los casos, en la segunda mitad. Un segundo elemento del arte contemporáneo son los medios de producción artística. En la segunda mitad del siglo XX disminuyó la producción plástica tradicional para privilegiar creaciones audiovisuales, instalaciones o performance. El tercer elemento tiene relación con lo económico y lo político y se refiere a los modos de producción y a la circulación de las obras a nivel mundial. Este elemento empata al arte con el nuevo ordenamiento global desde 1990.

Además de estos elementos queda claro que la mayoría de autores encuentra un aire emancipatorio en las prácticas artísticas contemporáneas; no todos consideran que el arte contemporáneo sea una ruptura con lo moderno, pero pocos piensan que es una continuidad. Esta tesis tomará esta idea como principal en el concepto de arte contemporáneo y será una guía para identificar disputas que pudieron haber dado pie a quiebres en el arte moderno de Quito. Es evidente que el concepto de arte contemporáneo todavía no logra la solidez histórica que tienen otros periodos del arte, posiblemente porque como dice Smith (2012), todavía está en movimiento. De esta forma, el concepto de arte contemporáneo que se aplicará a esta investigación es un concepto libre de esencialismos, que no determina una forma de hacer o de pensar al arte; que permite libertad en la investigación y en la delimitación de un campo de estudio.

## **1.2 El concepto de campo del arte**

El concepto de arte contemporáneo que se ha analizado pone en evidencia algunos de los procesos de producción, circulación y temporalidad del arte; también visibiliza posibles cambios epistémicos. Pero existen otras aproximaciones que dan cuenta del arte como un campo conformado por estructuras sociales; estos acercamientos encuentran que las relaciones sociales influyen de manera considerable en la producción artística, en su discurso, en sus cambios y en sus continuidades. La teoría de campos de Bourdieu y el análisis que hace del campo del arte en París de fines del siglo XIX, es un ejemplo de esto. Esta tesis hace referencia a esta investigación como un modelo para indagar en el campo del arte en la ciudad de Quito.

Una discusión recurrente en el arte, que tomó importancia durante la segunda mitad del siglo pasado, es la de las características que una obra de arte debe tener. Martin Heidegger en *Arte y Poesía* (1988) indica que la diferencia entre un objeto común y una obra de arte, radica en la esencia de la obra que se transmite a través de la belleza que imprime la creación artística. A raíz de la irrupción de la noción del arte contemporáneo y, por la movilidad y flexibilidad de este concepto, este debate incluyó otras discusiones. Por ejemplo, Arthur Danto en su artículo “El Mundo del Arte” (1964), argumenta que lo que diferencia una obra de arte de otro objeto es el contexto en el que se la reconoce como tal. Explica que “para ver a una cosa como arte, se requiere algo que no se puede identificar a simple vista –una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (Danto 1964, 580); inclusive manifiesta que existen obras de arte que podrían identificarse como tales, solamente en su contexto artístico. Con esta idea, Danto propone una noción de “mundo del arte” que se dispone como una matriz que intercala la producción artística con la opinión de expertos y donde cada una ocupa espacios determinados y cumple labores propias.

Arnold Hauser, en su libro *Sociología del Arte* (1977), desarrolla una reflexión más extensa acerca de las relaciones sociales del arte. Explica que entre la producción artística y el receptor existe una serie de “intermediarios” y de relaciones que van configurando la obra desde su creación hasta llegar al consumidor;

cualquiera que sea la constitución de una obra de arte, normalmente pasa por muchas manos antes de llegar del productor al consumidor. La sensibilidad y capacidad asociativa, el gusto y el juicio estético del público son influenciados por una larga serie de intermediarios, intérpretes y críticos, maestros y expertos, antes de constituirse en pautas más o menos obligadas y criterios rectores para obras que todavía carecen de una asignación cualitativa, de un sello académico, y problemáticas según la opinión pública. Es evidente el importante papel que desempeñan en este proceso los momentos estéticamente irrelevantes [...]. Cuanto más brusco sea el giro de una dirección artística a otra y cuanto más moderno sea el lenguaje formal del movimiento de actualidad, tanto más importante es la función del mediador entre autor y público, entre la producción y el consumo (Hauser 1977, 552).

Estos intermediarios pueden ser personas independientes e instituciones privadas o públicas que facilitan un diálogo entre artista y público, para que este último legitime la producción artística.

Hauser considera que una obra de arte está terminada solamente una vez que pasó por la cadena de intermediarios y llegó al público que, puede o no, tener una recepción favorable.

Para tener un «público» las obras de arte no sólo tienen que separarse de su autor, sino también ir de boca en boca y de mano en mano. Pero el artista no tiene por qué saber él mismo de esta circulación. [...] tras el nacimiento del comercio artístico en el sentido moderno del término y el correspondiente anonimato de las relaciones entre los productores y los consumidores del arte, originose una situación en la que el artista apenas sabe ya en qué manos se encuentran sus obras y en la que también le preocupa cada vez menos esta circunstancia. Ya no se enfrenta a personas aisladas, sino al coloso enorme, desconocido e incalculable que se llama «público». [...] De siempre hubo consumo de arte por razones de prestigio; mas aumenta de día en día y se hace cada vez más incalculable debido a la fluctuante coyuntura (Hauser 1977, 358).

También indica que las relaciones sociales del arte suceden en un contexto moderno, “cuanto más modernas sean las obras en consideración [...] tanto más grandes diversas e importantes tendrán que ser las mediaciones” (Hauser 1977, 588). Sin embargo, no sintetiza en un concepto como el de “campo” o “mundo del arte” al conjunto de mediaciones que se dan en torno a la producción artística.

Larry Shiner en su libro, *La invención del arte, una historia cultural* (2004), también discute la diferencia entre una obra de arte y otros objetos comunes. Igual que Danto explica que el arte se define en función de una serie de relaciones sociales que él llama el “Sistema del Arte”. Sitúa a la formación del sistema moderno del arte a principios del siglo XIX, en la época moderna; por eso considera que la diferenciación entre arte y artesanía fue uno de los momentos definitorios para la creación del sistema. Shiner define este sistema como una construcción social autónoma con instituciones, interpretaciones y valores propios que no interfieren con otros sistemas sociales; es decir, se debe y se legitima a sí mismo.

El concepto de Sistema del Arte de Shiner, es mucho más amplio que el de Mundo del Arte, de Danto. Para Shiner, “el «sistema del arte» abarca los ideales y conceptos subyacentes compartidos por los distintos mundos del arte y por la cultura en general, e incluye a quienes participan marginalmente en algunos de los mundos del arte” (Shiner 2004, 32). Explica que las instituciones del sistema cambian de acuerdo con las tendencias artísticas y se perpetúan al



aceptar las creaciones que las interpelan; inclusive, ha llegado a incorporar categorías como “anti arte” y sus creaciones en función de abarcar y controlar expresiones que podrían desestabilizar el sistema. A pesar de su capacidad de mutar en función de su perpetuidad, el Sistema del Arte si puede cambiar. Para cambiar, sin embargo, requiere de la creación de otras instituciones que respondan específicamente a los nuevos requerimientos del sistema. Shiner plantea la posibilidad de que actualmente estemos a las puertas de un cambio, a pesar de que refuerza la idea de la capacidad de las instituciones de variar para mantenerse dentro del Sistema Moderno del Arte.

En su libro *El Círculo del Arte* (2005), George Dickie adopta el concepto de Mundo del Arte, de Danto. Nuevamente el concepto propuesto por Danto se refiere a las relaciones sociales que configuran el arte. Concuera con otros autores en que, entre artista y público, existe una serie de personas a los que él llama “los presentadores”; explica que existe una serie de presentadores que se ubican en diferentes niveles, desde la salida de la obra a la luz, hasta la apreciación del público.

Además de los roles del artista, presentador y el público, que son esenciales para la presentación, hay roles complementarios para contribuir a la presentación, que existen en una sociedad de cualquier complejidad. Algunos de estos roles tienen como objetivo ayudar a un artista a poner en escena su obra: productores, directores de teatro, directores de museos, marchantes de arte, etcétera. Otros tienen por objetivo ayudar al público a ubicar, comprender, interpretar o evaluar una obra presentada: periodistas, críticos y semejantes. Algunos otros roles giran en torno a la obra presentada a mayor distancia: historiadores, teóricos y filósofos del arte (Dickie 2005,106).

Plantea que “las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional” y, agrega, “la teoría institucional es, pues, una suerte de teoría contextual” (Dickie 2005, 17). Es decir que, igual que Danto, Hauser y Shiner; Dickie ubica a la creación artística en un contexto que la legitima.

Pierre Bourdieu propone una teoría que no parta de la pregunta sobre la obra de arte como un evento aislado de otras esferas sociales, sino que entiende al arte como un conjunto de relaciones sociales que se dan como disputas entre agentes o instituciones por espacios de poder específicos en un campo determinado por las mismas y en contacto con otros campos. La teoría de campos

de Bourdieu puede ser aplicada de igual manera a las relaciones del arte como a las de las ciencias exactas, de la academia o a cualquier otro grupo de relaciones sociales en el que se presenten disputas y conflictos por un poder específico.

La propuesta de Bourdieu de aplicar la teoría de campos a cualquier conjunto de relaciones sociales que disputen espacios de poder, ha sido vista por otros autores como una aproximación imprecisa a los procesos específicos del arte. Autores como Bernard Lahire, por ejemplo, consideran que la teoría de campos es una buena herramienta metodológica, pero que tiene algunas desventajas en el momento del análisis social. Indica que “la teoría de los campos muestra poco interés para la vida fuera del escenario o fuera del campo de los agentes que luchan en el seno de un campo” (Lahire 2002, 12). Piensa que no permite un acercamiento adecuado a la realidad social, para él, la teoría de campos es “una manera de responder a una serie de problemas científicos, pero puede constituir en su momento un obstáculo para el conocimiento de mundo social” (Lahire 2002, 13). Igual que Lahire, Philippe Corcuff considera que la teoría de campos tiene falencias; sin embargo, reconoce que “los conceptos sociológicos no solo son útiles por lo que hacen ver, sino también por sus zonas de sombra y sus insuficiencias” (Corcuff 2009, 23).

A pesar de las limitaciones y posibles falencias que otros autores encuentren a esta teoría, Bourdieu (2013) explica que por sus elementos—poder, un capital determinado para el campo, instituciones, relaciones y espacios de poder y de disputa, estrategias, intereses, entre otros—, todos los campos de relaciones pueden ser analizados de la misma forma. Indica que el campo artístico es igual a todos los otros campos porque ninguno de sus componentes realiza una función diferente. Considera que homologar un conjunto cualquiera de relaciones sociales con el campo del arte, implica que existen equivalencias estructurales y características similares, pero esta semejanza no significa que son idénticos. Para Bourdieu cada campo tiene sus particularidades, y su estudio amplía la teoría de campos; “cada vez que se estudia un nuevo campo, [...], se descubren propiedades específicas, propias de un campo en particular, al tiempo que se contribuye al progreso del conocimiento de los mecanismos universales de los campos que se especifican en función de variables secundarias” (Bourdieu 1990,109). Reconoce que lo particular del campo del arte es el capital alrededor del que se dan las disputas por el poder: “las relaciones de poder que son impuestas a todos los agentes que entran al campo [...] asumen una

forma especial: se basan en una forma particular de capital que es al mismo tiempo, el instrumento y el objeto de las luchas competitivas en el campo” (Bourdieu 1990, 14).

Esta investigación toma como marco teórico-metodológico la teoría de campos de Bourdieu; este acercamiento hizo posible un análisis amplio de los cambios en la producción artística. Fue una guía que permitió identificar algunos elementos que configuran la estructura social del arte: agentes, instituciones, disputas y poder simbólico. Trabajar con estos elementos implica hablar de otros como la legitimación y el habitus que, aunque no serán abordados específicamente en este análisis, contribuirán a la investigación sobre la construcción del campo del arte en Quito.

Para iniciar el análisis teórico se indagó en el concepto de campo que propone Bourdieu. En el libro *Campo de Poder, Campo Intelectual* (2002) explica que

el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él *propiedades de posición* irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el *campo cultural*, como sistema de relaciones entre los temas y los problemas, y, por ello, un tipo determinado de *inconsciente cultural*, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un *peso funcional*, porque su "masa" propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él.

Tal enfoque sólo tiene fundamento, como es obvio, en la medida en que el objeto al cual se aplica, el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), esté dotado de una autonomía relativa, que permita la *autonomización metodológica* que practica el método estructural al *tratar* el campo intelectual *como* un sistema regido por sus propias leyes (Bourdieu 2002, 9-10).<sup>9</sup>

En su libro *Sociología y Cultura* (1990) Bourdieu define a los campos como “espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos

---

<sup>9</sup> Cursivas en el original.

espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)” (Bourdieu 1990,109). De estas definiciones, que tienen casi veinte años de diferencia entre ellas, queda claro que el campo es una estructura de relaciones sociales que determinan la ubicación de los agentes y las instituciones. Este funcionamiento se da solo en la medida que el campo goce de una autonomía relativa en la que pueda dictar sus propias leyes.

En esta teoría el concepto de agente, es uno de los principales. Si bien, los agentes se desarrollan dentro de una estructura, no están necesariamente sujetos a esta, ni cumplen un rol determinado en el campo; tienen, sin embargo, la capacidad de intervenir y cambiar las estructuras a su favor. Para Bourdieu “los agentes se determinan con relación a *índices concretos* de lo accesible y de lo inaccesible” (Bourdieu 2007, 104). El concepto de agente es diferente del de sujeto que, como lo define Foucault, se encuentra “sujeto” a una estructura de control y atravesado por el poder que a su vez lo constituye; “es sujeto interrogante de acuerdo con cierto patrón de interrogaciones explícitas o no, y oyente según cierto programa de información; es sujeto que mira, según una tabla de rasgos característicos, y que registra según un tipo descriptivo” (Foucault, 85). El concepto de agente también difiere del de actor social, éste asume un rol en la sociedad que actúa según los objetivos y metas de ese rol (el actor social también puede ser un colectivo de personas que ejercen un rol en la sociedad). Para Alain Touraine “Un actor social puede ser definido, en todas circunstancias, por su posición dentro de un *sistema social* [...] *no existe en un país dependiente una separación clara entre actores sociales, fuerzas políticas representativas y Estado*” (Touraine 1987, 12-13).<sup>10</sup>

A pesar de la influencia que los agentes puedan tener en el campo, esta no es total. Agentes e instituciones se mueven en una estructura que condiciona sus acciones. La interiorización de la estructura del campo en los agentes es el habitus que produce comportamientos inconscientes. Bourdieu define al habitus como:

sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser para

---

<sup>10</sup> Cursivas en el original.

nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu 2007, 86).

Se puede decir que el habitus es la encarnación de la estructura del campo en los agentes que se manifiesta en acciones y reacciones casi inconscientes, “el habitus tiende a engendrar todas las conductas "razonables", de "sentido común", que son posibles en los límites de esas regularidades y únicamente éstas, y que tienen todas las probabilidades de ser positivamente sancionadas porque se ajustan objetivamente a la lógica característica de un campo determinado” (Bourdieu 2007, 90-91).

Para que un agente sea reconocido en el campo, debe ser legitimado; la legitimidad puede venir de muchos lugares. Bourdieu y Passeron (2009) indican que muchas veces la legitimidad la da la clase social, la familia o una suerte de herencia transmitida por consanguinidad; existen agentes que, por estos factores, nacieron legitimados dentro de las lógicas del campo. Bourdieu afirma que la legitimidad también se puede alcanzar por otros medios que implican trabajo, “se puede comprender que no vaya a entrarse en ese círculo mágico por una decisión espontánea de la voluntad, sino solamente por el nacimiento o por un lento proceso de cooptación y de iniciación que equivale a un segundo nacimiento” (Bourdieu 2007, 110).

Otra manera de lograr legitimación, según Bourdieu, es obteniendo de un título universitario que avale la capacidad de un agente para desenvolverse en el campo del arte. Finalmente, indica que las disputas en el campo terminan por legitimar a los agentes.

La institucionalidad de la anomia que resultó de la construcción de un campo de instituciones colocadas en situación de competencia por la legitimidad artística hizo desaparecer la posibilidad misma de un juicio en última instancia y condenó a los artistas a una lucha sin fin por un poder de consagración que ya solo puede adquirirse y acabar consagrado en y mediante la lucha misma (Bourdieu 2005, 341).

El concepto de institución es otro elemento de la teoría de campos de Bourdieu que se utilizará en esta investigación. Las instituciones son parte importante de la autonomía del campo, ya que garantizan su adecuado funcionamiento y marcan las pautas de legitimidad. La existencia de

instituciones responde a la necesidad de mecanismos sociales que habilitan el conjunto de reglas del campo del arte. Entre las instituciones del campo del arte, Bourdieu (2005) cuenta a

lugares de exposición (galerías, museos, etc.), instancias de consagración (Academias, salones, etc.), instancias de reproducción de los productores (escuelas de bellas artes etc.), [...] dotados de las disposiciones objetivamente requeridas por el campo y de las categorías de percepción y de valoración específicas, irreductibles a aquellas que están en vigor en la existencia corriente y capaces de imponer una medida específica del valor del artista y de sus productos (Bourdieu 2005, 428).

Castoriadis (2013) define a las instituciones como organismos interiorizados por las personas que determinan los comportamientos de la sociedad; son mecanismos de control de la sociedad que canalizan en intereses determinados, establecen lenguajes, procedimientos, normas y valores que se incorporan a la sociedad como lógicas cotidianas. La definición de las instituciones de Castoriadis tiene relación con la de Bourdieu, en la medida en que ambos conceptos tienen que ver con los límites y las reglas que entran en vigor para imponer una medida específica en el campo o en la sociedad.

Para Bourdieu, agentes e instituciones entran en disputa por espacios de poder que permiten la acumulación de capital. En el caso específico del campo del arte, el capital no tiene que ver con la riqueza económica, sino que está relacionado con el prestigio. Esto es lo que Bourdieu denomina capital simbólico o cultural; explica que el capital económico y el capital simbólico son correspondientes en la medida que, el capital simbólico puede convertirse en beneficios materiales por el prestigio que representa.

capital económico y capital simbólico están tan inextricablemente mezclados, que la exhibición de la fuerza material y simbólica representada por aliados prestigiosos es de una naturaleza tal que aporta de por sí beneficios materiales, en una economía de la buena fe donde un buen renombre constituye la mejor, si no la única, garantía económica (Bourdieu 2007,189).

El capital simbólico tiene, de todos modos, características propias y diferentes al capital económico. Bourdieu define al capital simbólico como “ese *capital negado*, reconocido como legítimo, es decir desconocido como capital [...] que constituye sin duda, con el capital religioso,

la *única forma posible de acumulación* cuando el capital económico no es reconocido” (Bourdieu 2007,188).<sup>11</sup> El capital simbólico se configura como un crédito; pero, a diferencia del capital económico, el capital simbólico muchas veces busca formas de defensa desfavorables económicamente. Bourdieu explica que, “algunos escritores [...] llegan incluso a considerar el éxito inmediato como «una señal de inferioridad intelectual» [...]. El artista solo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo) y al contrario (por lo menos a largo plazo)” (Bourdieu 2005, 130). De igual manera las disputas por el capital simbólico, tienen reglas diferentes que las disputas por el capital económico.

Los acontecimientos históricos que se analizan en esta investigación se precisan y ejemplifican a la luz de la teoría de Bourdieu. Esta teoría permitió establecer un campo de estudio y los elementos que se establecieron son determinantes para el campo en Quito entre 1966 y 2008. Esta aproximación teórica sirvió también para hacer un planteamiento metodológico. En la siguiente sección se analiza el uso metodológico de esta teoría y otras metodologías que complementan esta investigación.

### **1.3 Metodologías de investigación para la historia del arte contemporáneo en Quito**

Se consideró pertinente incluir esta sección en el capítulo conceptual, porque los métodos que se utilizaron están relacionados con la teoría que sustenta esta tesis. Esta sección se dividirá en tres partes. La primera, analiza el planteamiento de Donna Haraway (1995) sobre los Conocimientos Situados; esta propuesta se usa como un marco conceptual para el uso de métodos diversos de investigación. La segunda parte es una crítica de fuentes; en ésta se reflexiona sobre los métodos de investigación histórica y sobre los archivos en los que se trabaja, sobre todo, el origen e información de estas fuentes. Finalmente, se analiza el levantamiento de fuentes orales; se reflexiona sobre el ejercicio de la entrevista y sobre las consideraciones que se debe tomar al trabajar con esta información.

Haraway (1995) hace una crítica feminista a la ciencia occidental y a su método, cuestiona, entre otras cosas, la idea de universalidad del conocimiento. Considera que una de las mayores falencias de la ciencia tradicional es la objetividad, la caracteriza como una práctica que aplana e

---

<sup>11</sup> Cursivas en el original.

igual a los conocimientos, reduciendo a una sola expresión reflexiones diversas, “la ciencia ha tratado siempre de una búsqueda de la traducción, de la convertibilidad, de la movilidad de los significados, y de la universalidad, a la que yo llamo reduccionismo si un lenguaje (adivínese cual) es implantado como norma para todas las traducciones y conversiones” (Haraway 1995, 332).

Como una alternativa, Haraway plantea el concepto de conocimientos situados que en sus palabras son “una doctrina de objetividad encarnada” (Haraway 1995, 333). Se refiere a una objetividad sujeta al punto de vista del investigador, considera que la verdadera objetividad científica se logra solo en la medida en que el investigador se encuentre ubicado en una perspectiva parcial de saberes propios, en un momento histórico y un lugar determinado.

Haraway indica que, situar la investigación permite una objetividad parcial en relación a los cuestionamientos que se hacen al tema de estudio, lo que conecta al sujeto con conocimientos distintos, valida formas locales de conocimiento y propicia la producción crítica de pensamiento; “la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular” (Haraway 1995, 339).

El concepto de “**conocimiento situado**” (Haraway, 1991) nos permite distanciarnos tanto de la objetividad y neutralidad de las posturas realistas como de la imposibilidad de acción del relativismo. Se trata de considerar que el carácter “objetivo” de nuestro punto de vista localizado nos permite ciertas formas de conocer y actuar a la vez que su misma localización implica una limitación y parcialidad que necesita de conexión con otras posiciones y objetividades. Pasamos de una concepción representacionista del conocimiento a considerarlo una actividad política localizada que lleva a preguntarnos sobre el lugar desde el que lo producimos, con quien lo producimos y las consecuencias que genera. Investigar es actuar políticamente a la vez que actuar supone generar conocimiento (Balasch et al. 2005, 134).<sup>12</sup>

En la propuesta de Haraway, la figura del investigador no se separa del objeto de investigación; al contrario, la relación sujeto/investigador-objeto/investigado se confunde, el sujeto investigador puede también pasar a ser sujeto investigado. “Los conocimientos situados requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una

---

<sup>12</sup> Negritas en el original



pantalla, o un terreno, o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento «objetivo»” (Haraway 1995, 341).

La invitación a la deconstrucción de la ciencia tradicional de Haraway, permite hacer acercamientos distintos a la investigación científica. Por ejemplo, el investigador puede ser parte del campo que se va a estudiar ya que considera a la relación del investigador con el objeto de estudio como una ventaja; “los conocimientos situados lejos de representar una realidad externa a nosotras mismas, son producto de la conexión parcial entre investigadora y aquello investigado (Balasch et al. 2005, 135). Cruz, Reyes y Cornejo manifiestan que un investigador que esté inmiscuido en el objeto de estudio, enriquece la investigación, porque conoce el tema y sus problemas de antemano; lo que permite cuestionamientos agudos y menos inocentes. “Que el investigador haga consciente su propia posición respecto al objeto de estudio, [...], favorece que su trayecto y experiencia opere como contrapunto para interrogar, escuchar y enunciar no solo al sujeto investigado, sino también al objeto de estudio que se va constituyendo en el proceso investigativo” (Cruz, Reyes y Cornejo 2012, 267).

Bourdieu también considera que un investigador que conozca el campo, es una ventaja en la investigación. Para él, la proximidad de un agente al campo, implica una indagación menos invasiva lo que posibilita resultados más claros.

La proximidad social y la familiaridad aseguran dos de las condiciones principales de una comunicación “no violenta”. Por una parte, cuando el interrogador está socialmente muy próximo a quien interroga, le da, gracias a su intercambiabilidad, garantías contra la amenaza de que sus razones subjetivas se reduzcan a causas objetivas y sus elecciones se vivan como libres al arbitrio de los determinismos objetivos puestos de relieve por el análisis. Por otra parte, se constata que en ese caso también queda asegurado un acuerdo inmediato -que constantemente se confirma- respecto de los presupuestos concernientes a los contenidos y las formas de la comunicación: acuerdo que se afirma en la emisión ajustada, siempre difícil de obtener de manera consciente e intencional, de todos los signos no verbales, coordinados con los signos verbales, que indican como debe interpretarse tal o cual enunciado, o bien como lo interpreto el interlocutor (Bourdieu 1999, 530).

Para el caso de esta investigación trabajar con propuestas como la de Haraway o la de Bourdieu tiene diferentes implicaciones. En primer lugar, una apertura al uso de diferentes metodologías.

Balash, explica que los conocimientos situados abren el espectro de las posibilidades metodológicas, porque la investigación debe realizarse como una acción política que se conecte de manera parcial con los diferentes temas del objeto/sujeto, que se estudia.

No se trata de un ejercicio de descubrimiento de una realidad externa sino que hace referencia a una responsabilidad política por el conocimiento producido en el entramado de la lucha por la fijación temporal de unos significados frente a otros legitimados socialmente. Busca generar un espacio de diálogo productivo para pensar formas de acción política y formas de organización de lo social prometedoras y liberadoras **en un momento dado** sin pretender su universalidad y atemporalidad (Balasch et al 2005, 135).<sup>13</sup>

Para Balasch (2005), la diversidad de metodologías que admiten los conocimientos situados dan cuenta de la variedad de relaciones entre el investigador y lo investigado, esto construye un acercamiento crítico. En esta tesis se utilizaron dos métodos de investigación: el histórico en archivos y el de la historia oral a través de entrevistas. Entre las fuentes que se utilizaron se puede contar desde notas de prensa, hasta entrevistas personales con los agentes del campo.

Al ser una investigación histórica, la metodología de esta disciplina ha sido importante para el desarrollo de la investigación; y, ha sido imperativo, el trabajo en archivos. Se investigó en hemerotecas y en archivos institucionales; una de las fuentes más utilizadas fue la prensa. La información que esta fuente entregó se consideró como una ventana a la opinión pública a partir de la cual ha sido posible conocer la incidencia del campo del arte en la sociedad quiteña y su opinión sobre éste.

Al hablar de opinión pública, se hace referencia al concepto de Jürgen Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública* (1981). Para Habermas (1981) la esfera pública aparece con la noción de modernidad y se divide en dos espacios de opinión. El primero es un espacio de discusión que se construye lejos del punto de vista de los expertos. El otro, es un espacio de opinión que se configura en relación a los temas que son objeto de la crítica; entre ellos el arte. Ambos espacios de opinión se desarrollan en la esfera burguesa de la sociedad que no está supeditada a intereses o poderes superiores, que nace en las clases más instruidas y que se extiende hacia aquellas clases que, cuando se juntan críticamente, pueden crear contrapeso a

---

<sup>13</sup> Negritas en el original.

través de sus opiniones. Deja de lado la opinión del pueblo porque no tienen una apreciación realmente crítica; para Habermas (1981) las clases menos privilegiadas no necesitan ocuparse de temas que no estén directamente relacionados con sus necesidades básicas.

En base a los planteamientos de Habermas, Chartier (2003) sostiene que la opinión pública se establece en un colectivo de individuos iguales que pueden opinar sobre cualquier tema y que se distinguen solamente por la coherencia de sus argumentos; denomina “público” a este colectivo. Explica que, para formar una burguesía a partir del público, fue necesario enfrentarse a grupos de “expertos” que no estaban de acuerdo con la conformación de un público; “cambiar a los espectadores en público implicaba tropezar con una resistencia tenaz que provenía de la academia, de los expertos, de los mismos artistas” (Chartier 2003, 50).

Para Chartier la formación del público va a la par de la crítica de arte porque sus lectores son considerados poseedores de bienes culturales que no son patrimonio de todos; lo que les orienta a consumos de esta índole.<sup>14</sup> De ser así, la prensa y la crítica de arte, podrían ser consideradas instituciones que han posicionado al público lector de periódicos, como un agente importante en el campo artístico (Chartier 2003), en la medida que es un público consumidor de arte, que opina críticamente sobre el tema.

Para Natalia Tamayo “los diarios como productores especializados de contenidos, narran y comentan hechos que entran en una dinámica de exclusión, inclusión y jerarquización [...]. Esa práctica comunicacional les convierte en agentes de socialización que influyen sobre sus lectores” (Tamayo 2015). Así, para abordar las fuentes de prensa en esta investigación se planteó algunas consideraciones. Entre otras, se tomó a la prensa como una fuente de información y al público lector como el que propone Chartier; es decir, como un público que determina el éxito o fracaso de la producción artística a través de su consumo. También se estableció la línea editorial de los textos, se observó si las notas de prensa son reseñas, críticas u opiniones; y, cómo desde estos escritos se informa, comenta, reflexiona, descalifica o alaba; es

---

<sup>14</sup> Es necesario recalcar que, no toda opinión sobre arte en la prensa puede ser catalogada como crítica; la crítica se caracteriza por expresar un punto de vista, y en muchos casos, también por guiar al público en la apreciación de la obra criticada.

decir, cómo forma opinión pública. Estos dos parámetros han permitido una lectura enfocada en la producción artística y en su incidencia en el público.

La revisión de prensa ofreció algunos datos para la investigación. Permitió conocer sobre los eventos del arte en la ciudad de Quito y cómo fueron cambiando. Ayudó a identificar artistas, espacios de exhibición y modos de producción. Expuso la opinión de ciertas personas con respecto a las tendencias artísticas. Para este análisis de prensa se levantaron todas las notas de cultura entre las que se encuentran editoriales, notas informativas, reseñas de muestras y de artistas, y notas de cartelera.

Se trabajó con dos periódicos, El Comercio y el Diario HOY. A pesar de que hubo otras publicaciones estas dos fueron las de mayor circulación en la ciudad de Quito entre 1966 y 2008, lo que determina su influencia en el campo. El Comercio es el único periódico que mantuvo una publicación diaria durante todo el periodo, la constancia en su publicación permitió: trazar una línea clara en los acontecimientos del campo y la comparación entre diferentes momentos del periodo. El Diario HOY empezó a circular en 1982.

Ambas publicaciones tienen posicionamientos opuestos. El Comercio tiene una posición conservadora por sus notas de prensa reiterativas sobre espacios de exhibición de prestigio y artistas legitimados. El Diario HOY, apareció como una prensa alternativa y cuestionadora, esto es evidente por su cobertura insistente de eventos alternativos. Para Ludmila Jordanova “toda historia está basada en razonamientos comparativos” (Jordanova 2012, 44). De esta manera comparar ambos periódicos ha permitido un panorama relativamente completo de la opinión pública del arte en Quito.

Otra fuente que se analizó para esta investigación fueron los archivos institucionales de la Facultad de Artes, de la Universidad Central, del centro Cultural Metropolitano y de la carrera de artes de la PUCE. Son archivos en los que prima la información administrativa, lo que implicó una extensa lectura e interpretación de los documentos. La información que se extrajo vino de documentos diversos, entre los que se puede contar desde documentos oficiales —como resoluciones y actas—, hasta correspondencia personal. En pocos casos, estos documentos dieron respuestas directas a las preguntas planteadas en la investigación.

Para Michelle T. King (2012) el trabajo en archivo depende de varios factores, entre otros, el acceso que el investigador tenga a los archivos, quién y con qué objetivo los ha construido, la información que contienen los documentos y cómo se lee esta información. Afirma que investigar —en archivos— “lleva a un entendimiento de los archivos como algo más fluido y flexible, y que probablemente requiera de más reflexión” (King 2012, 14). La mayor dificultad que King identifica en este trabajo, es la posibilidad real de encontrar en los documentos las respuestas a las preguntas que se plantean en la investigación.

Vamos a los archivos, no para encontrar respuestas, sino para articular mejores preguntas. Las respuestas en los archivos —en forma de documentos— siempre abundan; la verdadera dificultad recae en reconocer las preguntas que se les deben hacer. Este es el arduo trabajo que le espera al investigador fuera del archivo, mucho después de regresar a casa (King 2012, 20).

En el caso del trabajo en archivos cuya organización está basada en lógicas burocráticas, se requiere de inquietudes de investigación claras, ya que en muchas ocasiones ofrecen información que no está sistematizada. Esta organización, sin embargo permite cierta libertad de investigación, porque queda en el investigador hacer una búsqueda más acuciosa de la información necesaria e interpretar la información en función de las preguntas de investigación.

Se visitó tres archivos institucionales. El primero que se revisó fue el de la Carrera de Artes Visuales (entonces la Carrera de Artes Plásticas, CAP) de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Al ser el archivo de una institución relativamente joven, constaba de pocos documentos.<sup>15</sup> El archivo de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE), por otro lado, albergaba casi cincuenta años de historia; en esta institución también se trabajó en el Archivo General donde hay documentos de todas las facultades, con el fin de revisar las tesis de los estudiantes graduados de la FAUCE.

El último archivo en el que se investigó fue el de la oficina de museografía del Centro Cultural Metropolitano (CCM). Aquí se encuentran los documentos del Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera. Se revisaron los documentos desde el año 1997 en adelante, cuando se cerró

---

<sup>15</sup> La CAP fue fundada en 1997 y al momento de esta investigación, todavía no había cumplido veinte años de labores.

el tradicional Salón Mariano Aguilera, para convertirse luego en un “Salón de Arte Contemporáneo” (SMA). En este archivo se encontró desde documentos oficiales, como resoluciones y actas, hasta correo y conversaciones personales de los asuntos del Salón. En este archivo existe un repositorio de catálogos de cada muestra del SMA a la cuales se tuvo acceso; en los catálogos se puede ver la selección del salón en fotos, los premios y el texto curatorial; a partir de esto fue posible reconstruir detalles como el montaje museográfico de cada edición. También se tuvo acceso a un texto recopilatorio de Lenin Oña, sobre el SMA escrito, en 2010, para la apertura del nuevo formato del Premio.

El trabajo en archivos en esta investigación, ha tenido beneficios y dificultades. Que los archivos en los que se ha indagado sean tan jóvenes, permitió fácil acceso a la información, sin embargo se determinó que responden a lógicas administrativas, no poseen la información que se requiere, entre otras dificultades; por ello la investigación ha utilizado fuentes distintas, no necesariamente escritas. Las entrevistas y la investigación oral fueron una herramienta importante para complementar la información que se obtuvo de los archivos.

Es así que, el segundo acercamiento metodológico de esta investigación, está relacionado con las propuestas de Bourdieu, donde plantea la importancia de trabajar con fuentes orales. Para este autor, un acercamiento adecuado desde la oralidad ofrece la posibilidad de ampliar las formas de investigar y los resultados de investigación. Meier y Oliveira consideran que la historia oral es una herramienta flexible para aproximarse al objeto de estudio “la historia oral, debe basarse de manera específica en lo que no se ha dicho o escrito; en aquello que pueda contribuir al conocimiento ya existente [...] lo escrito muchas veces explica lo que pasó, pero no el por qué sucedió y es aquí en donde la historia oral puede hacer su aparición” (Meier y Oliveira s/f, 375).

Para Bourdieu, el método de la entrevista depende en gran parte del investigador, ya que es en la relación entre investigador y entrevistado donde se produce el dato. Explica que “esta práctica no halla su expresión adecuada en las prescripciones de una metodología a menudo más científicista que científica ni en las prevenciones anticientíficas de los místicos de la fusión afectiva” y agrega “no hay duda de que el interrogatorio científico por definición excluye la intención de ejercer cualquier forma de violencia simbólica capaz de afectar las respuestas; lo cierto es que, en esa materia, no es posible confiar exclusivamente en la buena voluntad, porque en la

naturaleza misma de la relación de encuesta están inscriptas todo tipo de distorsiones” (Bourdieu 1999, 528-529).

En este caso, las distorsiones de las entrevistas se afrontaron con la posibilidad que permite los conocimientos situados de investigar las dinámicas del arte contemporáneo desde adentro. Esta posibilidad permite entender las disputas de antemano y, aproximarse a ellas con un conocimiento previo que ahorra tiempo en el momento del análisis de los eventos. La investigadora no fue una agente del campo en el periodo de la investigación, pero es parte de éste, porque tiene amigos artistas y ha trabajado con agentes del campo del arte que estuvieron en el campo disputando el poder. La relación de la investigadora con agentes del campo del arte, actualmente permitió una aproximación directa a la investigación, desde el conocimiento personal de agentes y sucesos que definieron el campo y sus disputas en el periodo estudiado. Incluir el punto de vista de la autora para construir el objeto de estudio y las metodologías, abrió la investigación a un análisis profundo.

El hecho de que los agentes del campo estén vivos y en condiciones de recordar y hablar sobre los sucesos de las últimas décadas, es una ventaja en una investigación de historia contemporánea. Por ello, el levantamiento oral a partir de entrevistas, ha sido una metodología significativa para esta investigación. Pero este acercamiento, también trajo cuestionamientos y limitaciones. Uno de ellos es la subjetividad que producen los testimonios orales. Este obstáculo ha sido utilizado por los estudiosos de la historia contemporánea como una justificación para el uso de otras técnicas de investigación. Franco y Levín explican que

al intentar responder a los problemas epistemológicos planteados por la historia de las estructuras y de las largas duraciones, (la historia oral) se ha concentrado en el estudio de la experiencia de los sujetos, aportando novedosas formas de análisis y observación sumamente ricas para el estudio de periodos cercanos [...] donde la falta de distancia temporal indica la necesidad de un análisis en pequeña escala (Franco y Levín 2007, 6).

Paul Thompson define a la investigación de historia oral como “la interpretación de la historia, las sociedades y las culturas en proceso de cambio a través de la escucha y registro de las memorias y experiencias de sus protagonistas” (Thompson 2004, 15). Indica que es un método interdisciplinario cuya fuerza se encuentra vinculada con las relaciones humanas y que va más

allá de los límites disciplinarios, no tiene reglas fijas ni es una subdisciplina separada de la historia. En este caso, los métodos de investigación oral permitieron un análisis del campo desde los puntos de vista de los agentes.

Reconocer al levantamiento oral como una metodología válida de la historia, permite establecer conexiones entre personas que parecerían no tener nada en común, pero que en conjunto son parte de los mismos procesos sociales. También muestra esferas escondidas a partir de comportamientos y formas de relación entre los actores de la historia que no han sido registradas en los documentos. Así mismo, ayuda a entender comportamientos irracionales vinculados con mitos y tradiciones que respondan a las creencias de los actores investigados y desenmascara voces ocultas que han operado al margen del poder desde vivencias no documentadas apropiadamente (Thompson 2004). En esta investigación por ejemplo, la investigación oral develó relaciones que fueron decisivas para el desarrollo del campo y puso en evidencia redes de trabajo entre agentes e instituciones que operaban en un mismo momento.

Es necesario, sin embargo, considerar algunas alertas en el momento de la interpretación de los datos levantados en las entrevistas orales. Para Franco y Levín (2007) la investigación de historia oral debe considerar factores como las diferencias de género, edad y clase entre el entrevistador y el sujeto, consideran que elementos como éstos condicionan el diálogo y su resultado; de la misma manera, Grele (2009) encuentra imperiosa la investigación profunda del contexto del periodo que se estudia, para él, solamente este conocimiento permite una entrevista científicamente objetiva. Además hay que conocer los riesgos de las mentiras voluntarias, la distorsión por exageración o minimización de los hechos, o, en el caso de sujetos de edad avanzada, la pérdida de la memoria y la posibilidad de una memoria selectiva, que lleve a una construcción sesgada de los hechos (Meier y Oliveira s/f).

Para esta investigación se levantó un pequeño archivo de entrevistas a agentes del campo en este periodo: artistas, educadores, críticos, curadores, galeristas.<sup>16</sup> Las personas entrevistadas fueron escogidas con dos criterios. Se consideró las décadas en que fueron agentes movilizadores del campo del arte, también se les escogió por el papel que cumplieron en el campo cuando se presentaron como gestores de procesos de cambio. Las preguntas de las entrevistas se formularon

---

<sup>16</sup> En momentos del campo del arte en Quito, un mismo agente ha llegado a ser educador, crítico y curador, o artistas y galerista.



de manera específica para cada sujeto entrevistado; y, estuvieron relacionadas con procesos de los que ellos formaron parte y en los que su opinión puede ser enriquecedora para la investigación.

Existen agentes que han sido importantes en momentos del periodo. Se trata de sujetos que estuvieron a la cabeza de instituciones del campo; que mantenían relaciones sociales activas con otros agentes; que conformaron redes sociales las que establecieron escenarios favorables para el desarrollo de los acontecimientos. Para Carlos Lozares “las Redes Sociales pueden definirse como un conjunto bien delimitado de actores -individuos, grupos, organizaciones, comunidades, sociedades globales, etc.- vinculados unos a otros a través de una relación o un conjunto de relaciones sociales” (Lozares 1996, 108).

Realizar un análisis de redes totales es complejo, ya que requiere de una población delimitada y conocer a todos sus miembros, lo que frecuentemente lleva a análisis errados; “los estudios de redes totales no siempre son metodológicamente confiables o analíticamente apropiados” (Wellman 1997, 56). El estudio de redes egocéntricas o personales, que se realizan alrededor de individuos focales, son metodológicamente más convenientes para mapear las relaciones sociales y sus efectos en el campo. Martha Cecilia Rodríguez (2014), en su tesis de maestría, indica que el mapeo de redes personales devela una doble relación: la influencia que ciertos agentes tenían sobre otros integrantes de la misma red y viceversa. Wellman explica que el análisis de redes egocéntricas le da a la investigación, un punto de vista interno que se aproxima a la realidad; “existen buenas razones para estudiar también las redes egocéntricas. Antes que mostrar el universo, tal como es percibido por un observador externo, proporcionan representaciones polémicas de redes, tal como serían percibidas por los individuos desde sus centros” (Wellman, 1997, 56). Se consideró pertinente, hacer referencia a esta teoría porque existen agentes que concentran procesos en el campo y que podrían llegar a representar nodos importantes en algunos momentos.

La combinación de métodos de investigación le ha dado una perspectiva diferente al tema. Permitted, por ejemplo, conocer detalles que explican sucesos del campo y que no se encuentran en archivo ni documento alguno. También estableció a los cuestionamientos como re

configuradores del campo, como parte de un proceso y como demandas personales de grupos y de personas específicas al orden que era institucionalizado por otros grupos.

## **Capítulo 2**

### **Institucionalización, anti institucionalización (1966-1969)**

La década del sesenta, a nivel mundial, fue una época de polarizaciones; mientras existían movimientos sociales que promovían la paz y el amor, había represión y guerras, en este contexto surgieron cuestionamientos en el campo del arte en Quito. El objetivo de este capítulo es conocer los acontecimientos que provocaron tales cuestionamientos y las circunstancias en que se desarrollaron. Se formularon algunas preguntas que guiaron la reflexión, ¿qué acontecimientos encarnan los cuestionamientos del campo? y ¿cómo influyó el contexto social y político en los cuestionamientos del campo?

Con el fin de responder a estas preguntas, el capítulo se divide en cuatro secciones. La primera es una revisión del contexto social y político a nivel local y mundial. La segunda, analiza la llamada “Revolución Cultural” de 1966, episodio que determina los cuestionamientos que se hicieron a las instituciones culturales y al manejo institucional del arte. La tercera sección trata el tema de la Primera Bienal de Quito y de la Anti Bienal, estos hechos confirman los cuestionamientos a la institucionalidad del arte formulados en la Revolución Cultural; y, por último, se aborda la creación de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE). La apertura de esta facultad evidencia elementos como los grupos de poder y los antagonismos ideológicos en el campo; muestra también el devenir de los cuestionamientos y el inicio de un proceso de institucionalización para el campo del arte.

#### **2.1 Contexto social y político (1960- 1969)**

Los años sesenta son notables por la intensidad de los acontecimientos políticos y culturales que ocuparon la década, estuvieron regidos por posicionamientos opuestos de represión y libertad. Uno de los hechos más relevantes —que abre la década— es la Revolución Cubana en 1959; el movimiento revolucionario cubano despojó del poder a Fulgencio Batista y, el líder rebelde Fidel Castro tomó el poder. La conexión ideológica de la Revolución con los gobiernos comunistas, acercó a América Latina los enfrentamientos de carácter político, científico, social y militar entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, conocidos como la Guerra Fría. Estos enfrentamientos fueron el principal acontecimiento que marcaría el desarrollo social y político de esta década a nivel mundial.

En este contexto se dieron una serie de acontecimientos violentos y represivos; la Guerra de Vietnam se peleó entre 1955 y 1975 y los Estados Unidos intervinieron en entre 1964 y 1958, lo que suscitó interrogantes de diversa índole que influyeron en el desarrollo cultural de occidente. Reforzaron estos cuestionamientos los asesinatos de algunos personajes, íconos de los movimientos sociales. En 1963 asesinaron a John F. Kennedy, presidente de los Estados Unidos, quien, un año antes, firmó el Tratado de Convivencia Pacífica con la Unión Soviética. En 1965 asesinaron a Malcolm X; y, en 1968, a Martin Luther King Jr., ambos activistas de los derechos de los afrodescendientes en los Estados Unidos. En Bolivia, en 1967 fue tomado prisionero y asesinado el Che Guevara, promotor de la Revolución Cubana. En 1961, es asesinado, Patrice Lumumba, líder de la independencia del Congo; y, en 1962 es encarcelado Nelson Mandela, activista de los derechos civiles en Sudáfrica.

Los Estados Unidos fundó el Instituto de las Américas (1946) en la zona del Canal de Panamá. El objetivo de esta organización fue formar militares que contrarrestaran la influencia progresiva de ideologías marxistas y de izquierda en Latinoamérica. Durante 20 años (1964-1984) casi todos los países latinoamericanos tuvieron un gobierno militar respaldado por los Estados Unidos. En 1964 inició en Brasil una dictadura militar que duró hasta 1985; en el Perú, la dictadura se dio desde 1968 y duró hasta 1975; y, en Ecuador, la Junta Militar gobernó desde 1963 hasta 1966, por citar algunos ejemplos.<sup>1</sup>

A pesar de la influencia que la Guerra Fría tuvo en los acontecimientos políticos, la década del sesenta se presentó como de aperturas sociales y de cambios progresistas. El surgimiento del movimiento hippie en los Estados Unidos, por ejemplo, promovía ideas de paz y amor. Alrededor de esta ideología hubo dos concentraciones históricas; la congregación de estudiantes en San Francisco que se llamó el Verano del Amor (1967), y el festival de música Woodstock (1969). A nivel mundial se dieron una serie de movimientos sociales que pusieron sobre la mesa cuestiones sociales y políticas no discutidas hasta entonces y dieron fe de la necesidad de cambio en las estructuras establecidas. La Primavera de Praga (1968) y el Mayo Francés (1968) aparecieron con demandas de democratización e igualdad social. Sin embargo, estos movimientos fueron reprimidos en el espíritu de violencia que caracterizó a la década. En

---

<sup>1</sup> En el Ecuador se volvió a instaurar un gobierno militar entre 1972 y 1979.

Latinoamérica, la matanza de Tlatelolco en México (1968) fue la respuesta represora del estado a los movimientos sociales de este país.

En el Ecuador la década del sesenta también fue dominada por el autoritarismo militar en medio de una incertidumbre económica que no terminó hasta el boom petrolero (1972). La década inicia con la cuarta destitución de Velasco Ibarra (1961) en medio de violentas movilizaciones de obreros y estudiantes universitarios. Su vicepresidente, Carlos Julio Arosemena Monroy gobernó en su lugar hasta 1963, cuando La Junta Militar de Gobierno —compuesta por los tres jefes de las ramas militares— asumió el poder con un golpe de estado. Fue un régimen represivo y violento con la clase media y el pueblo; los líderes de sindicatos obreros, de movimiento estudiantil y de partidos políticos de izquierda eran encarcelados o exiliados, se prohibieron las movilizaciones sociales y se suprimió el derecho a la huelga, clausuraron medios de comunicación de oposición como el periódico *El Tiempo* y clausuraron la Universidad Central del Ecuador (UCE), desconociendo la ley que garantizaba la autonomía universitaria.

El descontento social era claro, los sindicatos declararon huelgas en todo el país, paralizando casi por completo las actividades productivas; los estudiantes se enfrentaron a las fuerzas armadas dentro de la UCE y los partidos políticos organizaron juntas constitucionales en todo el país con el fin de derrocar el régimen militar. La presión social escaló de manera irremediable y, finalmente la Junta Militar de Gobierno cayó en 1966 (Salvador Lara 1993; Ayala Mora 2008; Cueva 1976; Moncada Sánchez 1996).

Clemente Yerovi Indaburu asumió el poder desde el 29 de marzo de 1966 hasta el 16 de noviembre de ese mismo año. A pesar de que su periodo duró solo nueve meses, Yerovi Indaburu calmó el descontento social que dejó la Junta Militar; liberó a los presos políticos, recibió a los exiliados y restableció el derecho a la huelga y a la organización social. Este presidente tuvo actitudes conciliadoras que promovían el diálogo en todos los sectores de la sociedad.

Le sucedió Otto Arosemena Gómez, elegido como presidente interino por el Congreso Nacional, quien tuvo la labor de convocar a elecciones populares para restablecer el régimen democrático. El periodo de Arosemena Gómez no tuvo la misma apertura que el de su antecesor y, al contrario, promovió actitudes semejantes a las del gobierno militar. En 1968, después de un proceso electoral, se eligió por quinta ocasión a José María Velasco Ibarra quien, con el respaldo

de las Fuerzas Armadas, se declaró dictador en 1970. Solo dos años después, los militares le quitaron el respaldo y asumieron el poder (Salvador Lara 1995; Ayala Mora 2008).

Entre 1963 y 1972, el Ecuador se caracterizó por la inestabilidad política y económica; igual que en el resto del mundo, la violencia y la represión fueron elementos que marcaron la gestión de la mayoría de los gobiernos militares y civiles. Sin embargo, las organizaciones sociales y las movilizaciones juveniles y de estudiantes universitarios, tuvieron un papel decisivo, también, en el desarrollo cultural de la década. Los conflictos y el descontento de la sociedad civil fue evidente en las instituciones culturales, por lo que, la inestabilidad política y los cuestionamientos también se vieron en el campo del arte.

## **2.2 La “Revolución Cultural” (1966)<sup>2</sup>**

Los acontecimientos de la Revolución Cultural (1966) fueron parte de un proceso de reflexión sobre el manejo institucional de las artes en el campo. En este episodio se materializaron, por primera vez en el campo del arte, los conflictos sociales de la época. Se trata de un movimiento de artistas, jóvenes en su mayoría, que ocuparon la junta directiva de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), para demandar mejoras en la institución que administraba las artes y la cultura en el Ecuador.

Desde su fundación en 1944, la CCE se posicionó como la institución más importante en el campo del arte. Para Benjamín Carrión, su principal ideólogo, lo que hace grande a una nación no es su territorio, sino su riqueza cultural, a lo que llamaba, “la riqueza de la nación pequeña” (Carrión 1957, 66). Bajo esta premisa la CCE se configuró como el espacio de las artes y las ciencias alrededor del que se construiría la “nueva nación ecuatoriana”. Natalia Loza, en su tesis de maestría explica que, la CCE manejaba un discurso que se enfocaba en la fundación de la nación a través de las artes; para ella “hay que mirar la Casa de la Cultura Ecuatoriana de los años cincuenta como el clímax de un proyecto de refundación nacional en el que se compromete la política y la cultura para reformular el sentimiento sobre Ecuador” (Loza 2014, 21). Para inicios de los sesenta la Casa de la Cultura ya era la institución rectora de las artes ecuatorianas.

---

<sup>2</sup> Este acontecimiento fue llamado así por Hernán Rodríguez Castelo en el libro *La Revolución Cultural* (1967). Posteriormente, Mario Monteforte vuelve a hacer referencia a este acontecimiento llamándolo así en *Los signos del hombre* (1985).

Una de las características de la gestión de la Casa de la Cultura es la autonomía de la que goza con respecto al Estado; aunque sea una entidad financiada por fondos públicos, es una institución autónoma y —en su discurso— tiene la potestad de decidir al margen de los intereses de los gobiernos. Sin embargo, las influencias políticas e ideológicas siempre estuvieron presentes en las gestiones de esta institución (Tinajero 2011). En 1961, cuando la Junta Militar tomó el poder, la influencia del gobierno se hizo evidente; durante este régimen expulsaron del país a Benjamín Carrión y en la dirección se colocó una junta directiva afín al gobierno.

En 1966, después de derrocada la Junta Militar y en un ambiente de rebeldía, suscitado por los movimientos sociales que llevaron a la caída del gobierno, un grupo de artistas e intelectuales jóvenes se tomaron la asamblea plenaria de la CCE con la finalidad de intervenir en la elección de la nueva directiva. Fernando Tinajero, quien vivió de cerca estos acontecimientos, relata parte del proceso

luego de intensas gestiones y de una campaña (sostenida especialmente por Hernán Rodríguez Castelo en el diario *El Tiempo*) que exigía al gobierno un decreto de reorganización al mismo tiempo que presionaba a los miembros de la Casa de la Cultura para que renunciaran (algunos, en efecto, lo hicieron), y cuando las vías pacíficas demostraron su ineficiencia, el 25 de agosto de 1966 el Movimiento de Reorganización ocupó los locales de la institución, y desde el día siguiente iguales ocupaciones se produjeron en los locales de todos los Núcleos Provinciales de la Casa de la Cultura (Tinajero 1996, 306).

A decir de Rodríguez Castelo (1980) el descontento se debía a dos razones. La primera era la falta de autonomía institucional; este principio estaba relacionado con la libertad de creación individual frente a grupos de poder político; sin embargo, su objetivo principal era la CCE como institución que regía el campo del arte. La segunda eran los cuestionamientos a la noción de la “democratización de la cultura”; la influencia de ideologías de izquierda en estas discusiones provocaron debates en torno a la pertinencia del trabajo de los artistas en la sociedad y al rol de los artistas y de las instituciones en el campo.

Para restituir la autonomía a la institución, el gobierno de Yerovi Indaburu dispuso que en esa asamblea se nombren diez miembros de la junta directiva; cinco de los antiguos integrantes y cinco de los jóvenes irruptores y entre ellos un solo representante del gobierno (Rodríguez Castelo 1980; Tinajero 1996). A este grupo se le llamó Movimiento por la Renovación de la Cultura, entre sus integrantes se puede contar a Oswaldo Guayasamín, pintor indigenista; Hernán

Rodríguez Castelo, filósofo y crítico de arte; y, Fernando Tinajero, escritor miembro del grupo los Tzántzicos.

Uno de los postulados del Movimiento por la Renovación de la Cultura fue que, para lograr la autonomía de la institución era necesario limpiar la Casa de la Cultura de todas las influencias de la dictadura (Tinajero 2011). Esto influyó en el gobierno que aprobó una ley que estableció la absoluta autonomía institucional de la Casa, restituyó la presidencia a Benjamín Carrión y nombró como vicepresidente a Oswaldo Guayasamín. Además, las nuevas autoridades junto con la directiva de la Revolución Cultural, resolvieron realizar trece sesiones abiertas al público para definir los planes y la nueva estructura de la CCE (Rodríguez Castelo 1980). Con estas medidas, al parecer, la cuestión de la autonomía quedó resuelta.

Para democratizar la cultura, los artistas e intelectuales jóvenes consideraron necesario impulsar una gestión institucional que no esté dirigida a las élites. Esta discusión se centró en el rol que el artista y el arte debían tener en la sociedad. Afirmaban que la misión de la institución no era la de “llevar el arte al pueblo”, sino que los artistas debían acompañar al pueblo a “la liberación”, es decir, que al artista le correspondía convertirse en un portavoz del pueblo (Tinajero 2011). Esta concepción de una cultura democrática, ponía en duda la necesidad de una institución como la CCE; por lo que este tema no tendría una resolución inmediata.

En la Revolución Cultural se identifican dos grupos de poder. Los grupos dominantes, partidarios de la Junta Militar que manejaban la CCE y, grupos de jóvenes intelectuales y artistas que buscaban cambios en el manejo de la institución cultural. Monteforte (1984) resalta el papel de los grupos jóvenes a los que denomina “Los Grupos Rebeldes”; se refería a agrupaciones como la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador y el Movimiento por la Renovación de la Casa de la Cultura; formaban parte de estos colectivos grupos de vanguardia literaria como los Tzántzicos y Galaxia.<sup>3</sup> El I Congreso de Trabajadores de la Cultura fue el más representativo, ya que aglutinaba a representantes de cada grupo; fue formado como un mecanismo de presión a la nueva junta directiva de la Casa de la Cultura. Su intervención influyó en la aprobación de la ley que dotaba de autonomía total a la CCE, en la restitución de Benjamín

---

<sup>3</sup> Los Tzántzicos y Galaxia fueron grupos de escritores de vanguardia que proponían cambios en el entendimiento del arte por medio de la reducción de la institucionalidad pública. Los miembros del grupo de Los Tzántzicos fueron perseguidos por el gobierno de la Junta Militar.



Carrión a la presidencia de la institución e impulsó la formulación y aprobación de un nuevo reglamento para la Casa de la Cultura (Tinajero 1996).

Como otros grupos involucrados en la Revolución Cultural, el pensamiento de Los Tzántzicos era la síntesis de las ideas de revolución socialista que, por el contexto político, se promovían en la Universidad Central, en el periodo del rector Manuel Agustín Aguirre (Polo 2011); defendían la idea del “intelectual comprometido”, entre cuyas metas se encontraban la “superación del subdesarrollo, de la inautenticidad, de la herencia colonial, como crítica a la ideología de la dominación con la necesidad de construir una teoría de la revolución en las décadas siguientes” (Polo 2011, 73). Por la influencia ideológica de grupos como Los Tzántzicos en la toma de la CCE, este hecho tuvo tintes políticos; lo que ubicó a la Revolución en una posición cuestionadora de las instituciones de las artes y de sus hacedores.

La Revolución Cultural duró cuatro meses, del 25 de agosto al 12 de noviembre de 1966 y terminó cuando se restituyó la presidencia de la Casa de la Cultura a Benjamín Carrión. Como parte de un proceso político este acontecimiento mostró cuestionamientos a la institución que serían reiterados en otros momentos.

### **2.3 La Primera Bienal de Pintura de Quito y la Anti Bienal (1968)**

La realización de la Primera Bienal de Pintura de Quito (1968) fue parte de los planes ideados por la nueva directiva la CCE en 1966. Por esta razón, algunos autores (Rodríguez Castelo 1980, Rocha 2012) atribuyen una influencia ideológica indiscutible de la Revolución Cultural, en la Primera Bienal de Quito. Entre los objetivos de la Primera Bienal, el de más importancia fue lograr la democratización de la cultura.

En el catálogo de la Bienal, Luis Verdesoto Salgado, a esa fecha presidente de la CCE, manifiesta las aspiraciones democratizadores de este evento.<sup>4</sup>

En Quito, -en la Nación Quiteña, Ecuador, Equinoccio- donde nuestros pintores mantienen rediviva una Escuela sempiterna. En las más nobles aulas del espíritu.

Se abre, de par en par, esta BIENAL. Crisol y mensaje.

---

<sup>4</sup> Después de asumir la presidencia, Otto Arosemena Gómez envió a Benjamín Carrión en misión diplomática a México, por lo que dejó definitivamente la presidencia de la CCE.

Cumple la Casa de la Cultura su vocación de sueño. Pero también con simultaneidad vertical, su vocación permanente hacia el pueblo. Hacia la promoción y democratización de la cultura.

Que todos los hombres y las mujeres de esta tierra -querida, indomable, buena- la visiten. (Verdesoto 1968, s/p).<sup>5</sup>

Si bien queda claro que el objetivo de la CCE es promover un evento democratizador, en este texto existen contradicciones en relación a este tema. En las primeras líneas, la mención a una élite de artistas, marca una diferencia con el pueblo espectador. Esta idea se repite en la división que hace de las finalidades de la Casa de la Cultura. Su “vocación de sueño”, podría relacionarse con las artes, pero es distinta y aparece como superior a la “vocación hacia el pueblo”.

Con esta cita se confirma que, el problema de la democratización de la cultura no se resolvió con los planes de reestructuración institucional que se idearon en la Revolución Cultural. La Casa de la Cultura no logró integrar a su discurso completamente las ideas de democratización. Tinajero indica

eso de la ‘popularización de la cultura’, aparte de ser un enunciado demasiado ambiguo [...] no depende de la existencia de buenas leyes ni de buenas intenciones en los administradores de las instituciones culturales, sino de condiciones sociales, económicas y políticas de tipo general (Tinajero 1996, 307).

Otro objetivo de la Bienal fue el de internacionalizar el arte ecuatoriano. Oswaldo Guayasamín, quien era vicepresidente de la CCE, apuntó que a los artistas ecuatorianos les hacía falta “roce internacional” y que este evento remediaría ese problema.<sup>6</sup> La CCE manifestó que los objetivos de este evento eran dos: poner a Quito en el mapa del arte latinoamericano y dar a los artistas locales la oportunidad de relacionarse con artistas latinoamericanos.

Durante la década del sesenta se organizaban bienales para difundir el arte local a nivel internacional; en Latinoamérica se inauguraron varias. Entre 1958 y 1968 se abrieron bienales en México, Argentina, Colombia, Venezuela y Ecuador (Bayón, 2000). Eran eventos de arte que tenían fines económicos y políticos, como la proyección internacional del arte latinoamericano y

---

<sup>5</sup> Mayúsculas en original.

<sup>6</sup> “Crearíase Bienal de Pintura en Quito”. *El Comercio*, 12.02.1967, 5.

el posicionamiento de artistas locales a nivel internacional (Bayón 2000; Acha 1981; Giunta 2008).<sup>7</sup>

La internacionalización del arte latinoamericano a través de estos eventos fue un objetivo cuestionado, pues para lograrlo, frecuentemente se discriminaba a artistas y, pocas veces, se alcanzaban los resultados de difusión y promoción que se esperaba. Giunta explica que, en el caso de Argentina, la calidad de la producción artística alcanzó parámetros internacionales. Sin embargo, a nivel internacional se consideraba que el arte argentino no debía ser comparable a la producción de los centros sino que debía ser diferente, original y localista. La expectativa que se tenía fuera de Argentina de su arte, frente a su producción real, terminó por descalificarlo a nivel internacional (Giunta 2008).

Las bienales latinoamericanas promovieron formas de gestión y exhibición que en muchas ocasiones, fueron contradictorias con sus objetivos. Era común hacer distinciones entre los premios; por lo general los primeros se otorgaban a artistas extranjeros, mientras que el resto de premios eran para artistas locales. Otra práctica habitual era la exhibición en salas separadas; los artistas extranjeros exhibían en una sala y los del país anfitrión en otra. Asimismo, era usual contratar a jurados internacionales que se encargaban de juzgar la pertinencia de la selección.

La prensa de la época confirma que la Primera Bienal de Quito siguió estas convenciones.<sup>8</sup> Hubo un primer premio para un artista extranjero y ocho premios más, cuatro para artistas ecuatorianos y cuatro para extranjeros.<sup>9</sup> La exhibición se hizo en espacios separados entre artistas ecuatorianos y extranjeros, para esto la CCE construyó tres salas nuevas.<sup>10</sup> Finalmente, los organizadores de la Bienal comunicaron que, con el fin de alcanzar un veredicto “lo más justo posible”, convocaron a jurados internacionales; consideraban que de esta forma la imparcialidad era garantizada,

---

<sup>7</sup> El ejemplo más representativo es la Bienal de San Pablo en Brasil, que se inauguró en 1951 y que es la segunda más antigua del mundo. La bienal más antigua es la Bienal de Venecia que se inauguró en 1895 y continua hasta la actualidad.

<sup>8</sup> “La Bienal de Quito ya es una realidad”. *El Comercio*, 16.17.1967, 5.

<sup>9</sup> El Gran premio Bienal de Quito que consistía de 100.000.00 sucres, donados por el Presidente de la República. El segundo premio, el premio Mariano Aguilera consistía en 50.000.00 sucres y se entregaría solamente a los artistas nacionales, otro premio del mismo valor se entregaría a artistas internacionales, este premio fue donado por el Municipio de Guayaquil. Además se entregarían dos premios de 30.000.00, dos premios de 20.000.00 y dos premios de 10.000.00 sucres para artistas ecuatorianos y extranjeros respectivamente; a decir de los organizadores, estos premios fueron donados por la empresa privada (“La Bienal de Quito ya es una realidad”. *El Comercio*, 16.17.1967, 5).

<sup>10</sup> Dos de las salas construidas para este evento se destinaron para la exhibición de la obra de los artistas extranjeros, solo una sala se utilizó para la exhibición de la obra de los pintores ecuatorianos.

consideraban que si ninguno de los jueces venían de países que participaran en el evento, podían ser imparciales en su veredicto.

Los tres jueces internacionales fueron: Jacques Lassaigne, de Francia; Antonio Amado, de España; y, Gildo López, de Brasil.<sup>11</sup> Se anunció que el tercer jurado internacional sería el pintor mexicano José Luis Cuevas, quien desde la década del setenta inspiró el estilo neofigurativo en el Ecuador; pero, a última hora, anunció su imposibilidad de asistir. La CCE eligió al escultor Alfredo Palacios, como el primer juez nacional y los artistas ecuatorianos participantes de la Bienal eligieron a Edmundo Ribadeneira, como su delegado. Ribadeneira era un abanderado de los ideales de izquierda de la década y su presencia fue reiterada en varios acontecimientos culturales de la época; su comparecencia en este evento indica que, tanto participantes, como organizadores, comulgaban con ideales de izquierda.

Existen autores que consideran que este evento fue impulsado por representantes del movimiento indigenista (Tinajero 1996, Monteforte 1985, Rodríguez Castelo 1988, Oña 2000). Si bien, Oswaldo Guayasamín —pintor indigenista— fue parte de la directiva de la CCE en ese momento, la presencia indigenista no fue explícita en la selección. Las únicas pinturas que pertenecían a esta corriente fueron las que presentaron los artistas bolivianos; inclusive las obras de artistas ecuatorianos, en su mayoría, fueron de estilo abstracto.

El 1 de abril de 1968 se abrió la muestra en las nuevas salas de exhibición de la Casa de la Cultura. Se presentaron 282 obras en total; 150 de pintores extranjeros y 132 de pintores ecuatorianos.<sup>12</sup> A decir de los jurados, la evaluación de las obras se hizo considerando aspectos como la calidad técnica o la innovación de cada pintura.<sup>13</sup> Edmundo Ribadeneira, describió a la

---

<sup>11</sup>Lassaigne fue crítico de arte para varios periódicos parisinos y en ese momento se desempeñaba como Delegado General de la Bienal de París. Amado era el Director del departamento de exposiciones y congresos del Instituto de Cultura Hispánica. López fue fundador del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro y en ese momento se desempeñaba como agregado cultural de la embajada del Brasil en Quito. Brasil fue el único país suramericano que no participó de la Bienal de Quito ya que solamente días antes se había cerrado la Bienal de San Pablo, de manera que los artistas brasileños se excusaron de su participación. Según explicó la prensa, la inasistencia de este país garantizaba la imparcialidad de López en el momento de juzgar la selección.

<sup>12</sup>Participaron cincuenta y dos pintores ecuatorianos entre los que se puede contar a Carlos Andrade, Theo Constante, Jaime Villa, Oswaldo Viteri, Voroshilov Bazante, Bolívar Mena Franco, Humberto Moré, Piedad Paredes, Chiki de la Torre, César Taco, César Andrade Faini, Boanerges Mideros, Germán Pavón y Pilar Bustos.

<sup>13</sup> “Jueces de la Bienal de Quito tienen ya acordado el veredicto”. *El Comercio*, 31.03.1968, 5.

selección como una muestra de “pintura no figurativa del tipo geométrico abstracto [con] un deseo o tendencia de buscar nuevos cauces neofigurativos”.<sup>14</sup>

Las obras ganadoras en su mayoría fueron de estilo abstracto, lo que provocó reclamos y cuestionamientos de la prensa y el público (fig. 2.1 y 2.2).<sup>15</sup> La prensa consideraba que el abstraccionismo pictórico era una “moda” que los artistas seguían por novedad y reclamaban la “belleza” y la explicitud del figurativismo. Algunos autores afirman que el descontento se debían a la preeminencia que, hasta entonces, tenía el estilo indigenista en la producción artística ecuatoriana (Rodríguez Castelo 1980, 1988 y 1993, Oña 2006). Posiblemente, la tendencia neofigurativa que predominaba en el arte en esta década, también influyó en la insatisfacción con el veredicto del jurado.

Si bien la selección de la Bienal causó desconcierto y cuestionamientos entre el público, los jueces internacionales consideraron que era poco innovadora. Antonio Amado, juez español, indicó que no hubo nada nuevo, a pesar de que entre las obras se expusieron varias corrientes pictóricas de última data y tendencias de vanguardia.<sup>16</sup> Además hubo artistas como Eduardo Kingman, pintor indigenista, que consideraba que la obra ganadora carecía de una composición básica y que su técnica era fácil, la calificó de “un trabajo de artesanía”.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> “Miembros del Jurado vierten opiniones acerca de la Bienal”. *El Comercio*, 1.04.1968, 5.

<sup>15</sup> El premio donado por el Presidente de la República fue adjudicado al paraguayo Carlos Colombino con la obra *Los Capangas*, trabajada sobre madera y de gran contenido crítico, según explicó su autor. El premio Mariano Aguilera fue para el ecuatoriano Theo Constante, el premio equivalente para artistas extranjeros se le entregó al argentino Ari Brizzi. El primer premio nacional fue para Francisco Coello y el internacional para el peruano Fernando de Syszlo. El segundo premio nacional fue para Segundo Espinel y el internacional para el uruguayo Jorge Páez Villaró. El último premio nacional se le entregó a Oswaldo Viteri y su equivalente para artistas internacionales, a la chilena Gracia Barrios. Además se entregaron menciones de honor para los ecuatorianos Jaime Darquea, Juan Almeida y Mario Solís, para el colombiano Omar Rayo, para el peruano Armando Villegas y para el Chileno Alberto Pérez (“La Primera Bienal en Quito”. *El Comercio*, 4.02.1968, 1). El descontento con estos premios fue evidente desde el día de la inauguración, cuando, Voroshilov Basante, joven participante ecuatoriano de la Bienal, arremetió a navajazos contra la obra que presentó, como muestra de su inconformidad con el veredicto (Oswaldo Viteri (artista), en conversación con María del Carmen Oleas, el 28 de mayo de 2015)

<sup>16</sup> “Jueces de la Bienal de Quito tienen ya acordado veredicto” en *El Comercio*, 31.03.1968, 5.

<sup>17</sup> H.V.S. “Eduardo Kingman Enjuicia a la Bienal”. *El Comercio*, 7.04.1968, 5.

Ilustración 2.1



*Los Capangas* (1967), Carlos Colombino. Xilo-pintura en madera laminada (160 x 160 cm). Ganador del Gran premio I Bienal de Quito.

Fuente: Revista Casa Palabras 2014, 22.

Ilustración 2.2



*Los Novios* (1968), Francisco Coello. Técnica mixta sobre cáñamo con apliques en metal (165 x 135cm). Ganador del Premio Mariano Aguilera I Bienal de Quito.

Fuente: Revista Casa Palabras 2014, 22.

A pesar de que la ausencia de figurativismo fue el foco de los debates, hubo controversias de otra índole. Boanerges Mideros —Director del Departamento de Artes Plásticas de la CCE y participante de la Bienal— consideró que el criterio del jurado fue caduco y complaciente con la institución y no respondió al verdadero objetivo de este evento.<sup>18</sup> Posiblemente se refería a la poca visibilidad que el evento suscitó a nivel internacional y al descontento del público con la selección y el veredicto, lo que iba en detrimento del objetivo de democratizar la cultura.

Otro punto de crítica a la Bienal fue la convocatoria internacional, ya que no se realizó de forma pública. La CCE envió invitaciones a instituciones culturales adscritas a los estados latinoamericanos; muchos de los países invitados y ganadores, estaban bajo regímenes militares, lo que puso en entredicho el énfasis democratizador del evento.<sup>19</sup> También hubo cuestionamientos sobre el rol de la institución en la organización de la Bienal, el costo de la construcción de las nuevas salas de exhibición y el valor de los premios.

Críticas como estas vinieron también de grupos de vanguardia que, pocos años antes, fueron los promotores de la Revolución Cultural, como Los Tzántzicos, que proponían una “ruptura con la tradición cultural institucionalizada” (Polo 2011, 72). Hubo, asimismo, grupos de artistas plásticos jóvenes que rechazaron la organización de la Bienal. La crítica más notable vino de un grupo autodenominado Grupo de Vanguardia Artística Nacional (VAN) quienes organizaron una exhibición colectiva de pintura en el Museo de Arte e Historia Municipal y en la Galería Siglo 20; se inauguró tres días después de la Bienal y fue llamada por la prensa la Anti Bienal.<sup>20</sup>

Con relación a la creación del Grupo VAN y la Anti Bienal, es pertinente nombrar a Wilson Hallo, quien fue parte de la creación del Grupo VAN en su calidad de gestor y como propietario de la Galería Siglo 20. La figura de Hallo es sugestiva, a pesar de no ser un artista o un crítico, es un agente reconocido por otros agentes en el campo. Pamela Cevallos (2013), investigadora de arte moderno ecuatoriano, explica que fue un personaje polémico, de quien muchos agentes del campo prefieren mantener sus reservas, inclusive en la actualidad. Hallo también promovió la formación del grupo de artistas plásticos llamado los Cuatro Mosqueteros, quienes performaron acciones en contra del I Salón de Vanguardia en Guayaquil, un año después de la Bienal. No ahondaré en el análisis de la figura de Hallo, ya que en la publicación *La Intransigencia de los*

---

<sup>18</sup> “Desacertada Actuación del Jurado Quitó Lustre a la Bienal”. *El Comercio*, 21.04.1968, 5.

<sup>19</sup> “La Primera Bienal en Quito”. *El Comercio*, 4.02.1968, 1.

<sup>20</sup> “Pintores del Grupo ‘Van’ no intervendrán en la Bienal de Quito”. *El Comercio*, 25.01.1968, 6.

*Objetos* (2013) de Cevallos, se hace un análisis a fondo de este personaje y del trabajo de su galería.

Uno de los propósitos del grupo VAN era “dar a conocer la nueva pintura de su generación [...] y señalar una nueva etapa de la pintura ecuatoriana”.<sup>21</sup> Estaba conformado por Aníbal Villacís, Enrique Tábara, León Ricaurte Miranda, Guillermo Muriel, Segundo Moreno Heredia, Luis Molinari, Hugo Cifuentes y Gilberto Almeida. Todos eran artistas reconocidos en el campo por lo que no es posible decir que hayan iniciado esta polémica con afanes de protagonismo o para visibilizarse en el medio.<sup>22</sup> Inclusive, Hugo Cifuentes, después de esta exhibición, dejó de pintar para dedicarse a la producción en otras técnicas, como la fotografía.<sup>23</sup>

La Anti Bienal exhibió aproximadamente cincuenta obras de los artistas del grupo y también de Juan Villafuerte, Félix Arauz y del alemán Peter Pleuss, como invitados. Al comparar las muestras de la Bienal con la de la Anti Bienal, la prensa consideró que no hubo mayor diferencia entre las propuestas artísticas. Elementos como la búsqueda de una cultura propia y las referencias locales estaban presentes en ambas muestras. En el caso de los VAN, la obra de algunos de sus miembros estaba influenciada por signos precolombinos e incorporaban materiales de valor simbólico en búsqueda de la exaltación de los orígenes (fig. 2.3). En su libro *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 195-1970* (2005), la crítica de arte argentina Marta Traba, denominó a esta corriente como “precolombinismo”. Hernán Crespo Toral (1982), indica que esta propuesta alcanzó una pintura orgánica y ligada al símbolo, resultado de una relación cercana con estudios de folclor y de arqueología (fig. 2.4), lo que resultó en una ruptura con la denuncia social del indigenismo.

---

<sup>21</sup> “Se organiza un nuevo grupo de artistas ‘VAN’”. *El Comercio*, 12.03.1967, 5.

<sup>22</sup> Antes de 1968 todos los integrantes de este grupo ganaron varios premios y reconocimientos nacionales e internacionales (Rodríguez Castelo 1992, H.V.S “Viendo la Exposición del Grupo VAN”. *El Comercio*, 14.04.1968, 5).

<sup>23</sup> Tras la Anti Bienal, Cifuentes no volvió a pintar y, al contrario, se dedicó a la fotografía. Actualmente es considerado el padre de la fotografía ecuatoriana, tanto para fotógrafos documentalistas como para artistas que usan la fotografía como medio de producción. Su obra puede ser catalogada como fotografía documental; es necesario, sin embargo, tomar a los títulos de las fotos como parte de las imágenes. La combinación poética entre imagen y palabra es lo que convierte a imágenes documentales, en piezas de arte. Esta práctica que propuso Cifuentes después del proceso de la Anti Bienal, se aproxima de manera clara a los procesos de arte conceptual que se manejaba en los centros de arte, además es una muestra de las ideas de democratización del arte al usar un medio de reproducción mecánica como es la fotografía.



María Fernanda Cartagena, historiadora del arte ecuatoriano reconoce que, “el informalismo dirigido al precolombinismo, el expresionismo abstracto y la abstracción geométrica estuvieron presentes en los dos eventos [la bienal y la Anti Bienal]” (CEAC 1999, 253). Inclusive, los organizadores de la Bienal y los representantes del Grupo VAN, se enfrentaron en debates públicos, sin embargo, ninguno pudo definir las diferencias técnicas o artísticas de las dos exposiciones.<sup>24</sup> El predominio del abstraccionismo en ambas exhibiciones confirma que los cuestionamientos del Grupo VAN no estaban orientados a tendencias o a estilos artísticos.

Ilustración 2.3



*El Mundo de Carola* (1968), Hugo Cifuentes. Collage de fotografías, objetos y tintas sobre madera (135 X 148 cm).

Fuente: Revista Casa Palabras 2014, 23.

<sup>24</sup> “No aclararon diferencias entre la Bienal de Pintura y la Muestra de grupo VAN”. *El Comercio*, 21.04.1968, 5.

Ilustración 2.4



*El Arrastre de Alfaro* (1968), Guillermo Muriel. Collage, dibujo y acuarela (dimensiones desconocidas).

Fuente: Revista Casa Palabras 2014, 24.

Algunos autores (Oña 2000, Monteforte 1985) describen a la Anti Bienal como un contrapunto artístico al indigenismo. Oña considera que las acciones del Grupo VAN produjeron un quiebre en el campo, define a este momento como un “cruce de caminos” en el que, las exploraciones de los artistas jóvenes y las nuevas corrientes, rebatieron la supremacía del legado indigenista (Oña 2000). Monteforte, define a la Anti Bienal como un evento organizado para oponerse a la Bienal y a la nueva directiva de la CCE quienes “traicionaron la Revolución Cultural” (Monteforte 1985, 272); considera que lo que llevará al artista y a la obra de arte a un contacto directo con el público, está en estos gestos contestatarios que busquen innovaciones.

La oposición de la Anti Bienal al indigenismo, es cuestionable. Para Pérez, “los cuestionamientos de la Anti-Bienal radicaban en el carácter oficialista del evento [Primera Bienal de Quito]” (Pérez 2006, 424), más no en disputas artísticas, estilísticas o estéticas. Explica que “el debate demuestra más bien la vigencia de la disputa por el control del discurso cultural; por un lado la validez de una dirección institucional de la cultura y, por otro, la necesidad de mantener la autonomía de la creación artística” (Pérez 2006, 242). Es decir, más que una discusión con el indigenismo, es un cuestionamiento a la institución arte representada por la Casa de la Cultura. Posiblemente la dificultad para definir la postura del grupo VAN, tiene que ver con que tanto ellos como la Casa de la Cultura, defendían las mismas ideas.

La noche de la inauguración los VAN circularon un manifiesto escrito por los integrantes del grupo junto con Wilford del Ruiz, periodista colombiano que se encontraba en el Ecuador. Este documento comunicaba las motivaciones y objetivos de la agrupación. Ulises Estrella, miembro de Los Tzántzicos, leyó el manifiesto (fig. 2.5). Se trata de un manifiesto vanguardista que expone las necesidades de cambio en el campo y propone formas de lograr sus objetivos. Lupe Álvarez, historiadora del arte cubana radicada en Guayaquil desde 2000, apunta a que las verdaderas propuestas de los VAN se hicieron ostensibles en el manifiesto. Para ella, este documento proponía una crítica a la institución arte apoyada en el desarrollo de un lenguaje nuevo que reemplace el indigenismo (Álvarez, Bedoya, Hidalgo 2004).

Ilustración 2.5



Imagen utilizada en el Manifiesto del Grupo VAN (1968), Hugo Cifuentes<sup>25</sup>

Fuente: *El Tiempo* 1968, 13.

---

<sup>25</sup> En el periódico *El Tiempo* donde junto con el manifiesto se publicó esta imagen (fig. 2.5), rezaba la frase “todos ellos en pos de nuevos caminos, dando la espalda a lo espurio, a lo comercial a lo viejo” (“Hoy se Habre ‘sic’ Muestra de Pintores del VAN” en *El Tiempo*, 4,04.1968, 13).

## **Manifiesto del Grupo VAN**

Conscientes de la inaplazable necesidad de búsqueda de la expresión plástica que devenga en 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 en 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 condenado 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 un estado de subdesarrollo cultural, que han llegado a límites vergonzosos de enajenación e inautenticidad, con la consciente o inconsciente confabulación de gobiernos, instituciones culturales y artísticas en general incluyendo la nuestra y convencidos de la necesidad de cambios y renovación de todos los órdenes, a fin de canalizar lucidamente la estructuración de una cultura propia de consecuente afirmación como pueblo para una ubicación digna en el proceso universal RESOLVEMOS:

“Integrarnos en un movimiento renovador en todos los campos de la cultura, rechazando las espurias manifestaciones existentes con toda mistificación dogmática y normativa utilizando todos los medios disponibles que conduzcan a la integración del hombre común en el proceso cultural como actor y participe de la creación artística.”

“En las proyecciones de esta intención situamos el concepto de VANGUARDIA”<sup>26</sup>

En la búsqueda de su objetivo partimos de los siguientes principios:

- a) La necesidad de lenguaje nuevo, capaz de expresar la voluntad societaria de abolición de inservibles estructuras, y de percibir, señalar e intervenir en un cambio que está esperando ya.
- b) En las artes plásticas dicho lenguaje se manifiesta en una “voluntad de forma” entendido como la búsqueda de nuevos órdenes de visión que sobrepasa la formal, establecida 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 a la búsqueda de posibilidades de arte más plenas, que constituyen en definitiva la creación.

---

<sup>26</sup> Mayúsculas y comillas en el original.

- d) La utilización de las manifestaciones colectivas vitales en la concepción individual conlleva a la necesidad de búsqueda de la variante nacional en el proceso creador, pues solo a través de la ubicación del arte y del artista se puede llegar a la 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.

Esta muestra constituye el primer paso de la nueva actitud que nos impulsa, los venideros darán la medida de nuestros descubrimientos y nuestra voluntad

V.A.N.<sup>27</sup>

En la primera parte del manifiesto se evidencian las ideas que el grupo tenía sobre el manejo institucional de las artes. Denuncia al subdesarrollo o estancamiento cultural como una condición paralizante. Advierte que esta situación es causada por mitos y tabúes promovidos por gobiernos e instituciones culturales y artísticas. Indican que es necesario un proceso de liberación y cambio, que promueva el uso de un lenguaje artístico accesible a la colectividad y el contacto directo del arte con el hombre común. El objeto de este proceso es la construcción de una cultura nacional que se ubique en un proceso de transformación universal. Son ideas semejantes a las de la Revolución Cultural en cuanto al manejo institucional autónomo y a la democratización de la cultura.

En la segunda parte del manifiesto proponen conformar una agrupación que replantee diferentes puntos para modificar los elementos que permitieron prácticas perjudiciales. El primer punto tiene que ver con la aproximación al público; para ellos, debe ser desde el uso de un lenguaje nuevo, que dinamice la creatividad y que impulse el derrocamiento de estructuras caducas. El segundo y tercer punto se refieren a la integración de “nuevos ordenes de visión” para difundir el proceso creativo a todos los seres humanos. Un cuarto punto tiene que ver con la instauración de una cultura nacional a partir de la exploración de un proceso creador; lo que llevará a la proyección universal de los artistas. El último punto sugiere la formación de una crítica de arte que vaya más allá del gusto y que esté integrada al proceso creativo del artista.

Las propuestas del grupo VAN coinciden con algunos principios de la Revolución Cultural. La idea del fomento de una cultura nacional por ejemplo, era un principio que los VAN compartían con la nueva directiva de la CCE. Asimismo, la propuesta de que la Bienal internacionalizaría a los artistas, está traducida en el manifiesto como la necesidad de “proyección universal” de los

---

<sup>27</sup> “Hoy se Habre ‘sic’ Muestra de Pintores del VAN” en *El Tiempo*, 4.04.1968, 13.



mismos. De la misma forma, algunos temas del manifiesto como el cuestionamiento al rol de los gobiernos y de las instituciones en el campo del arte, la difusión del arte en la sociedad, el papel de los artistas en sectores populares y la necesidad de una reorganización estructural, fueron temas que también fueron considerados tanto en la Revolución Cultural, como en la Bienal.

La redundancia de estos temas en ambos momentos, evidencia que el cambio de directiva en la CCE y sus planes de democratización del arte no solventaron las demandas del campo. Al contrario, demuestra que pocos años después de la Revolución Cultural, algunos de los promotores de la Revolución no estuvieron de acuerdo con el fin que este movimiento tuvo, por lo que continuaron con las mismas demandas desde otros sectores.

Parte de la Anti Bienal organizada por el grupo VAN, fue una serie de diálogos y mesas redondas abiertas al público. En estos diálogos se cuestionaba a la Bienal por lo que se consideraba irregularidades en su organización. La primera mesa redonda fue moderada por Ulises Estrella, quien criticó a la CCE por el modo cómo se hizo la convocatoria internacional, acusó a los artistas participantes de ser representantes de dictaduras militares y a la Bienal de ser un evento imperialista por acogerlos.<sup>28</sup> Se refirió a la representación ecuatoriana como “un grupo de gente de buena voluntad pero sin calidad” que fueron aceptados por compromiso.<sup>29</sup> Criticó también los premios por su monto elevado; y, en el espíritu vanguardista del momento, propuso que una cantidad similar debía destinarse a otros artistas ecuatorianos.

En la segunda mesa redonda se debatió sobre la organización de la Primera Bienal de Quito. En esta ocasión Agustín Cueva, joven sociólogo que se alineó con los grupos de vanguardia, acusó a la CCE de inmoralidad, conformismo y feudalismo cultural por la procedencia de los jurados y su veredicto. Oswaldo Viteri, ganador del cuarto premio nacional de la Bienal, y Hernán Rodríguez Castelo, que años antes lideró la Revolución Cultural, intercedieron por la Bienal.

Viteri acusó de superficial e insustancial al manifiesto de los VAN; después obsequió a Ulises Estrella un gato negro y a Juan Andrade, también escritor de vanguardia, un ratón blanco. Dijo en su intervención que estos animales eran obsequios para los “animadores” del show del grupo VAN.<sup>30</sup> Los animales inmediatamente empezaron a correr por la sala causando desorden y la

---

<sup>28</sup> “Censura y defensa de la I Bienal de Quito hicieron en coloquio realizado antier”. *El Comercio*, 7.04.1968, 5.

<sup>29</sup> “Censura y defensa de la I Bienal de Quito hicieron en coloquio realizado antier”. *El Comercio*, 7.04.1968, 5.

<sup>30</sup> “Polémica sobre la Primera Bienal de Quito adquiere mayor pasión en coloquios”. *El Comercio*, 14.04.1968, 5.

finalización del conversatorio.<sup>31</sup> Viteri explica que la acción de soltar a los animales en medio de esta discusión, fue el primer *happening* que se realizó en Quito; recuerda que fue un escándalo en el medio artístico ya que la mayoría de los artistas no lo entendieron como tal.<sup>32</sup>

La desaprobación de la Bienal, porque su convocatoria fue dirigida a estados con dictaduras militares, evidenció la inconformidad de los artistas de vanguardia con estos regímenes. Las discusiones repetidas sobre la organización del evento, los premios y la convocatoria, indican que la Bienal no logró los objetivos de internacionalización y democratización que en un principio se plantearon. Eventos como los organizados por los VAN profundizaron en las discusiones sobre la institucionalidad de la CCE, se re-evaluó el rol del artista en la sociedad y se cuestionó, una vez más, su papel democratizador en el arte.

A fines de 1968, el mismo año de la Anti Bienal, los VAN se separaron por diferencias ideológicas sobre la política local. Hugo Cifuentes consideraba que los integrantes del grupo debían ser parte del Partido Comunista, mientras que otros miembros consideraban que esta filiación no era necesaria. Otro de los factores de división fue la distancia, algunos residían en Guayaquil y a finales de la década del sesenta la distancia si influía en una comunicación adecuada (Escanta, Carrera y Cadena 1989).

El Grupo VAN y la Anti Bienal fueron parte de un primer momento de cuestionamientos en un campo que empezaba su configuración. Entre 1966 y 1969, hubo una diversidad de posturas sobre los mismos temas. Los cuestionamientos a las instituciones fueron diversos y tuvieron diferentes aproximaciones desde varios grupos, lo que es parte de un proceso de configuración del campo. Para Bourdieu la variedad de puntos de vista y las disputas que esto produce es lo que constituye el campo del arte “las tomas de posición se pueden y deben tratar como un «sistema» de oposiciones [...], el principio generador y unificador de este «sistema» es la propia lucha” (Bourdieu 2005, 344-345). Por ello, aunque las demandas de la CCE y del grupo VAN eran similares, el conflicto entre grupos de agentes se dio por la inconformidad de unos con la estructura institucional del campo. Este conflicto demostró la importancia de las disputas ya que, a su vez, señala el proceso de configuración del campo del arte. Podría decirse, con seguridad, que estos cuestionamientos y sus rupturas no vieron su fin dentro de las dos décadas siguientes, sino que se extendieron por años.

---

<sup>31</sup> Oswaldo Viteri (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 28 de mayo de 2015.

<sup>32</sup> Oswaldo Viteri (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 28 de mayo de 2015.

## **2.4 La inauguración de la FAUCE (1968)**

Como se ha visto anteriormente en la década del sesenta, a nivel mundial también se libraron luchas que fueron promovidas por las poblaciones más jóvenes. La Primavera de Praga; el Mayo Francés; e, inclusive, la Matanza de Tlatelolco fueron acontecimientos en los que las poblaciones universitarias fueron las protagonistas. En el Ecuador la universidad también tuvo incidencia en los acontecimientos de la década.

En Quito esta influencia se dio en los dos sentidos; la política también incidió en la universidad. Gonzalo Jaramillo, graduado de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE) y actual docente de la Carrera de Artes Visuales de la PUCE, considera que “es evidente que el desarrollo del arte y de la educación artística en el Ecuador son parte y reflejo de procesos difusos, complejos e inestables del devenir de la nación” (Jaramillo 2013, 56). De cualquier manera es innegable el protagonismo de la Universidad y de los estudiantes en los acontecimientos políticos y culturales de fines de la década del sesenta.

Por la influencia que las poblaciones universitarias tenían en la política nacional y por las constantes confrontaciones entre estudiantes y policías —entre 1963 y 1966—, el gobierno de la Junta Militar invadió la Universidad Central en dos ocasiones, el 3 de enero de 1964 y el 25 de marzo de 1966 (Polo 2011). Ribadeneira considera que estas acciones menguaron el activismo político en la Universidad.

Desde 1963 hasta la caída de los generales [1966] la Universidad sufre sucesivos atropellos y vejámenes de toda clase. Centenares de docentes expulsados, muchos encarcelados o desterrados, prohibidas las asociaciones estudiantiles, la Universidad fue desquiciada totalmente, alterados sus mecanismos más valiosos, obstruidas sus funciones regulares, corrompidas por un proceso de miedo que envuelve a estudiantes y profesores débiles y oportunistas, entre quienes se establece el facilismo como fórmula de relación convencional dentro de la docencia (Ribadeneira 2006, 31).

La segunda invasión es considerada como uno de los motivos para la caída la Junta Militar. Cueva cree que esta intervención aceleró la caída del gobierno por el “salvajismo superior a todo lo que hasta la fecha se había visto. En tal ataque sufrieron vejámenes y maltratos no solo los estudiantes sino también los profesores y las autoridades universitarias” (Cueva 1976, 242).



Considera que la acción tomada contra la Universidad, separó al gobierno militar de la clase media, que era el único grupo que apoyaba su gestión (Cueva 1976).

Después de la caída de la Junta Militar en 1966, la Universidad inició un periodo en el que se configuró como un campo de disputas políticas donde se gestaron las ideas de la Segunda Reforma Universitaria, que se puso en marcha en 1970. Tinajero describe a la Universidad de esta época como un escenario fructífero para ideas de izquierda y acciones revolucionarias.

Este mito [la izquierda] eligió la Universidad como su templo y tal elección no fue arbitraria ni gratuita. Desde su nacimiento mismo y a causa de su propia fragilidad, la izquierda ecuatoriana disfrazó su carencia de escenarios obreros aprovechando los espacios políticos que ofrecía la universidad, y compensó su imposibilidad de provocar transformaciones en la estructura social y económica de la República con la lucha por obtener menguadas conquistas estudiantiles (Tinajero 1996, 288).

El proceso de apertura de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE), inicia en 1966 y se realiza, definitivamente en 1971. Los acontecimientos de estos años, no se pueden entender sin antes analizar los principios de la Segunda Reforma Universitaria, que se dieron en el rectorado de Manuel Agustín Aguirre (1969-1970).

La Segunda Reforma Universitaria tomó el nombre en alusión a “La Reforma Universitaria” sucedida en Córdoba, Argentina en 1918; en este episodio estudiantes universitarios se organizaron para exigir cambios en la universidad y en los métodos de enseñanza; sus demandas eran

una Universidad exclaustada, ventilada por los aires de una nueva teoría social, tonificada por la sangre del pueblo, ligada solidariamente a la suerte de los trabajadores y, por lo mismo, coadyuvante poderosa de la revolución nacional, lúcida en la concepción de izquierda y derecha, antimperialista por excelencia (Ribadeneira 2006, 13).

Ribadeneira (2006) explica que la Reforma Universitaria puso a disposición de los estudiantes latinoamericanos los ideales revolucionarios y la proyección de una nueva política; que se alcanzaba desde la autonomía universitaria, la docencia y asistencia libre, y el uso de métodos de enseñanza activa.

En el caso ecuatoriano la Segunda Reforma Universitaria tenía objetivos similares, entre los que se puede contar promover los principios democratizadores de una educación superior incluyente e impulsar la producción de la cultura nacional.

Una Universidad en función social; una Universidad unida al pueblo; una Universidad militante, que debata los problemas del país; la investigación como medio creador de una ciencia y una técnica autónomas, especialmente en el campo de las ciencias sociales; la necesidad de utilizar el método dialéctico; una Universidad creadora y difusora de la cultura nacional, una Universidad de puertas abiertas; orientación profesional y profesiones intermedias; creación de la Universidad Obrero-campesina; unidad entre las universidades latinoamericanas; reestructuración integral de la Universidad (Ribadeneira 2006, 33).

Para llegar a estos objetivos Aguirre, en *La Segunda Reforma Universitaria* (1973), propone reformas como la eliminación del examen de admisión a los estudiantes, la integración de las facultades para una unidad ideológica dentro de la institución y la investigación académica, sobre todo en las ciencias sociales.

Rafael Polo indica que la presencia de Aguirre y de su pensamiento en la Universidad Central, influyó en el nuevo rol que los estudiantes universitarios asumieron en la sociedad, ya que actuaron como el motor de la “revolución socialista” a través de la relación política con campesinos y obreros (Polo 2011).<sup>33</sup> Objetivos como el de asumir una función social, la unidad de la Universidad con el pueblo, la militancia política, el uso de un método dialéctico y la creación de la Universidad obrero-campesina, sugieren una sintonía con ideologías de izquierda.

La Ley de Educación Superior (1966) —expedida en el gobierno de Yerovi Indaburu— garantizaba la autonomía de la Universidad, lo que permitió su reestructuración con la aplicación de la Segunda Reforma Universitaria (1970). Uno de los proyectos de la Universidad para alcanzar los objetivos de la Segunda Reforma fue la creación la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE) que reemplazó a la Escuela de Bellas Artes (1904). Los documentos previos a la apertura de la FAUCE confirman este propósito:

la facultad de artes debe inquietarse también para modificar y cambiar el medio ambiente cultural y artístico donde es llamada a operar. Debe también en este medio ambiente luchar

---

<sup>33</sup> Aguirre fue secretario de General del Partido Socialista, en 1961 fue nombrado Vicerrector de la Universidad Central del Ecuador y posteriormente asumió la presidencia de la CCE.

con nuevas inquietudes, con una acción permanente y estable en favor de la formación y renovación de la audiencia pública.<sup>34</sup>

Aunque la Escuela de Bellas Artes ofrecía una profesionalización de tercer nivel, algunos docentes de la Facultad de Arquitectura y otros artistas, consideraban que era necesario “mejorar el nivel” de la educación de artes. Oswaldo Viteri quien vivió este proceso como director de la Escuela de Bellas Artes, indica que “la Facultad se creó porque pensábamos [los agentes del campo] que era necesario elevar el nivel de las artes plásticas”.<sup>35</sup> La idea de “elevar el nivel” es recurrente en los documentos relacionados a la inauguración de esta institución; en el Informe General de la Comisión de Planeamiento de la Facultad de Artes (1967), por ejemplo, se señala que “la Facultad de Artes impartirá conocimientos artísticos a nivel superior, elevando el nivel a las escuelas ya existentes”.<sup>36</sup>

La noción de “elevar el nivel” podría ser problemática, sobre todo si implica un bajo nivel en la producción artística anterior. Por los documentos revisados, se podría concluir que la noción de elevar el nivel se refería al papel de la educación superior en artes en el contexto social y cultural de la época. Es así que, para elevar el nivel de la producción artística, se propuso impartir en la Facultad conocimientos relacionados con la teoría y filosofía del arte, con el fin de expandir sus inquietudes a nuevos horizontes.<sup>37</sup>

En 1967, un año después de la Revolución Cultural, durante el periodo del rector Juan Isaac Lovato, se iniciaron los trámites para la apertura de la FAUCE.<sup>38</sup> El 25 de abril de 1967 el Honorable Consejo Universitario designa al escultor Jaime Andrade Moscoso como su representante en la Comisión de Planeamiento de la Facultad de Artes, creada para llevar a cabo el proyecto de la FAUCE. Otros miembros de la comisión fueron Fabio Pacchioni, Director del Centro de Artes y Luis H. Salgado, Director encargado del Conservatorio Nacional de Música. Asesores de esta comisión fueron Leonardo Tejada, profesor de la Facultad de Arquitectura,

---

<sup>34</sup> AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Informe General de la Comisión de Planeamiento de la Facultad de Artes”, 1967.

<sup>35</sup> Oswaldo Viteri (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 28 de mayo de 2015.

<sup>36</sup> AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador “Informe General de la Comisión de Planeamiento de la Facultad de Artes”, 1967.

<sup>37</sup> Oswaldo Viteri (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 28 de mayo de 2015.

<sup>38</sup> La aparición de la FAUCE no fue un fenómeno aislado en la región. En 1965, solamente cuatro años antes, empezó a funcionar la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá; igual que la FAUCE, esta facultad derivó de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. En Perú, la Academia de Arte Católica funcionó como parte de la Pontificia Universidad Católica de Perú desde 1940. Esta Academia se convierte en facultad en 1984, después de haber sido la Escuela de Artes Plásticas (1953) y el Programa de Arte (1981).

Ulises Estrella, Director del Cine Club Universitario y Regina Katz, encargada de la Planificación de la Escuela de Danza.<sup>39</sup>

La presencia de Andrade Moscoso en este proceso demuestra la influencia de la Facultad de Arquitectura en el inicio de la FAUCE. Antes de asumir la dirección de este proyecto, Andrade Moscoso fue profesor de la facultad de Arquitectura por diez y seis años y decano por dos.

El inicio del proceso de planeamiento y concepción de la FAUCE nos remite en su origen a conversaciones que Jaime Andrade Moscoso habría mantenido con un grupo de docentes de la Facultad de Arquitectura de la UCE, sobre la idea de incorporar la educación artística como educación universitaria. Entre estos docentes se contaban el arquitecto y pintor Oswaldo Viteri, y los arquitectos Mario Solís Guerrero y Luis Isch (Jaramillo 2014, 44).

Los principios que se discutían en la Facultad de Arquitectura no eran los mismos que motivaron la Segunda Reforma Universitaria. Las posturas políticas de izquierda de la Reforma eran más próximas a las de la Revolución Cultural, que sugerían que los artistas debían acompañar al pueblo con su creación. Chocaban con los ideales humanistas de total libertad creativa que promovían los fundadores de la FAUCE; los cuestionamientos sobre el rol del arte y del artista en la sociedad seguían en discusión.

Estos profesionales, vinculados con la Facultad de Arquitectura representan en el mapa de tensiones presentes en la UCE, posiciones alejadas del intenso trajinar de luchas o confrontaciones políticas, y más próximas a un espacio en donde predominan preocupaciones relacionadas con una contemporaneidad artística, en la que destacaba la atención internacional prestada a nuevas pedagogías que usufructuaban el legado de las vanguardias modernistas. Aquellas posturas representan, ya en el campo propiamente artístico, posiciones que abogan por manifestaciones emergentes derivadas de la expansión global de modelos educativos en el campo artístico, tensionando o interpelando a las formas instituidas o residuales, en particular aquellas en las que el compromiso de la educación artística con la conformación de un imaginario nacionalista, había devenido en un lastre tradicionalista (Jaramillo 2014, 44- 45).

La FAUCE no se abrió en octubre de 1967, como se había planificado, sino que empezó a funcionar a inicios de 1968. El manejo de sus fundadores vinculados a la Facultad de

---

<sup>39</sup> AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Informe General de la Comisión de planeamiento de la FAUCE”, 1967.

Arquitectura duró poco ya que los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes y los estudiantes recién matriculados en la Facultad organizaron una huelga; demandaban que los profesores de la Escuela de Bellas Artes pudieran impartir clases en la Facultad aunque carecieran de las credenciales académicas necesarias. La huelga no paró hasta que se depuso a Jaime Andrade Moscoso como decano de la FAUCE. En su lugar asumió el decanato Edmundo Ribadeneira, filósofo de profesión, quien regresó del exilio —al que había sido sometido por la dictadura militar—, invitado por Oswaldo Viteri para impartir clases de filosofía del arte en la Escuela de Bellas Artes.<sup>40</sup>

Ribadeneira se alineó con los principios de izquierda de la Segunda Reforma Universitaria y tomó partido por los profesores de la Escuela de Bellas Artes. Además de prolongar la permanencia de los docentes de la Escuela, la gestión de Ribadeneira demoró otros cambios en la Facultad. El año lectivo siguió distribuyéndose en trimestres en lugar de semestres, como en otra facultades, las evaluaciones se realizaban dentro del aula sin exhibir las obras de los estudiantes y se prorrogó por diez años el requisito de tener un título universitario para los profesores.<sup>41</sup> Además la infraestructura de la Facultad no era adecuada para la educación que se impartía; no existían talleres suficientes para todos los estudiantes y muchas veces estudiantes de varios niveles tenían que compartir un mismo espacio.<sup>42</sup> A decir de Lenin Oña, docente de historia del arte en la Facultad desde 1969, “la situación era difícil, los talleres eran muy precarios, no había biblioteca o recursos pedagógicos”.<sup>43</sup>

Así como persistieron algunos elementos de la Escuela, se hicieron pocos cambios de los propuestos por los primeros gestores de la FAUCE. El incremento de materias teóricas en los programas académicos por ejemplo; el primer plan de estudios de la FAUCE ofrecía una cantidad equivalente de horas de clase teóricas y prácticas. También quedaron las

---

<sup>40</sup> Después de este impase, la FAUCE reabrió en 1969, durante el rectorado de Manuel Agustín Aguirre, con la misma estructura y muchos de los mismos profesores de la Escuela de Bellas Artes. Un año después, durante el quinto velasquismo, se cierra nuevamente la Universidad y se reabre de manera definitiva el año siguiente; por lo que la FAUCE empezó a funcionar de manera regular desde 1971.

<sup>41</sup> Se contrató a cuatro profesores nuevos para que asumieran las cátedras teóricas (AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Resolución de la creación de la Facultad” 1968).

<sup>42</sup> A pesar de no haber modificado mayormente la estructura de la Escuela de Bellas Artes, Ribadeneira consideraba que la apertura de la FAUCE era una innovación radical frente a la educación de artes que se impartía hasta entonces, “fue ineludible considerar, como una necesidad impostergable, la transformación radical de la vieja Escuela de Bellas Artes, en una entidad moderna de enseñanza artística, ya no tan ligada a la creación de tipo subjetivo, sino atenta más bien a los progresos técnicos y científicos logrados por la civilización actual” (Ribadeneira 2006, 37).

<sup>43</sup> Lenin Oña, (historiador del arte), en conversación con María del Carmen Oleas el 01 de junio de 2015.

especializaciones académicas; además del título de Licenciado en Artes que podía ser con énfasis en pintura, escultura o arte gráfico; los estudiantes podían especializarse como Profesores de Arte o podían graduarse como Licenciados en Artes con énfasis en Historia y Crítica del Arte.<sup>44</sup>

Aunque los documentos registran estos cambios muchos no fueron incorporados al plan de estudios de la Facultad. Alumnos de la FAUCE que estudiaron con estos programas, dicen no haber recibido todas las clases teóricas que se ofrecían en el pensum y explican que, las pocas clases teóricas que recibían, difícilmente proponían una reflexión creativa de parte de los estudiantes.<sup>45</sup> Lo mismo sucedió con las especializaciones, pocos estudiantes se graduaron de la especialización de profesor de arte y de la especialización de crítica e historia del arte, no se graduó ninguno.

Podría pensarse que la causa de la prevalencia de estructuras de la Escuela de Bellas Artes fue la premura en la formación de la FAUCE; no obstante se ha considerado que las discrepancias ideológicas también pueden haber influido. Si bien, los cambios en el plan de estudios y en las especializaciones fueron propuestos —desde ideales humanistas— por el grupo de artistas y profesores vinculados a la Facultad de Arquitectura, fueron los partidarios de ideologías de izquierda —que tomaron la dirección de la FAUCE después de la huelga—, quienes tuvieron que trabajar con estos planes. Posiblemente por eso disminuyó el interés de llevarlos a buen término.

En medio de estas polémicas ideológicas se pueden encontrar nociones más amplias sobre las que se consolidó la FAUCE; por ejemplo la idea de la creación de la cultura nacional. Uno de los objetivos de los profesionales que saldrían de la FAUCE era el de crear y difundir la cultura nacional. Para lograrlo los estudiantes debían responder a demandas académicas diferentes de las de la Escuela de Bellas Artes; se requería que tengan una “gran capacidad creadora” que sería potenciada por la institución educativa. Además, debían tener un “conocimiento profundo, amplio e indiscriminado de los problemas contemporáneos en general y del arte en particular”, ya que estos problemas “son los principios fundamentales que originan su creación”.<sup>46</sup> Estas

---

<sup>44</sup> AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Reglamento de Grados de Licenciados de la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador”, 1974.

<sup>45</sup> Sobre las clases de Estética impartidas por Edmundo Ribadeneira, por ejemplo, recuerdan que eran una lista de conceptos que tenían que aprender de memoria (Aguirre, Marcelo, Flores, Pilar, Jaramillo, Gonzalo y Jaramillo, Jenny (artistas), en conversaciones con María del Carmen Oleas entre el 21 de mayo de 2015 y el 25 de enero de 2016).

<sup>46</sup> “Informe General de la Comisión de Planeamiento de la Facultad de Artes”, 1967. Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

nociones daban importancia a la educación universitaria en la sociedad ya que solamente con artistas universitarios se podría llegar a crear la cultura nacional.

Los planes de estudios fueron creados como instrumentos para tener alumnos con perfiles como los descritos. Los primeros planes de estudio aseguraban elevar los niveles creativos de los estudiantes a través de asignaturas orientadas al análisis teórico de diferentes temas; también eran considerados herramientas para “elevar a categoría de Escuela Universitaria a la actual Escuela de Bellas Artes, con el nombre de escuela de Artes Plásticas”.<sup>47</sup> El primer plan de estudios de la Facultad es descrito como un plan moderno y vanguardista.<sup>48</sup>

Se entiende que la creación de la FAUCE fue parte de un proceso político que se dio en el país a fines de los sesenta. Sin embargo, surgen algunas preguntas sobre la pertinencia de una educación universitaria en artes en aquella época ¿Fue la creación de la FAUCE solo un antojo de los ideales de izquierda de la época o fue una demanda real del campo? ¿Sirvió como una herramienta para crear la cultura nacional? Estas preguntas se hacen presentes por algunas incongruencias entre los documentos y lo sucedido en los primeros años de la Facultad. Por ejemplo, la huelga de los estudiantes en la que se negaron a recibir clases de profesores que no fueran de la Escuela de Bellas Artes contradice la necesidad de cambiar las estructuras académicas de la enseñanza de artes. Entonces ¿preferían los estudiantes la educación de la Escuela de Bellas Artes? ¿La necesidad de reflexiones críticas o teóricas sobre la producción

---

<sup>47</sup> AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Bases para un Análisis del Trabajo y las Perspectivas de la Facultad de Artes de la Universidad Central”, 1975.

<sup>48</sup> Este plan de estudios fue derivado del plan de estudios de la Escuela de Bellas Artes, ya que la apertura de la Facultad dependía de los conocimientos de los profesores que estaban impartiendo sus clases en la Escuela. De todas maneras, se contrataron cuatro profesores nuevos para la FAUCE en su primer nivel. En primer nivel la cátedra de Historia del Arte abordaba una visión general de la historia del arte a través de los tiempos y abarcaba desde la prehistoria hasta la década del sesenta; esta clase tomaría cuatro horas de la semana. En el mismo nivel, la cátedra de Teoría del Arte tenía una carga horaria similar. Además los estudiantes debían tomar dos horas de castellano, dos horas de un idioma extranjero y tres de educación física. Las clases prácticas que recibían los estudiantes en primer nivel, sumaban un total de veinte horas a la semana y se dividían en cuatro de composición, ocho de dibujo y ocho de modelado.

En segundo nivel la carga de materias teóricas era de quince horas a la semana y se dividía entre Historia del Arte, Teoría del Arte, Análisis de la Obra de Arte (elementos de la crítica), Antropología y Pedagogía. En cuanto a los cursos prácticos, tenían una carga horaria de veinte y ocho horas y se dictaba Dibujo, Pintura, Escultura y Composición. En tercer nivel las materias teóricas disminuían en carga horaria (doce horas) y en cantidad (Historia del Arte, Teoría del Arte, Filosofía del Arte y Pedagogía del Arte). Por otro lado, las materias prácticas aumentaban su carga horaria (treinta y cuatro horas), pero se dictaban las mismas materias (Grabado, Dibujo y Escultura). A partir del cuarto nivel los estudiantes debían optar por una especialización: Artes Plásticas, Historia y Crítica del Arte o Pedagogía del Arte. Dependiendo de la especialización escogida la carga horaria pasaba a tener un énfasis diferente (AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Plan de Estudios”, 1967).

artística era una exigencia del campo? ¿Requería el campo una formación universitaria para las artes?

Algunas respuestas se encuentran en el número de graduados de los primeros años de la FAUCE. En 1975 Wilson Narváz fue el primer graduado de la Facultad quien obtuvo el título de Profesor de Arte; el siguiente fue en 1980, con la misma especialización; en 1981 la primera graduada de artes con énfasis en grabado y pintura es Pilar Flores. Es a mediados del ochenta, casi quince años después de la fundación de la FAUCE, que los estudiantes empezaron a graduarse de manera regular. Posiblemente, la escasez de graduados de la Facultad en su primera década, se deba a que los artistas no requerían de un título universitario para ejercer su profesión. Los estudiantes que necesitaban el título, por lo general, ejercían la docencia de niveles primarios y secundarios.

Marcelo Aguirre, pintor que estudió en la FAUCE en en la década del ochenta, obtuvo su título en 1999, casi quince años después de su egreso de la Facultad. Al preguntarle por esta demora en su graduación explicó que, cuando salió de la Facultad no era necesario el título universitario para ser artista, esta necesidad fue posterior, cuando necesitó ejercer la docencia universitaria. Pilar Flores también explicó que su graduación fue inmediatamente después de su egreso, porque si no lo hacía así, posiblemente no lo hubiera hecho nunca, ya que no era necesario.<sup>49</sup> Que el título académico no fuera necesario confirma, de alguna manera, que la educación universitaria de arte no era una necesidad del campo en esta época.

En 1975, a siete años de su inauguración, se crea una comisión para analizar los planes de estudios y específicamente el efecto de las materias teóricas.<sup>50</sup> Esta comisión fue liderada por Lenin Oña, quien impartía la cátedra de Historia del Arte desde 1969.<sup>51</sup> Este informe plantea la existencia de un problema con las materias teóricas del plan de estudios, indica que la cantidad de materias teóricas modela “un sistema de trabajo que permite el aislamiento de los estudios teóricos y prácticos [...] sin que se pueda lograr integración orgánica de las diversas

---

<sup>49</sup> Pilar Flores (artista), en conversaciones con María del Carmen Oleas el 02 de junio de 2015

<sup>50</sup> AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Bases para una Análisis del Trabajo y las perspectivas de la Facultad de Artes de la Universidad Central”, 1975.

<sup>51</sup> Oña, quien era arquitecto, graduado en la Unión Soviética, dictó clases en la FAUCE desde 1969 hasta inicios del dos mil y fue decano desde 1978 hasta mediados de la década del ochenta, cuando todavía ejercía influencia en las decisiones de la facultad. La presencia de Oña fue decisiva en la FAUCE. A pesar de que sugirió eliminar todas las materias teóricas, su gestión representó la prolongación de los ideales humanistas y de autonomía del arte del proyecto original propuesto por la Facultad de Arquitectura.



instancias”.<sup>52</sup> Para Oña la cantidad de horas teóricas del primer plan de estudios, iba en detrimento de las actividades prácticas de los estudiantes, “los artistas se hacen en la práctica, por lo que había que darles la mayor libertad posible”.<sup>53</sup> El informe propuso un nuevo plan de estudios con una carga menor de materias teóricas, en el que la mayoría de ellas se impartieran en los niveles más altos y, en seminarios.<sup>54</sup>

La modificación del plan de estudios implicó la renovación de la planta docente; es decir, la salida de los profesores de la Escuela de Bellas Artes que habían permanecido en la Facultad y la contratación de docentes con credenciales académicas necesarias para ejercer la docencia universitaria.<sup>55</sup> Esta reforma también introdujo cambios como la semestralización de los periodos de estudio y la conformación de un tribunal para las evaluaciones.<sup>56</sup> También se abrieron nuevas especializaciones, los estudiantes podían optar entre pintura-grabado, pintura-cerámica,

---

<sup>52</sup> AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Bases para una Análisis del Trabajo y las perspectivas de la Facultad de Artes de la Universidad Central”, 1975.

<sup>53</sup> Se consideró necesario incluir materias como Historia General, Introducción a la Literatura, Introducción al Arte, Historia del Arte, Metodología de Investigación, Problemas del Ecuador, Problemas del Mundo Contemporáneo, Historia de las Ideas Estéticas, Sociología del Arte, Estética y Crítica del Arte. Los contenidos de las materias prácticas no cambiaron mayormente. Un ejemplo claro es que, las clases de Dibujo impartidas en el primer pensum contemplaban el contenido de las materias de Anatomía Artística y Dibujo Técnico en el nuevo pensum, los cambios se concentraron en los nombres de las materias. Las materias prácticas no se limitaban a Dibujo, Pintura, Grabado y Escultura, sino que también se enseñaba Anatomía Artística, Dibujo Técnico, Fotografía y Serigrafía, y la materia Escultura cambió su nombre a Modelado. Con respecto a las materias prácticas, es curioso revisar sus sílabos y darse cuenta de que lo que ha cambiado en el nuevo pensum son, apenas, los nombres de las materias más no sus contenidos (AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Informe de la Subcomisión encargada de elaborar el proyecto de reforma a los planes de estudio de la Escuela de Artes Plásticas”, 1984) (Lenin Oña (historiador del arte) en conversaciones con María del Carmen Oleas, el 1 de mayo de 2015).

<sup>54</sup> AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Bases para una Análisis del Trabajo y las perspectivas de la Facultad de Artes de la Universidad Central”, 1975.

<sup>55</sup> Para Oña, uno de los aciertos que tuvo en su gestión como decano fue invitar a formar parte de la planta docente a Mauricio Bueno y a Nicolás Svistoonoff. Explica que los dos fueron apoyos importantes en la gestión de la reforma curricular que él llevó a cabo (Lenin Oña, en conversaciones con María del Carmen Oleas el 1 de mayo de 2015).

<sup>56</sup> Las exposiciones de fin de semestre tuvieron un formato muy similar al de los salones de arte. Desde la reforma curricular, las exposiciones semestrales de todas las materias prácticas eran obligatorias, debían ser coordinadas por el profesor respectivo y todos los estudiantes debían participar en ellas. En estas exposiciones se calificarían los proyectos finales de cada materia. Después de estas exposiciones se realizaría una exposición final con los mejores trabajos, a manera de premio para los estudiantes. Los estudiantes del último semestre, también participaban en el Premio Alberto Coloma Silva que consistía en un premio adquisición de 50.000.00 sucres para el mejor trabajo de los estudiantes. Después de la reforma curricular también se instauró la realización del Salón de Egresados. La primera edición de este Salón se realizó el 29 de mayo de 1986 en la Casa de la Cultura (AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Informativo para los Profesores, Estudiantes y Empleados”, 1986).

escultura-grabado o escultura-cerámica; se eliminaron las especializaciones de profesor de Arte y de Historia y Crítica de Arte.<sup>57</sup> En 1987 se aprobó la nueva malla curricular con estos cambios.<sup>58</sup>

A fines de la década del setenta, los estudiantes empezaron a recibir clases en el edificio que fue construido para la Facultad. En 1968 cuando se abrió la FAUCE, la Escuela de Bellas Artes entregó a la Universidad Central las propiedades donde funcionaba; a cambio de estos bienes, la Universidad construyó en su campus —durante casi diez años— un edificio con talleres y aulas adecuadas para la enseñanza de artes. Este intercambio se hizo oficialmente durante el decanato de Edmundo Ribadeneira.<sup>59</sup> A pesar de que el edificio todavía no cumplía con las condiciones óptimas para su uso —entre otras cosas, no había agua corriente y el techo tenía goteras—, estudiantes y profesores de la Facultad ocuparon las instalaciones a la fuerza. Este cambio de infraestructura fue renovador para la Facultad.

En la década del ochenta una vez superadas las diferencias ideológicas dentro de la Facultad, la FAUCE se afirmó en el campo del arte como legitimadora de agentes y de procesos. Bourdieu indica que la universidad se configura como un espacio legitimador en cuanto acredita a los estudiantes como agentes del campo, “estudiar no es crear sino crearse [...], es crearse en el mejor de los casos como creador de cultura” (Bourdieu y Passeron 2009, 84). La reestructuración académica de los planes de estudio y la infraestructura adecuada influyeron en la consolidación de la FAUCE, como la institución educativa que el campo del arte en Quito necesitaba.

La segunda mitad de la década del sesenta se puede entender como un primer momento de cuestionamientos que inicia la configuración de un campo del arte moderno en Quito. Se trata de un campo que nace de interrogantes, donde los principales cuestionamientos fueron aquellos hechos a la institucionalidad de la Casa de la Cultura. Después de varios choques entre la CCE como institución y otros grupos de artistas y gestores, el campo cambia su foco institucional hacia la creación de la FAUCE. A pesar de que eran instituciones diferentes, la FAUCE se configuró como una nueva instancia legitimadora, tal vez, una alternativa a la falta de respuesta institucional de la CCE.

---

<sup>57</sup> AFAUCE: Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, “Informe N° 10 Comisión Académica”, 1987.

<sup>58</sup> Las reformas que Oña estableció sugieren que su idea de educación artística estaba más próxima a los planteamientos de Jaime Andrade Moscoso, que a los de Edmundo Ribadeneira. La presencia de Oña desde la inauguración de la FAUCE hasta su consolidación, y por los cambios que propuso en la Facultad, evidencia que los cuestionamientos sobre el rol del arte y del artista en la sociedad fueron una constante.

<sup>59</sup> Lenin Oña (historiador del arte) en conversaciones con María del Carmen Oleas el 1 de mayo de 2015.

Hubo otros temas que resultaron recurrentes en los episodios analizados, como el de la creación de una cultura nacional. Este objetivo está presente en el discurso de la Revolución Cultural, de la Bienal de Quito, de la Anti Bienal y en la creación de la FAUCE. Sin embargo, de todos estos acontecimientos solamente la FAUCE perduró para lograr el objetivo; ante el fracaso de todas las otras iniciativas, fueron los estudiantes de arte los llamados a conseguir este fin.

Otro cuestionamiento presente en todas las discusiones fue el rol del artista en la sociedad. Grupos de vanguardia y otros agentes del campo del arte no pudieron establecer cuál debía ser el papel de los artistas; por lo que, una vez más la FAUCE queda en el campo como una institución vigente para solventar esta falencia desde la educación. Aunque la FAUCE debía ser el agente que supla necesidades como la institucionalidad y la democratización de la cultura; resultó no ser específicamente la institución que el campo del arte en Quito necesitaba en ese momento para democratizar la cultura o para determinar el rol del artista en la sociedad.

### Capítulo 3

#### **Institucionalidad y el proceso de configuración del campo del arte en Quito (1970-1989)**

Los procesos que se dieron en el campo del arte en Quito a fines de los años sesenta, fueron el primer impulso para la configuración de un campo moderno. En las décadas siguientes —setenta, ochenta y parte del noventa—, el campo estableció dinámicas de funcionamiento que garantizaron su crecimiento. Las artes plásticas recibieron mayor impulso por parte de las instituciones públicas y se creó una red de galerías privadas que se convirtieron en un referente para el campo. Estas instituciones, además de promover un mercado que mantuvo, sobre todo a los pintores produciendo de manera constante, fueron espacios de legitimación para otros agentes como artistas y coleccionistas.

Este capítulo busca responder las preguntas de tesis, que se refieren a la configuración del campo del arte en las décadas del setenta y ochenta.<sup>1</sup> Para esto se presenta un campo constituido sobre instituciones públicas y privadas que mantienen avanzando a la producción artística en Quito. Este análisis se realiza a partir de algunas preguntas que sirvieron de guía para el desarrollo de este capítulo: ¿Cómo se configuró el campo del arte en Quito entre 1970 y 1989? ¿Cuáles fueron sus instituciones más representativas?

El capítulo se ha dividido en dos secciones; en la primera se analiza el contexto social y político del Ecuador y del mundo en estas décadas, lo que permite ubicar a los acontecimientos del campo del arte en un contexto histórico. La segunda parte se enfoca en los espacios de exhibición públicos y privados y en otras instancias legitimadoras del campo del arte. Se analiza el rol de instituciones culturales públicas como la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y el Banco Central del Ecuador (BCE); este último cumplió un papel decisivo para la cultura y las artes, sobre todo, en las décadas del setenta y ochenta. Para hacer un análisis preciso del movimiento galerístico en Quito, se tomó como estudio de caso a La Galería, uno de los lugares de exhibición más representativos de la época.

---

<sup>1</sup> Desde la década del noventa empezaron a surgir cuestionamientos a esta organización dentro del campo, por lo que los sucesos de esta década, se analizará en otro capítulo.

### **3.1 Contexto social y político (1970-1989)**

En la década del setenta, los Estados Unidos experimentó una de las crisis políticas más grandes de su historia que culminó con la renuncia del presidente Nixon en 1974; esto no impidió que esta nación continuara su apoyo a las dictaduras militares en América Latina.<sup>2</sup> El bloqueo del suministro de petróleo a los países industrializados por parte de la Organización de Países Productores de Petróleo (OPEP) en 1973, llevó al reordenamiento del poder mundial cuando las naciones productoras serían quienes fijan los precios del hidrocarburo. En Chile se dio un evento que puede tomarse como la influencia tardía de los sesentas, cuando en 1970 asumió el poder Salvador Allende como el primer presidente socialista electo democráticamente. Tres años más tarde, sin embargo, es derrocado violentamente con un golpe de estado militar, en medio del descontento del pueblo chileno.

La Crisis del Petróleo y la elección democrática de Allende pueden ser interpretadas como cuestionamientos al dominio político y social de las naciones primermundistas sobre los países latinoamericanos. En la década del ochenta la injerencia de los países desarrollados se fortaleció, cuando el régimen neoliberal de Ronald Reagan (1981-1989) y la caída del muro de Berlín (1989) afianzaron a estas naciones y desmantelaron las utopías comunistas, socialistas y de izquierda que dominaron la década del sesenta.

En los ochenta, los países latinoamericanos que habían estado gobernados por dictaduras militares poco a poco empezaron a regresar a la democracia. Esto no necesariamente indicaba que ya no contarán con la influencia de los Estados Unidos, a pesar de aquello, los regímenes democráticos permitían una mayor libertad en cuanto a situaciones sociales y políticas. Al mismo tiempo, la caída del Muro de Berlín, fue el primer paso a los afanes globalizadores de los países desarrollados.

El Ecuador, igual que otros países de Latinoamérica, vivió la década del setenta bajo un régimen militar. En 1972, después del quinto velasquismo, los militares volvieron a tomar el poder y asumió la presidencia el General Guillermo Rodríguez Lara. Esta dictadura fue diferente a la Junta Militar de 1963, ya que no tuvo el mismo espíritu represivo y estuvo abierta a cambios sociales. El plan de trabajo de este gobierno que se denominó “Plan de Gobierno Nacional y

---

<sup>2</sup> Varios países mantuvieron sus regímenes militares hasta la década del ochenta; Argentina (1976-1983), Uruguay (1973-1984), Chile (1973-1990), Bolivia (1971-1978) y Ecuador (1972-1979).

Revolucionario”; estaba compuesto por dos documentos: “‘Principios Filosóficos y Plan de acción de Gobierno’ y ‘Plan integral de Transformación y Desarrollo’” (Salvador Lara 1995, 526-527). El 11 de enero de 1976 Rodríguez Lara fue derrocado, un nuevo triunvirato militar asumió el poder; este gobierno estaba conformado por las cabezas de las tres ramas del ejército y se mantuvo hasta 1980.

A diferencia de los sesenta, la década del setenta se caracteriza por la bonanza económica el Boom Petrolero. En 1972 se expide la Ley de Hidrocarburos, con este documento el gobierno militar nacionalizó el petróleo, lo que dio paso, a la explotación petrolera en gran escala en el Oriente ecuatoriano; “ [la explotación petrolera] Pronto alcanzó y superó los 200 000 barriles diarios y se convirtió en la nueva y principal fuente de ingresos para el país y el Estado” (Salvador Lara 1995, 527). Gracias a ello se realizaron importantes obras públicas, entre las que se cuentan la carretera Quito-Tulcán; la refinería de petróleo de Esmeraldas; y, algunas obras de vivienda popular, sobre todo en la ciudad de Quito (Salvador Lara 1995).

A nivel social, la explotación petrolera, provocó la ampliación de los sectores medios, lo que promovió una radicalización política de los sectores populares; esto fue evidente en el fortalecimiento del movimiento obrero, estudiantil y campesino. Por las alianzas que se dieron entre los trabajadores industriales y el movimiento campesino, éste último fue reprimido con mayor fuerza por el gobierno, por lo que se fortaleció. Finalmente, en 1977 se asesinó a una cantidad, hasta ahora no definida, de trabajadores en el ingenio AZTRA en la ciudad de Guayaquil (Moncada 1996).

Con respecto a los movimientos sociales y a la respuesta de la población por su fortalecimiento José Moncada señala

Esta compleja y abigarrada estructura social alteró también las relaciones y contradicciones entre sus clases. Se reavivaron las disputas interdominantes pues las clases pudientes no eran compactas ni homogéneas y, por lo tanto, entre ellas se daban las principales contradicciones, una vez que los trabajadores y grupos populares estaban debilitados y sometidos a una intensa represión e ideologización (Moncada 1996, 74-75).

En 1979 se eligió democráticamente a Jaime Roldós, quien muere en 1981, en un accidente de aviación; le sucede su vicepresidente Oswaldo Hurtado, hasta 1984. En este año y hasta 1988, asume el poder León Febres Cordero, quien mantuvo un régimen represivo y violento; durante su

presidencia hubo desapariciones y condena a movimientos civiles. En 1988 asumió la presidencia Rodrigo Borja, con un gobierno de centro izquierda que contrastaba con la represión del gobierno anterior.

En 1990 Borja tuvo que enfrentar un levantamiento indígena que posicionó a este grupo étnico como un actor político decisivo en el Ecuador. Andrés Guerrero (2000) dirá que el Movimiento Indígena, hasta entonces e inclusive después del levantamiento, padecía de una comunicación ventrilocua con el poder. A pesar de esto, esta movilización dio pie a voces de sectores otrora invisibilizados que pusieron sobre la mesa demandas y temas de debate, inclusive en el campo del arte, que antes no se discutían. José Moncada caracteriza a la década de los ochenta como una década de crisis económica, “la más difícil que haya conocido el país en toda su historia [...] haciéndose presentes graves problemas de desempleo, de subempleo y aumentando, desmesuradamente, los precios especialmente de los productos de primera necesidad” (Moncada 1996, 84). Considera que esta crisis no inició en esta década, sino que fue el producto de la administración irresponsable de los años de bonanza del Boom Petrolero,

cabe insistir que la crisis económica no se inició precisamente en agosto de 1979 o en mayo de 1981, sino que su comienzo se encuentra íntimamente ocurrido en todos los años previos, en especial los años de la década del setenta, cuando al calor de un intenso proceso de acumulación y de modernización capitalista se soslayaban los principales problemas del país (Moncada 1996, 87).

A pesar de las diferencias entre el contexto social y político en las décadas del setenta y la del ochenta estas décadas serán analizadas conjuntamente, porque en estos veinte años el campo del arte se configuró y mantuvo una dinámica, hasta cierto punto ascendente, que se mantuvo hasta mediados de la década del noventa. En el campo del arte, la década del ochenta mantuvo, en menor escala, la holgura económica que produjo el petróleo; pero, gracias al flujo monetario que trajo la exportación petrolera, el sector bancario se desarrolló para captar los excedentes económicos. Este crecimiento fue importante para el arte en Quito, ya que las instituciones bancarias privadas se convirtieron, en estas décadas, en los mayores coleccionistas de arte.

### **3.2 Las instituciones públicas**

En las décadas de los años setenta y ochenta dos instituciones públicas tuvieron el protagonismo en la regulación del campo del arte. La CCE que, aunque como ya se ha dicho vio sus días de esplendor en la década del cincuenta, entre el setenta y ochenta todavía tenía injerencia en el campo del arte. Y el Banco Central del Ecuador (BCE), que inauguró un nuevo modelo de gestión cultural y artístico en el país. Los bancos privados también entran a participar en el campo del arte y la cultura, por su papel de coleccionistas de arte y juegan un rol decisivo en el mercado del arte.

#### **3.2.1 La Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE)**

Desde 1944 la CCE se posicionó como la entidad rectora del arte y la cultura en el Ecuador. En los años cincuenta estaba en su apogeo. Sin embargo, el modelo de gestión que manejaba era contradictorio; por un lado, dependía del Estado económicamente, pero al mismo tiempo, en su discurso proclamaba la autonomía política e ideológica de la institución. En muchas ocasiones los gobiernos de turno al financiar a la CCE, decidían quienes debían dirigirla, como fue durante la Junta Militar (1963-1966), lo que ponía en entredicho la autonomía ideológica del organismo. Esta discordancia mermaba su legitimidad institucional en el campo del arte. En la década del sesenta esta contradicción se hizo evidente en acontecimientos como la Revolución Cultural y la Bienal de Quito. Estos episodios exponen cómo los agentes del campo cuestionaron la supuesta autonomía de la CCE, la filiación política de sus dirigentes y su capacidad organizativa como principal institución del campo.

Los cuestionamientos que recibió la institución en la década del setenta disminuyeron en intensidad, posiblemente por los recursos que el Boom Petrolero trajo, y el antiguo esplendor de la CCE se mantuvo en parte por la bonanza económica del Estado; se inauguraron salas de exposiciones, se construyó un nuevo edificio, aumentó la producción de publicaciones y también la organización de salones, exhibiciones y cursos de pintura para el público. En 1968 la CCE abrió el Centro de Promoción Artística en el parque El Ejido; durante la década del setenta este espacio mantuvo una cara activa de la institución, ya que se dictaban clases de pintura gratuita para niños y adultos y periódicamente se hacían exhibiciones de arte.



Edmundo Ribadeneira asumió la presidencia de la CCE entre 1979 y 1988. La figura de Ribadeneira es reiterativa en el campo entre la década del sesenta y la del ochenta, esto indica que fue un agente influyente durante muchos años. Participó, como jurando, de la Primera Bienal de Quito; también fue decano de la FAUCE en sus primeros años y en la década del ochenta fue presidente de la CCE. En 1982, durante el periodo de Ribadeneira, se adquirió nuevos equipos para la estación de radio, se inauguró la nueva biblioteca y se iniciaron los trámites para crear la Cinemateca Nacional.<sup>3</sup> Sin embargo, la cuestión de la autonomía política de la institución, seguía siendo una demanda para el campo del arte. Ribadeneira, como presidente del organismo hizo gestiones para que se considere este elemento en las discusiones sobre la Ley Nacional de Cultura del Congreso Nacional: “explicó [...] que su objetivo principal es rescatar la plena autonomía de la Casa de la Cultura”.<sup>4</sup>

A fines de los ochenta el Estado se encontraba en plan de austeridad y en 1988 Ribadeneira dejó la presidencia de la CCE. Para entonces el nuevo edificio estaba casi terminado, pero el presupuesto que el Estado le había asignado a la institución no era suficiente para todas las actividades que realizaba, y apenas cubría los sueldos de los funcionarios de la institución.<sup>5</sup> En agosto de ese año, el arquitecto y escultor Milton Barragán asumió la dirección del organismo. Una de las primeras medidas que tomó fue la de cobrar por los servicios que ofrecía la CCE — visitas a los museos y bibliotecas, también inició un plan de alquiler de espacios para locales como teatros, el ágora y algunas salas de exhibición. Barragán explicó que “la Casa de la Cultura tiene que valerse por sus propios medios”.<sup>6</sup>

Las acciones de Barragán, resultaron en cambios radicales que le permitieron a la CCE continuar sus actividades.<sup>7</sup> Además podría pensarse que un porcentaje de autogestión en el presupuesto del organismo hubiera disminuido su dependencia a la asignación estatal y esto, a su vez, favorecería las aspiraciones de autonomía política de la entidad. A pesar de aquello, los cambios que promovió el nuevo presidente no consiguieron un funcionamiento adecuado de la institución y sus acciones fueron duramente criticadas, ya que estaban reñidas con la idea fundacional de que la Casa debía ser un espacio democrático y abierto a todos los públicos. Para 1990 la CCE había

---

<sup>3</sup> “1982 Será el Año de Oro de la Casa de la Cultura”. *El Comercio*. 17.01.1982, 1B.

<sup>4</sup> “1982 Será el Año de Oro de la Casa de la Cultura”. *El Comercio*, 17.01.1982 1B.

<sup>5</sup> “No basta con la varita mágica”. *HOY*, 27.01.1990, 6B Cultura.

<sup>6</sup> “Problemas en la C.C.E”. *El Comercio*, 2.11.1988, 2B Cultura.

<sup>7</sup> “No basta con la varita mágica”. *HOY*, 27.01.1990 6B Cultura.

disminuido considerablemente sus actividades de producción y difusión cultural y, seguía dependiendo en mayor grado del presupuesto estatal. En el 2007 la Casa de la Cultura pasó a formar parte de las instituciones que administra el Ministerio de Cultura del Ecuador, lo que cuestionó, en mayor medida, su autonomía con respecto al Estado y a los gobiernos.

Desde su inicio la CCE enfrentó dos cuestionamientos a su gestión, el primero dudaba de la autonomía política e ideológica de la institución con respecto a los gobiernos. Este cuestionamiento fue una constante ya que su dependencia económica del Estado le mantenía supeditada a los gobiernos de turno; posiblemente si la CCE hubiera logrado una autonomía presupuestaria la autonomía ideológica hubiera sido posible. El segundo cuestionamiento estaba dirigido a la capacidad de la Casa de hacer al arte accesible al pueblo. Su dependencia presupuestaria tampoco permitió el crecimiento de la institución en este sentido, lo que impidió la difusión de las actividades que esta desarrollaba a los diferentes públicos. Estos cuestionamientos disminuyeron la influencia de la institución en el campo y para las décadas del setenta y ochenta, hubo otras instituciones culturales, también financiadas por el Estado, que difundieron con mayor efectividad la cultura y las artes y que enfrentaron menos cuestionamientos de parte del campo.

### **3.2.2 Las áreas culturales del Banco Central del Ecuador (BCE)**

Otra institución que influyó en el campo del arte en las décadas de 1970 y 1980 fue el Banco Central del Ecuador (BCE).<sup>8</sup> A diferencia de la Casa de la Cultura, esta institución se presentaba como una institución estatal y se configuró como un organismo que tenía como objetivo reforzar la identidad ecuatoriana a través de la cultura y las artes. La idea de cultura que el BCE manejaba en su gestión no se reñía con aquella que la CCE había defendido. Abelardo Pachano, quien fue Gerente general del BCE entre 1981 y 1984, indica que la labor cultural del BCE consistía en “conseguir una identificación del hombre actual del Ecuador con sus antepasados, recoger sus mejores experiencias, construir un acervo y en base a su demostrado coraje, marchar hacia la conquista de un futuro mejor” (Pachano 1983, 42).

---

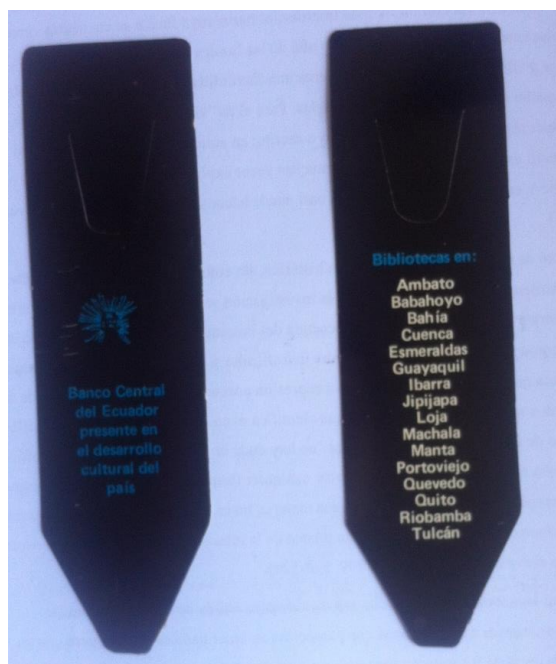
<sup>8</sup> Irving Zapater (1983, 2007, 2010) explica que el BCE siguió el modelo de gestión cultural del Banco de la República en Colombia.

A decir de Irving Zapater (2010), quien ha escrito sendos libros sobre la historia del BCE, esta institución empezó su labor de gestión cultural desde la década del cuarenta promoviendo, sobre todo, la conservación arqueológica. En 1966 el BCE inició una colección de obras de arte colonial, en 1969 se abrieron el Museo Arqueológico y el Museo del Banco Central y en 1977, por los cincuenta años de la institución, se formó el Centro de Investigaciones y Cultura (CIC). El CIC tenía dos objetivos, ejecutar labores editoriales de temas relacionados a las ciencias sociales y la difusión cultural. Para Zapater

La labor cultural del Banco, a través de su Centro de Investigación y Cultura, procura hacer una tarea de estímulo, en cuanto trata de favorecer actividades que, por diversas razones, no han podido desarrollarse suficientemente en nuestro país y pretende convertirse, por otra parte, en un trabajo subsidiario, esto es, complementario a las actividades que ejecutan otras personas, públicas y privadas (Zapater 1983, 23).

El CIC contó con un presupuesto significativo para realizar actividades como el fortalecimiento de la biblioteca, la apertura de bibliotecas sucursales en diferentes provincias (fig.3.1), la apertura de la Musicoteca, Hemeroteca y la adquisición y catalogación de archivos históricos.

Ilustración 3.1



Separadores de libros. Material promocional del Centro de Investigaciones y Cultura BCE.

Fuente: archivo María del Carmen Oleas R.

Se editó la *Revista Cultura*, la colección *Biblioteca Básica de Pensamiento Ecuatoriano*, y la *Colección de Revistas Ecuatorianas* y, desde 1981, el CIC mantuvo una unidad independiente, que se ocupaba solamente de la actividad editorial y la difusión cultural (figura 3.2). A decir de Zapater

la disposición de recursos económicos en una etapa de expansión económica como fue la de los primeros años de exportación petrolera, multiplicó las posibilidades de concebir programas y ejecutar proyectos culturales, en la convicción que estos podían ser parte de una más amplia visión de desarrollo económico del país (Zapater 2007, 240).

Ilustración 3.2

**catálogo de publicaciones**

**1**

Agosto 1983

índice	Página
Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano . . . . .	2
Colección Pendoneros . . . . .	4
Colección Isidro Ayora . . . . .	7
Colección Histórica . . . . .	8
Biblioteca San Gregorio . . . . .	8
Colección Imágenes . . . . .	9
Los Periódicos . . . . .	10
Publicaciones del Cincuentenario . . . . .	10
Bibliografía analítica . . . . .	11
Colección Pambil . . . . .	12
Otras publicaciones . . . . .	13
Publicaciones periódicas . . . . .	19
Afiches y postales . . . . .	21
Discos . . . . .	23

**banco central del ecuador**

CENTRO DE INVESTIGACION Y CULTURA

Índice del catálogo de publicaciones del BCE (1983).

Fuente: archivo María del Carmen Oleas R.

Las artes visuales también fueron beneficiadas por la gestión del BCE. El Museo se extendió a nivel nacional; a raíz del cincuentenario de la institución se abrieron sedes del museo, salas de exhibición y galerías de arte en varias ciudades; además desde la institución se incentivó la apertura de museos particulares. Zapater destaca de esta gestión

la formación del Museo del Banco en Cuenca a través de una progresiva adquisición de obras de arte y piezas arqueológicas; las sedes de los museos en Loja, Esmeraldas, Manta; la ampliación del museo en Guayaquil; el trabajo en museos de sitio como los de Ingapirca, Rumicucho, Las Vegas (Zapater 2007, 216).

En la ciudad de Cuenca se planteó el proyecto de la Casa de la Temperancia, que debía exponer obras de arte moderno y a nivel nacional se organizaron una serie de salones dedicados a distintos medios; el I Salón nacional de pintura del Banco Central (1977) se realizó con motivo del cincuentenario de la institución. Además se realizaron exposiciones de artistas plásticos vivos, nacionales y extranjeros. Se llevaron a cabo exposiciones de Manuel Rendón Seminario, Oswaldo Viteri, Estuardo Maldonado, Enrique Tábara, Jaime Andrade Moscoso, entre otros.<sup>9</sup> Entre los nombres que, al azar se han tomado para ejemplificar el respaldo de esta institución a las artes plásticas, se puede ver a artistas que iniciaron su carrera en décadas anteriores y que, en los setenta y ochenta, eran reconocidos y legitimados en el campo, como Viteri, Tábara y Andrade Moscoso.<sup>10</sup> El BCE también fundó museos monográficos, dedicados a la obra de artistas reconocidos en el campo, el ejemplo más importante es el Museo de Camilo Egas en Quito. Este museo estaba abierto para la exposición del trabajo de artistas jóvenes, aunque posteriormente se desestimó esta labor por los mismos artistas que expusieron ahí.

Todas estas instituciones [instituciones públicas como la Casa de la Cultura o el Banco Central] ignoraron o no se molestaron por conocer a las emergentes propuestas de artistas contemporáneos y no tuvieron los mecanismos de profesionalización y actualización de su labor, claves ineludibles para el desarrollo de los procesos de gestión y difusión cultural (Aguirre 2012, 52).

Aunque hubo interés en fomentar las artes visuales, el énfasis de esta gestión museal estuvo en temas arqueológicos, antropológicos, lingüísticos, históricos y etnográficos. El Banco montó

---

<sup>9</sup> También organizaron exposiciones internacionales de artes plásticas, entre las que se pueden contar la muestra de Raoul Dufy, Alexander Calder y La Escuela de París (Zapater 2007, 2015).

<sup>10</sup> En la publicación conmemorativa, con motivo de los 80 años del BCE, Zapater explica que los nombres que ha puesto como ejemplo de las exposiciones, que él llama monográficas, han sido tomados al azar.

talleres de restauración de bienes arqueológicos en los lugares de hallazgo, lo que permitió una mayor difusión de estas investigaciones. Inclusive, la labor de las áreas culturales del Banco Central fue tan importante que, en 1982 la Casa de la Cultura condecoró a esta institución. A decir de Edmundo Ribadeneira —entonces director de la CCE— el Banco Central se constituyó en una institución imprescindible y necesaria para la cultura ecuatoriana; “se trata de una obra monumental que todos los ecuatorianos debemos celebrar porque gracias a ella vamos a poder conformar orgánicamente el panorama cultural e intelectual de nuestro país”.<sup>11</sup>

Bourdieu (2005) indica que, en algunos casos, instituciones políticas pueden atribuirse la labor de legitimación; pero que en estos casos, esta labor es desempeñada por agentes de campos distintos al del arte. Considera que cuando esto sucede, se presentan espacios de articulación entre campos donde los agentes legitimadores se apropian del reconocimiento que los artistas poseen.<sup>12</sup> Bourdieu explica que, cuando se da esta articulación entre campos, cada institución política confiere diferentes niveles de legitimidad a los artistas.

En las décadas del setenta y ochenta el BCE avaló la trayectoria de algunos artistas en la mitad de sus carreras a través de elementos, como exposiciones de arte plástico y reseñas en las publicaciones del BCE.<sup>13</sup> Además, frecuentemente después de las exposiciones, el Banco adquiría una o más piezas para sus reservas o para exhibiciones permanentes en los diferentes museos; esto promovía al artista y aumentaba el valor comercial de su obra. Con estos mecanismos, el Banco Central ganaba prestigio exponiendo la obra de artistas reconocidos por el campo y, a su vez, se beneficiaba del reconocimiento que los artistas tenían. En este sentido podría decirse que entre el BCE y un grupo de artistas plásticos, se dio un espacio de articulación entre campos; mientras la institución valida la carrera de los artistas, ellos le confieren a la institución el prestigio que tiene en el campo del arte y la cultura.

---

<sup>11</sup> “Banco Central será condecorado por la Casa de la Cultura” *El Comercio*, 15.03.1982, 1B.

<sup>12</sup> Bourdieu utiliza el término “consagración” para referirse al reconocimiento que el campo otorga a los artistas. En esta investigación, por las particularidades del campo, no se habla de “artistas consagrados”, sino que se entiende al reconocimiento como un equivalente de la consagración. Al hablar de artistas reconocidos, se hace referencia a los productores de arte que se han mantenido activos durante varios años y que han sido parte de episodios vitales del campo, no solamente exhibiciones de arte, sino otros acontecimientos relacionados con un activismo del campo del arte.

<sup>13</sup> La Revista Cultura del Banco Central, en todos sus números dedicaba una sección a entrevistar y reseñar artistas ecuatorianos vivos.

### 3.3 Los bancos privados

Durante la década del ochenta, la práctica que iniciaron las instituciones públicas de adquirir obra de artistas ecuatorianos se expandió a los bancos privados. Muchas de estas instituciones mantenían importantes museos y reservas de arte moderno; estas adquisiciones eran catalogadas como inversiones de capital bancario.<sup>14</sup> Para Hernán Rodríguez Castelo, esta práctica caracterizó la década del ochenta y fue lo que impulsó el campo del arte, después de los cuestionamientos que se hicieron en décadas pasadas; “con obras de uno y otro lado, de una u otra manera, el mercado del arte crece y adquiere enorme importancia en la década. El cuadro o la escultura se convierten en parte de la reserva bancaria o del patrimonio familiar” y agrega “Bancos y otras instituciones de la plutocracia enriquecen –en muchos casos con muy buen sentido– sus colecciones” (Rodríguez Castelo 1992 b, 14).

Como producto de la inversión bancaria en arte ecuatoriano y para poner en valor la colección que se estaba formando, desde 1979 se editó la revista *Diners*. Esta publicación —que en esa época pertenecía a la tarjeta de crédito del mismo nombre, manejada por el Banco del Pichincha— se posicionó como una de las revistas de variedades más importantes del país donde mantenía un espacio mensual dedicado al arte. Esta sección fue manejada por varios editores a través del tiempo, entre los que se puede contar a Hernán Rodríguez Castelo, Rodrigo Villacís Molina y Omar Opina, todos se desempeñaron como críticos de arte moderno en épocas anteriores. Inés Flores, crítica de arte, también participaba de la selección y edición de estos artículos, posteriormente también sería la curadora de otros proyectos que se realizaron con la colección de *Diners*.

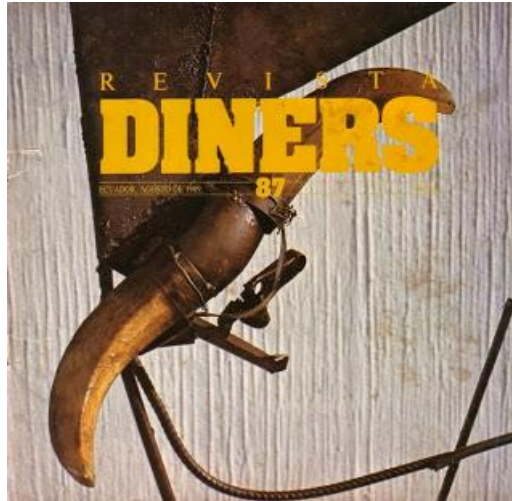
Para los artistas ser parte de esta revista tenía varias implicaciones. En primer lugar, *Diners* adquiriría una obra de estos artistas para su colección; lo que significaba ubicar su obra en una de las colecciones más importantes del Ecuador. En segundo lugar, la divulgación de su obra; el artista del mes de la revista, presentaba en la portada de la publicación la imagen de la obra que entregaba a la colección de *Diners* y esta imagen circulaba a nivel nacional. Además, en las páginas centrales, se podía leer una reseña biográfica —y en la década de los noventa, ensayos críticos— del artista y una nota informativa sobre el trabajo que, en ese momento, estuviera realizando, junto con fotografías a todo color de estas obras. Aparecer en la Revista *Diners* y ser

---

<sup>14</sup> El Filanbanco tenía un importante museo de arte colonial y bancos como el Pichincha y el Banco del Progreso adornaban las paredes de sus oficinas con obras de reconocidos artistas ecuatorianos.

parte de su colección era un reconocimiento dentro del campo del arte, entre otras cosas, por el prestigio de los críticos que editaban esta sección (fig. 3.3).

Ilustración 3.3



Portada Revista Diners N° 87. Agosto de 1989. Detalle escultura, Paulina Baca.

Fuente: Archivo María del Carmen Oleas R.

En 1990 Diners lanzó el libro *100 Artistas del Ecuador*, en esta publicación se hace una compilación de textos e imágenes de 100 artistas considerados los más representativos de los publicados en la Revista desde 1979. La curadora de este proyecto fue Inés Flores y el texto introductorio fue de Hernán Rodríguez Castelo. En el 2001, once años después, Dinediciones editó una publicación similar con el nombre de *Nuevos Cien Artistas*.<sup>15</sup> Se trataba de una curaduría de los 100 artistas más significativos publicados entre 1990 y 2000. En esta ocasión el texto introductorio lo escribió Lenin Oña.

Entre otros bancos que adquirieron grandes colecciones de arte, está el Filanbanco y el Banco del Progreso. Para Lupe Álvarez, historiadora del arte cubana radicada en Ecuador desde 1998, este fenómeno tuvo un tinte puramente comercial “el arte no solo es apreciado por su valor cultural, sino, más bien, por su capacidad de generar plusvalía” (Álvarez 2001, 468). Esta práctica, que se hizo común entre las instituciones financieras, dinamizó el mercado del arte durante estas décadas lo que, entre otras consecuencias, aumentó el valor de las obras producidas por artistas nacionales. Rodríguez Castelo narra esta circunstancia;

---

<sup>15</sup> Para el 2001, la revista Diners abrió un sello editorial al que se llamó Dinediciones.



y los precios crecen al ritmo de la crisis: a saltos de uno a dos a cuatro a seis millones. Para asegurar el ritmo de crecimiento un artista cotiza su obra en dólares: diez mil, veinte mil, treinta mil dólares [...]. Las desorbitantes cotizaciones de sus obras repercuten en todo el mercado (Rodríguez Castelo 1992 b, 14).

Bourdieu (2005) indica que, cuando la legitimación se da por instituciones de otros campos —en este caso instituciones políticas y financieras— lo que se valora en el campo del arte es precisamente lo que otros campos buscan en el arte. Para el caso analizado es necesario considerar la particularidad del contexto; a pesar de que las instituciones legitimadoras demandaban del arte el éxito comercial de los artistas, la legitimidad que estas instituciones ofrecían a los artistas no solamente se basó en el mercado; sino que hubo otros factores como el reconocimiento de parte de críticos, galeristas y público. Hubo, sin embargo, artistas que empezaron a producir solo bajo parámetros comerciales. Rodríguez Castelo anota

Mientras unos artistas se sintieron inmersos en una danza de millones, otros debieron pagar su derecho de crear arte a subido precio de estrechez y casi acoso. Hubo en esta época, como nunca antes, la obra requerida y bien acogida por el mercado —por sus cualidades decorativas, por su fácil brillantez, por su firma prestigiosa y hubo la obra mirada con frialdad y recelo de quienes lo calculan todo en dólares. Para pintores versátiles y de gran oficio la tentación fue poderosa: hacer la obra que entre a pujar en esa feria de vanidades y millones. Algunos —y hasta algunos buenos— buscaron la fórmula conciliatoria: pintar (o esculpir) cosas ligeras, para vender (Rodríguez Castelo 1992 b, 13).

Los establecimientos públicos y los bancos privados no pudieron suplir necesidades del campo como la autonomía y la democratización de la creación artística, incluso en el contexto de Boom Petrolero cuando los recursos económicos hubieran podido garantizar estas necesidades. Construyeron, sin embargo, otras instancias de legitimación y reconocimiento, entre las más importantes, un significativo mercado de arte que se dio en las décadas del setenta y ochenta. En este contexto se hicieron necesarias entidades del campo que, mediaran entre artistas, instituciones —públicas y privadas— y público. Estas entidades empezaron a construir un campo que se configuró, en gran medida, en espacios de articulación con otros campos. Hubo agentes que, desde estas entidades, encontraron en la gestión artística una oportunidad de ser parte de

esta coyuntura para divulgar el arte al público en general y suplir, en parte, las necesidades de legitimación y democratización que le hacían falta al campo y a algunos artistas más jóvenes.

### 3.4 Las galerías privadas

Las galerías fueron entidades privadas que configuraron el campo del arte durante las décadas del setenta y ochenta. Hubo varias clases de galerías; aquellas que, por primera vez en el Ecuador, tenían líneas expositivas, representaban a artistas a nivel internacional, asistían a ferias de arte y exhibían a artistas jóvenes y reconocidos. También hubo galerías que se especializaron en exhibición y venta de artesanías y de reliquias arqueológicas; y, por último, galerías que usaban su espacio como sala de eventos, donde además de exhibiciones de arte también programaban lanzamientos de libros, conciertos, cursos, charlas y otras actividades culturales. Hubo también, tiendas que se hacían llamar galerías, donde vendían y exhibían obras de artistas sin criterios expositivos y sin líneas claras de exhibición. Carolina Díaz Amunarriz, en su libro *La gestión de las galerías de arte (s/f)* —publicado por la AECID—indica que “es difícil hacer una clasificación en donde se puedan agrupar [las galerías] porque hay numerosos criterios” y agrega, “no existe un modelo de galería que garantice el éxito, todos pueden ser válidos siempre y cuando el galerista consiga llevar a cabo sus objetivos” (Díaz s/f, 51-52).<sup>16</sup>

Existen varios puntos de vista con respecto a las clases de galería que hay en el campo. Francisco Moreno Gómez, en su tesis doctoral define a las galerías de arte:

La galería de arte es un espacio público, como cualquier otro comercio, al que se puede acceder libremente. La diferencia reside en el producto que oferta, la obra de arte [...]. El público no necesariamente está interesado en la adquisición del objeto que se expone y la mayoría de las veces accede a una galería de arte con una intención lúdica, recreativa, estética como espectador o aficionado al arte contemporáneo (Moreno 2014, 7).

En la investigación que Moreno (2014) realiza sobre las galerías de arte en España, determina una serie de parámetros que deben cumplir estas instituciones. Entre otros anota que deben mostrar obras de arte visuales o plásticas (esto excluye a la exhibición de manuscritos, antigüedades, objetos religiosos, objetos decorativos, entre otros), deben estar abiertas al público regularmente (lo que excluye a salas y recintos que abren con ocasiones puntuales como ferias;

---

<sup>16</sup> AECID: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

excluye también a halls de hoteles y a espacios similares), deben realizar exposiciones temporales (se excluyen a museos y salas de exhibición con exposiciones permanentes), deben dedicarse solamente al comercio de obras de arte (esto excluye a bares, cafeterías, librerías y otros tipos de negocios que eventualmente exhiben arte en sus paredes) y deben ser entidades con fines de lucro (lo que también excluye a museos a salones municipales y espacios de exhibición públicos). El autor exceptúa a establecimientos que se dedican al expendio de joyas, vidrios, cerámicas, marcos para cuadros, láminas y reproducciones de obras de arte. Indica que a pesar de que se autodenominan “galerías de arte”, no cumplen con los parámetros que él establece para considerarlos como tales.

Bourdieu (2005) divide a las instituciones culturales privadas —entre ellas a las galerías— en dos grupos.<sup>17</sup> El primero consiste en espacios de comercialización de arte que deben garantizar el éxito económico; “tratan de minimizar los riesgos a través de un ajuste anticipado a la demanda identificable y dotadas de circuitos de comercialización y recursos de promoción pensados para garantizar el reintegro acelerado de los beneficios mediante una circulación rápida de productos condenados a una obsolescencia rápida” (Bourdieu 2005, 215).

Define al segundo grupo como entidades que arriesgan su capital económico en función de un capital simbólico posterior; son instituciones que enfocan su actividad en

la aceptación del riesgo inherente a las inversiones culturales y sobre todo en el acatamiento de las leyes específicas del comercio del arte: al carecer de mercado en el presente, esta producción volcada por entero hacia el futuro tiende a constituir stocks de productos siempre amenazados por el peligro de la regresión al estado de objetos materiales (Bourdieu 2005, 215).

Basado en esta división y específicamente sobre las galerías de arte, Bourdieu (2005) explica que existen dos clases, las “galerías de venta” y las “galerías de vanguardia”.

Para el caso que se analiza, existieron galerías “de vanguardia” que se ocuparon de exponer, promover, nacional e internacionalmente a artistas, y vender su obra. Hubo casos en las que una galería trabajaba de cerca con un artista, siguiendo su proceso productivo y comercializando su obra por medio de exposiciones, ferias y otros mecanismos. El artista, por su parte, debía

---

<sup>17</sup> Bourdieu (2005) indica que las editoriales y las galerías de arte son empresas similares : “entrar en un análisis sistemático del campo de las galerías de arte que, debido a su homología con el campo de la edición, forzosamente resultaría repetitivo” (Bourdieu 2005, 220).

entregar a la galería un porcentaje de las ventas de su obra a cambio del trabajo que se estaba realizando de promoción y difusión; se trataba de una relación profesional en la que la galería representaba al artista en el campo.

Otras galerías, no realizaban la labor de la representación; solo se ocupaban de vender las obras expuestas en su espacio, a cambio de un porcentaje. Podría decirse que estas son las “galerías de venta”. Sin embargo, para el caso analizado, no se puede encasillar de manera inflexible a estas instituciones en las dos categorías propuestas por Bourdieu, ya que existen particularidades que definen a cada galería.

En Quito se instituyó la primera galería de arte en 1926, pertenecía a Camilo Egas quien sería reconocido como padre del indigenismo ecuatoriano. En 1941 se abrió la Galería Caspicara, de Eduardo Kingman, también pintor de corriente indigenista. En 1961 inició sus actividades la Galería de la Asociación de Artistas Plásticos, que cerró el año siguiente por dificultades económicas. Ese mismo año (1962), se abrió la Galería Siglo 20; en sus inicios era parte de un salón de té; desde 1964 se separó de este negocio y pasó a realizar una “labor seria” (Hallo 1977, 17).

A fines de la década del sesenta, Wilson Hallo y La Galería Siglo 20, tuvieron un rol importante en los acontecimientos analizados en el primer capítulo. Hallo fue parte de la formación de grupos de vanguardia, como el Grupo VAN (1968) y Los Mosqueteros (1969) y, desde la Galerías Siglo 20, apoyó y promovió los cuestionamientos a las instituciones públicas de exhibición de arte.

La Galería Siglo 20 dividió su trabajo en dos ejes principales: la exhibición y el coleccionismo de arte; y, la investigación antropológica. Para Cevallos la línea de exhibición artística de esta galería estaba bien definida; “la selección de artistas fue clara y rigurosa sobre la base del trabajo en las tendencias del abstraccionismo y neofigurativismo, vinculando los intereses estéticos y de mercado de la galería” (Cevallos 2013, 105). La relación de la galería con las artes plásticas duró poco; “el trabajo de la galería en relación al arte moderno nacional fue intenso hasta finales de la década del sesenta. Posteriormente la agenda se centró en arte internacional y en investigaciones sobre arqueología” (Cevallos 2013,106). El interés de la galería en los temas arqueológicos se mantuvo, inclusive durante la gestión de la Fundación Hallo, hasta el 2005. Esta galería es un

ejemplo de una institución con líneas de exhibición claras y con intereses específicos en el campo del arte.

En las décadas del setenta y ochenta las galerías privadas de arte se multiplicaron. Mario Monteforte sociólogo y autor de *Los signos del hombre* (1985), libro sobre la historia del arte ecuatoriano; en su ensayo “Arte, Cultura y Política Cultural”, indica que “el número de galerías de arte en Quito subió de 49 a 59 durante el último quinquenio” (Monteforte 1984, 330).<sup>18</sup> De la misma forma, Juan Castro y Velázquez (1991), historiador del arte guayaquileño, acentúa la aparición de galerías en la década del ochenta, sobre todo en la ciudad de Quito. Además, muchas tesis de estudiantes graduados de la FAUCE, entre 1980 y 1990, hacen referencia a este fenómeno como una circunstancia favorable para el campo (Cobo 1982, Vásquez 1983 y Andrade et. al. 1986).

Lenin Oña, arquitecto, historiador del arte y docente de la FAUCE, atribuye el abundante surgimiento de galerías en Quito en la década del setenta a la economía petrolera. Para él estos espacios “cumplieron distintos ciclos y acabaron por rendirse a las restricciones del mercado local” (Oña 1997, 10). Alexandra Kennedy describe a la masiva aparición de espacios de exhibición en la década del ochenta, como un momento de institucionalización de las artes; pero indica que el comercio de arte que estos espacios promovían limitó a la producción: “el arte entraría, entonces, en el juego del consumismo, un fenómeno que imponía sus propias reglas y que impedía un desarrollo más integral del arte y de los artistas” (Kennedy 1998, 149). Trinidad Pérez (2006) también menciona a la aparición masiva de galerías como un fenómeno característico, sobre todo, de la década de los ochenta.

Pamela Cevallos indica que muchas galerías iniciaron antes de la década del setenta, sin embargo, la gestión de algunas de estas instituciones tomó fuerza entre setenta y ochenta.

En la década del sesenta surge por primera vez un movimiento cultural de galerías de arte que no se había visto anteriormente. [Después de la apertura de la “Galería Siglo XX en el sesenta y cuatro] 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

---

<sup>18</sup> Se refiere al periodo entre 1979 y 1984.

exhibición como “Ktigua”, el Centro Ecuatoriano Norteamericano, La Alianza Francesa y el Auditorio Lincoln (Cevallos 2013, 55).

En esta lista también se identifican otros establecimientos que, si bien no podían ser consideradas como galerías de arte por diferentes razones, se denominaban así para vender obras, entre otras, la Galería Manzana Verde; Tú y Yo; y, la galería El Rincón del Duende. Se analizarán brevemente a las galerías y las formas como, desde prácticas, circunstancias y lugares distintos, contribuyeron al proceso de configuración del campo del arte.

La galería Art Forvm abrió a fines de los ochenta y estaba vinculada a Librimundi que, en ese momento, era la librería más importante de la ciudad. Esta institución dio cabida a eventos diversos como lanzamientos de libros, exposiciones de artesanías, conciertos de música, exhibiciones de arte, fotografía, joyas y caricaturas y otros. Marcela García, artista y dueña de esta galería, utiliza la fotografía como soporte para su creación artística, por lo que su espacio acogió a esta técnica como un arte, al mismo nivel que la pintura.<sup>19</sup> Los artistas recuerdan a la exhibición llamada *Expofoto* como uno de los eventos más representativos de esta galería en la década de los noventa. Se realizó en dos ocasiones, consistía de una exhibición colectiva donde solamente se exhibía trabajos en este soporte.

García indicó que, para Art Forvm, la venta de arte y la representación de artistas, no fue una prioridad ya que Librimundi siempre respaldó económicamente a la galería, “en Art Forvm podíamos darnos el lujo de no vivir de las ventas porque vender arte es muy difícil [...] pero sí teníamos la suerte de que, de alguna manera, Librimundi nos sostenía”.<sup>20</sup> Podría pensarse que el respaldo económico de la librería, le dio a la galería la libertad de proponer una agenda diversa, lo que promovió la producción artística en medios distintos y la multiplicidad de cruces entre artistas plásticos, visuales y otras expresiones culturales.

El caso de Art Forvm es un ejemplo de la particularidad del campo que se analiza en esta tesis. Esta galería está orientada básicamente hacia una propuesta de producción de capital simbólico y no económico. En términos de Bourdieu, este espacio se muestra como una galería de

---

<sup>19</sup> Hasta entonces, la fotografía había sido considerada como un arte menor frente a otros soportes, aunque artistas como Hugo Cifuentes habían presentado fotografías en exposiciones de arte, como la Anti Bienal. Una muestra de esto es que los salones de arte tradicionales y otros concursos de esta índole no admitían fotografía dentro de sus selecciones, la Bienal de Cuenca, en 1998, más de diez años después de su apertura, recién admitió expresiones como esta en su selección.

<sup>20</sup> Marcela García (galerista), en conversación con María del Carmen Oleas el 17 de agosto de 2015.

vanguardia. Su objetivo, sin embargo, no se centró en el mercado del arte, ni en la representación de artistas, sino que fue un agente institucional que facilitó un espacio de intercambio y difusión para las artes y la cultura. Esta galería fue importante en el campo del arte en la medida que promovió cambios en el público y en su aceptación de nuevas formas de creación.

En este sentido, hubo eventos en otras ciudades que influyeron en lo que se expuso en las galerías de arte de la ciudad de Quito. En la ciudad de Cuenca, por ejemplo, el evento más importante de la década de los ochenta fue la creación de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca (1987); “quizás el aspecto más relevante de esta década [80s] sea la Bienal Internacional de Pintura en Cuenca, ligada a su municipalidad, y que tendrá una repercusión trascendental no solo a nivel local, sino nacional” (Kennedy 1998,145). Alexandra Kennedy, historiadora del arte ecuatoriana, indica los objetivos con los que se creó el evento —algunos de ellos, recurrentes en la organización de proyectos como este. El primero fue posicionar a los pintores ecuatorianos, reconocidos a nivel nacional, en un mercado internacional. Segundo, ubicar al país —específicamente a la ciudad de Cuenca, junto con San Pablo y la Habana—, en el circuito de exhibición pictórica de Latinoamérica. Tercero, conocer y promover a artistas, críticos, publicaciones, mercados y salones, a nivel latinoamericano (Kennedy 1998).

En su primera edición (1987), la Bienal reunió a algunos de los pintores más representativos de Latinoamérica, el ganador fue el argentino Julio Le Parc y el segundo premio fue para el artista paraguayo Carlos Colombino —ganador de la Primera Bienal de Quito en 1968. En su segunda edición (1989), el jurado recomendó hacer énfasis en la producción artística joven: “que la Bienal sea definida como un evento dedicado al estímulo para jóvenes artistas con un límite de edad para la participación”.<sup>21</sup> En su tercera edición (1990), aparecen, por primera vez bajo la figura de críticos, los nombres de los curadores del evento.<sup>22</sup> En su sexta edición (1998) la Bienal reconoció en la selección oficial medios de producción distintos de la pintura.

Otra particularidad de esta edición es haber incorporado la fotografía y la pintura digital como parte del certamen, circunstancia de la que el Jurado se hizo eco en la concesión del Segundo Premio. [...] Pero quizá lo más relevante de esta sexta versión estriba en el hecho de que entre las actividades y exhibiciones paralelas se haya dado cabida a una serie de

---

<sup>21</sup> Segunda edición Bienal del Cuenca, disponible en <http://www.bienaldecuenca.org/menu/detalle/data/aWQ9MzYy> (16.05.2017).

<sup>22</sup> Tercera edición Bienal de Cuenca, disponible en <http://www.bienaldecuenca.org/menu/detalle/data/aWQ9MzYx> (16.05.2017).

expresiones y lenguajes contemporáneos como el ciclo de instalaciones y acciones urbanas *InvadeCuenca*, proyecto gestado y coordinado por la galerista Madeleine Hollaender y el promotor cultural Freddy Olmedo. Mientras el artista colombiano Adolfo Cifuentes interactuó durante una semana con niños y jóvenes confeccionando máscaras y dialogando sobre la noción de identidad, en el Museo de los Metales el artista cuencano Patricio Palomeque realizó la instalación *Circulante*. De otro lado, el Museo de las Conceptas acogió un variado conjunto de instalaciones, fotografías y videos pertenecientes a los artistas paraguayos Claudia Casarino, Marcos Benítez y Jorge Ocampo, a los fotógrafos cubanos Nelson Ramírez y Ludmila Velasco, al colombiano Santiago Harker, a la ecuatoriana Lucía Chiriboga, y al puertorriqueño Víctor Vásquez, cuya obra en las salas del exconvento ocasionó una enojosa y provechosa polémica en la ciudad.<sup>23</sup>

La Bienal de Cuenca se configuró como un espacio legitimador y tuvo incidencia a nivel nacional, lo que amplió su influencia en el campo. Aproximadamente diez años después de su primera edición, la Bienal no solamente convocaba a pintores latinoamericanos, sino que había abierto su llamado a todos los medios de producción de artes visuales. Para Trinidad Pérez, “la Bienal de Cuenca se ha convertido, sin duda, en el acontecimiento artístico más importante de nuestro medio” (Pérez 2006, 425).<sup>24</sup>

En las décadas del setenta y ochenta el campo del arte en la ciudad de Guayaquil se desarrolló de manera similar al de Quito. El espacio de exhibición de arte más importante en la ciudad de Guayaquil fue la Galería Madeleine Hollaender. En 1981, después de manejar una tienda de artesanías, Hollaender abrió un espacio dedicado al arte visual. Durante esa década, este espacio de exhibición se mantuvo activo de distintas maneras; su principal sostén económico, sin embargo, fue la tienda de artesanías que su dueña mantenía en el Hotel Oro Verde, uno de los más lujosos de Guayaquil.

Otro ingreso significativo de esta galería provenía de la representación artística de la obra de Gonzalo Endara Crow, pintor ecuatoriano. La galería Madeleine Hollaender, representó a Endara

---

<sup>23</sup> Sexta edición Bienal de Cuenca, disponible en <http://www.bienaldecuenca.org/menu/detalle/data/aWQ9MzU4> (16.05.2017).

<sup>24</sup> En Cuenca, eventualmente, aparecieron otros espacios públicos de exhibición, como el Museo Municipal de Arte Moderno (1992) y la Galería Procesos de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay (2006). Fue la Bienal, sin embargo, el principal evento dinamizador y promotor de la exhibición de arte en esta ciudad.



durante 13 años, entre 1981 y 1994. La obra de este pintor tuvo gran acogida en el mercado nacional y extranjero; María Fernanda Cartagena, indica que Hollaender “llegó a negociar alrededor de 200 cuadros [de Endara], por los que se pagaba desde US\$ 2.000,00 hasta US\$ 18.000,00” (Cartagena 2002, 1). Así, las comisiones que producía la venta de la obra de Endara, significó un ingreso importante para la institución.

Más allá de que la galería representaba a Endara, el interés principal del espacio no era la venta de obra o la representación de artistas; sino que mostró gran apertura a propuestas experimentales, sobre todo durante la década de los ochenta. Hollaender impulsó iniciativas como la de *Artefactoría*, que fue un colectivo de artistas guayaquileños, jóvenes que cuestionaron los órdenes establecidos en el campo del arte. Su producción colectiva estaba compuesta mayormente de arte no comercial y efímero, con temas críticos al campo y a las instituciones. Uno de los eventos que *Artefactoría* organizó con la Galería Madeleine Hollaender es entendido como “el antecedente histórico más significativo de intervención del arte en espacios públicos” (Cartagena 2002,15). Este evento que se llamó Arte en la Calle (1987), consistió en la intervención artística de espacios emblemáticos de la ciudad de Guayaquil; estas intervenciones se llevaron a cabo con el patrocinio total de la galería y no representaron rédito económico alguno para la galería ni para los artistas.

Este espacio de exhibición, además, impulsó la producción de artes aplicadas como tapices, cerámica, joyas y otros objetos artísticos. Igual que la galería Art Forvm, también promovió la fotografía y auspició lanzamientos de libros, conciertos, subastas, entre otras actividades relacionadas a la vida cultural de la ciudad de Guayaquil. En términos de Bourdieu, podría definirse como una galería de vanguardia.

Otro espacio de la ciudad de Guayaquil es la Galería DPM que abrió en 1989 y que, durante la década del noventa representó a artistas ecuatorianos a nivel internacional y mantuvo una agenda de exposiciones activa.<sup>25</sup> El objetivo de David Pérez Mc Collum —dueño de este espacio de exhibición—, era la auto sustentabilidad por lo que entre sus principales actividades estaban la venta de arte y la representación de artistas. En el 2006 abrió una sucursal en la ciudad de Miami —que cerró dos años después—; en el año 2004 DPM expandió el negocio del arte para poder

---

<sup>25</sup> De todas las galerías a las que se ha hecho referencia en esta tesis, DPM es la única que hasta 2017 continua funcionando como galería.

mantener económicamente la galería, empezó a vender materiales de arte y a brindar el servicio de marquetería en el mismo local donde funciona la galería.<sup>26</sup>

*DPM de Guayaquil mantiene una línea más consistente. Representa en el país a artistas Latinos con presencia en el mercado internacional y aunque trabaja con contados artistas ecuatorianos, mantiene con los pocos que representa relaciones profesionales estables. DPM está claramente orientada a crear y mantener un mercado para sus artistas[...]. Tiene un posicionamiento bien claro y por lo menos sabe a dónde va y por dónde (CEAC 1999, 131).*<sup>27</sup>

Entre los artistas representados por esta institución estaban, el pintor cuencano Pablo Cardoso, la artista quiteña Manuela Ribadeneira, el pintor guayaquileño Roberto Noboa y el fotógrafo argentino Esteban Pastorino. La gestión de DPM fue importante al inicio de la carrera de estos artistas porque difundió su producción en el Ecuador con exhibiciones en Guayaquil y también promovió sus carreras en el exterior, en ferias de arte y otros eventos.

El éxito que tuvieron las galerías privadas en las décadas de los setenta y ochenta, posiblemente fue por varias razones. Las galerías funcionaron como mediadores entre los artistas y las instituciones públicas y privadas, que se configuraron como los coleccionistas de arte de la época. Fueron, además, espacios de visibilización para artistas jóvenes que no tenían oportunidad de exhibir su producción en instituciones públicas; las galerías estaban permanentemente abiertas al público y distribuidas en toda la ciudad inclusive, se abrieron galerías en algunos centros comerciales. Quizá las galerías suplieron la necesidad de espacios independientes y autónomos, que no dependían de presupuestos estatales o de intereses políticos. Marcelo Aguirre, pintor ecuatoriano considera que las galerías fueron instituciones que con su gestión, marcaron el campo en estas décadas “en los años ochenta, las galerías de arte jugaron un importante papel en este escenario [...]. Todas iniciativas privadas, se convirtieron en vitrinas importantísimas para los artistas ecuatorianos y extranjeros” (Aguirre 2012, 52).

Durante treinta años, las galerías fueron instituciones estructurantes del campo del arte. Eran espacios reconocidos de intercambio, exhibición y legitimación; su apogeo en las décadas del setenta y ochenta coincidió con las décadas del auge petrolero lo que permitió que durante los noventa siguieran trabajando de una forma relativamente estable. A pesar de aquello, en esta

---

<sup>26</sup> “La plástica desaparece de a poco en Guayaquil”. *HOY*, 13.12.2004. 5B Cultura.

<sup>27</sup> Cursivas en el original.

última década, empezaron a perder protagonismo y los cuestionamientos se hicieron presentes; se empezó a manifestar un descontento con la estructura que se había configurado.

En los años noventa se abrieron varias galerías que trabajaban de una manera distinta y podrían considerarse como almacenes de arte, tal es el caso de la galería (CDX) (1994). A diferencia de otras galerías (CDX) trabajaba bajo la modalidad de consignación. Los artistas dejaban obra — pictórica mayormente—, que se mantenía colgada en la pared por quince días; si no se vendía, pasaba a la trastienda donde todavía estaba en venta hasta que fuera comprada o retirada por el artista. Esta galería carecía de una línea expositiva o de un interés en difundir el arte en la ciudad, su principal objetivo era el de comercializar arte. Por su gestión la galería obtenía el 30% del valor de la obra (CEAC 1999).

Bourdieu define a galerías como esta como “galerías de venta”. Para él estas instituciones carecen de criterios expositivos claros y las describe como espacios comerciales que exhiben obra de toda índole con el solo objetivo de vender a cualquier público, lo que ponen en entredicho la legitimación que ofrecen a los artistas. “Carentes de «escudería» propia las «galerías de venta» exponen una selección relativamente ecléctica de pintores de épocas, escuelas y edades muy diversas, es decir obras que, al ser más accesibles, pueden encontrar compradores al margen de los coleccionistas” (Bourdieu 2005, 220).

Entre todas estas ofertas de espacios de exhibición de arte en la ciudad de Quito, La Galería destacó del resto, por su labor sostenida de exhibición de artes plásticas y visuales y por su gestión de apoyo y promoción a artistas jóvenes. Participó en ferias internacionales de arte, llevó la obra de artistas ecuatorianos a exposiciones fuera del país y mantuvo nexos con espacios de exhibición y agentes del campo del arte internacional, como galeristas, críticos, artistas y curadores. Además La Galería fue uno de los espacios de exhibición más exitosos con respecto a ventas; entre sus clientes estaban bancos privados y prestigiosos hoteles. Además incursionó en otros proyectos como la producción y exhibición de arte en el espacio público, entre otras gestiones.

### 3.4.1 La Galería

En 1977 se abrió La Galería, funcionó en la calle Juan Rodríguez, en el barrio La Mariscal, de la ciudad de Quito. El espacio que se eligió para este establecimiento fue, la que había sido la casa del escultor Jaime Andrade Moscoso, quien fue uno de los gestores de la apertura de la FAUCE. En esa época, la calle Juan Rodríguez estaba habitada por varios personajes conocidos del campo del arte; entre otros, la artista —escultora y pintora— Germania Paz y Miño de Brehil y el arquitecto Carlos Kohn. Es así que la apertura de La Galería fue bien recibida en el vecindario. Betty Wappenstein y Gogó Anhalzer fueron sus principales gestoras; esta última había manejado la Galería Artes, hasta ese año, por lo que tenía experiencia en el campo.<sup>28</sup>

A decir de Betty Wappenstein, directora de esta institución, aunque la línea de exhibición de La Galería no estuvo clara en el principio, ella se definió con el tiempo y en el trabajo, y estuvo dirigida principalmente al arte latinoamericano.<sup>29</sup> Este itinerario se hizo evidente a lo largo de sus 25 años de existencia ya que además de exposiciones, individuales y colectivas de artistas ecuatorianos se realizaron exhibiciones de artistas haitianos (1981), peruanos (1990), venezolanos (1995) y brasileros (1997).<sup>30</sup> Actualmente Wappenstein define a las obras que se exhibían en este espacio como arte moderno e indica que lo más importante era que fuera arte de buena calidad.<sup>31</sup>

Esta galería abrió sus puertas a una diversidad de formatos que antes habían sido excluidos de las galerías de arte moderno, lo que posiblemente, amplió el ámbito del arte en la ciudad. Hubo exposiciones de tapices (1977, 1981, 1982, 1986 y 1994), afiches (1986), diseño (1978 y 1988), artesanías (1981 y 1982), retablos (1983) y máscaras (1989). También abrió su espacio a nuevos

---

<sup>28</sup> En 1992, Gogó Anhalzer dejó de participar de este proyecto. Desde entonces la dirección de La Galería fue una tarea que la manejó exclusivamente Wappenstein.

<sup>29</sup> Wappenstein explica que, hasta entonces, sus conocimientos sobre arte moderno los había adquirido por medio de lecturas empíricas, ya que su actividad profesional había estado enfocada a la hotelería. Pero indicó que tanto ella como Anhalzer, eran pequeñas coleccionistas que mantenían una relación con algunos artistas y tenían gusto por el arte. Explica que el trabajo de La Galería se hizo en el camino, estudiando, saliendo del país y viendo lo que pasa afuera e informándose de las tendencias del arte internacional (Betty Wappenstein (galerista), en conversación con María del Carmen Oleas el 18 de agosto de 2015).

<sup>30</sup> La Galería funcionó 25 años. Sus primeros veinte años fueron los que más influyeron en el campo del arte en Quito.

<sup>31</sup> Entre otros artistas, se exponía frecuentemente la obra de Tábara, Almeida y Aguirre. Algunos de los artistas que fueron promovidos por la Galería Siglo 20 en la década del setenta, pasaron a ser promocionados y exhibidos por La Galería en los ochenta y noventa, como es el caso de Tábara y Almeida.

medios de producción artística como la fotografía (1980, 1981, 1982, 1985, 1992, 1993 y 1995), las instalaciones (1993, 1996 y 1997) e inclusive, presentó una muestra de arte electrónico (1989). En este espacio también se organizaron conciertos (1978 y 1979), lanzamientos de libros (1983, 1985, 1988 y 1990) y cursos de diferente índole.<sup>32</sup> Además de las constantes exhibiciones en el espacio de La Galería, Wappenstein organizó muestras colectivas de artistas ecuatorianos para ser presentadas en otros espacios institucionales; la exposición realizada en la Cámara de Comercio para conmemorar los veinte años de esta institución (1994) y la muestra con motivo del 49 Congreso de Americanistas (1997) fueron dos de ellas.<sup>33</sup>

Otra actividad de La Galería, fue la difusión de artistas ecuatorianos a nivel internacional ya que participó en varias ferias de arte. Asistió a la Feria internacional de arte ARTFI en Bogotá (1993), a la Feria internacional de arte ARTMIAMI en Miami (1994), a la Feria internacional de arte FIA en Caracas (1994), a la Feria internacional de arte latinoamericano FIAL en Bruselas (1994), Feria internacional Estampa en Madrid (1996) y a la Feria internacional de arte BA en Buenos Aires (1997). Además organizó varias exhibiciones de artistas ecuatorianos en diferentes países latinoamericanos entre los que se puede contar Colombia (1993), Venezuela (1994 y 1995), Perú (1994, en dos lugares distintos), República Dominicana (1996) y México (1996). Inclusive, esta institución incursionó en un proyecto de arte público que se llamó Arte Vial (1984) que consistió en ubicar, a lo largo de la autopista a la Mitad del Mundo, pinturas de artistas ecuatorianos reconocidos.

Durante sus primeros veinte años La Galería inauguró una exposición cada tres semanas, en total hizo alrededor de 260 exposiciones entre individuales y colectivas (Oña 1997).<sup>34</sup> La Galería asumía la logística de las exposiciones, desde el montaje de la obra, hasta la difusión en medios de prensa; a cambio, los artistas debían entregar una comisión de las ventas que variaba según diferentes factores, pero que nunca superó el 40% del valor de la obra.<sup>35</sup>

Betty Wappenstein define a La Galería como un espacio que iba más allá de la exhibición y venta de arte, para ella, es un espacio de abstracción personal que se afirma en el arte que exhibe.

---

<sup>32</sup> Curso de Arqueología dictado por Ana de Jaramillo (1978) y curso de Ikebana dictado por Josefina Vergara (1987).

<sup>33</sup> La Galería también organizó muestras en la Casa de la Cultura, en la Alianza Francesa de Guayaquil y Cuenca y en otras galerías de estas ciudades. Podría decirse que Wappenstein hacía las veces de curadora en estos eventos, sin embargo, ella no define a su labor como tal.

<sup>34</sup> Betty Wappenstein (galerista), en conversación con María del Carmen Oleas el 18 de agosto de 2015.

<sup>35</sup> Betty Wappenstein (galerista), en conversación con María del Carmen Oleas el 18 de agosto de 2015.

un lugar de reflexión. Además de un espacio de exhibición o de oferta comercial del arte actual, La Galería continua siendo mucho más que un centro de acontecimientos artísticos [...] procura sobresalir más que por la potencia de su oferta, por el rigor y la coherencia tanto en la selección de los artistas como de las obras expuestas, sin dejar nada al azar, de tal forma que visitar su sala constituya un auténtico placer contemplativo y conceptual (Wappenstein 1997, s/n).

Para Wappenstein, La Galería fue un espacio cultural independiente y autónomo que se configuró como un lugar de difusión e intercambio donde se podía ver arte moderno de buena factura. En términos de Bourdieu (2005), podría decirse que La Galería se manejaba como una galería de vanguardia. Su principal objetivo no era la venta de arte e igual que otras galerías en Quito, no dependía enteramente de esta actividad. El prestigio que logró La Galería con su trabajo en el campo, la configuró como un espacio de legitimación que, con el fin de crear públicos consumidores de arte, difundía la obra de artistas reconocidos y de artistas emergentes.

Una de las razones para su buena reputación en el campo, fue la investigación constante de innovación en la exhibición de arte, las dueñas de esta galería buscaban continuamente nuevos artistas para exhibir en su espacio. Hacían visitas a talleres y mantenían conversaciones con los profesores de la FAUCE para conocer sobre el trabajo de los estudiantes que estaban por graduarse. Para Lenin Oña, esta actividad fue uno de los puntales del trabajo de La Galería; “fiel al compromiso de fomentar la estimación por el trabajo de los jóvenes más destacados, ha sabido escoger nombres y obras entre una legión de nuevos artistas nacionales y extranjeros” (Oña 1997, 13).

Uno de los artistas que trabajó cercanamente con La Galería fue Marcelo Aguirre. Su primera exposición individual en este espacio fue en 1982, solo un año después de su egreso de la FAUCE, posteriormente expuso en repetidas ocasiones (1987, 1989, 1992, 1994 y 1996). En 1995 Aguirre ganó el Premio Marco de la Bienal de Monterrey con su obra *Transeúnte*; esto fue posible gracias al trabajo de gestión sostenida de este espacio con la obra del artista. Betty Wappenstein recuerda; “vino un curador mexicano importante y se contactó con La Galería [...] se le llevó a ver [la obra de Carlos] Rosero, [Mauricio] Bueno, [Nicolás] Svistoonoff y Marcelo

[Aguirre]. En aquel entonces Marcelo hacía esos cuadros grandotes, que creo que fue lo que le impactó”.<sup>36</sup> Oña resalta el trabajo de esta galería con Aguirre,

Marcelo Aguirre, reconocido ahora en las esferas internacionales desde que se hizo acreedor al premio Marco en la Bienal del Monterrey, expuso muy temprano en La Galería, que, convencida de sus valores le dio cabida una y otra vez desde que egresó de la Facultad de Artes de la Universidad Central, acompañándolo en su carrera hasta verlo conquistar esa alta cima (Oña 1997,13).

Ilustración 3.4



*Transeúnte* (1995), Marcelo Aguirre. Acrílico sobre lona (290 x 284 cm)

Ganador Premio Marco Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (premio único)

Fuente: <http://marceloaguirrebelgrano.com/sobre-el-premio-marco-marcelo-aguirre-y-un-transeunte/>  
(6.07.2017)

---

<sup>36</sup> Betty Wappenstein (galerista), en conversación con María del Carmen Oleas el 18 de agosto de 2015.

El trabajo de difusión, promoción y acompañamiento que esta galería realizaba con algunos artistas jóvenes legitimaba nuevas formas de producción artística dentro de las lógicas establecidas. Los circuitos públicos de exhibición como los espacios del Banco Central y la Casa de la Cultura, tenían poco interés en trabajos como el de Aguirre, instituciones como estas preferían exhibir la obra de artistas reconocidos en el campo. Una muestra de esto es que solo después de que Aguirre ganó fama a nivel latinoamericano con el premio Marco, la Casa de la Cultura adquirió sus obras para la colección del Museo de Arte Moderno.

A fines de los noventa, después de haber trabajado más de veinte años, La Galería era un espacio de exhibición reconocido y tenía influencia en el público consumidor de arte que consideraba que era el lugar donde exhibían solamente los mejores artistas. Bourdieu (2005) define a este fenómeno como una doble institución que, además de promover la exhibición de arte en un lugar, también se desarrolla a un nivel inmaterial impulsando nociones como la legitimación, el reconocimiento y el prestigio. Indica que esta clase de instituciones se dan “bajo la forma de unas disposiciones que se ha inventado en el movimiento mismo a través del cual se iba inventando el campo al que se han ajustado” (Bourdieu 2005, 424). Bourdieu considera que, espacios como éste, se configuran en el campo como motores de la producción y exhibición de arte; “las galerías [...] que hacen época en la historia de la pintura, porque cada una en su momento supo agrupar una «escuela», se caracteriza por una *toma de posición sistemática*” (Bourdieu 2005, 220).<sup>37</sup> En este caso, La Galería trabajó con una línea de producción artística que determinó el consumo de arte en Quito; esta institución definió el “buen arte” por más de veinte años.

La influencia de este establecimiento también era evidente entre artistas y críticos que consideraban a este espacio como una institución legitimadora. “Para un artista ecuatoriano, exponer en La Galería significaba llegar al último escalón de la escalera. Para el público La Galería era donde estaba el ‘buen arte’” (CEAC 1999, 130). En muchos casos, la reputación que traía una exposición en La Galería, implicaba el reconocimiento del público y de los coleccionistas, mejores precios en la venta de obras, la oportunidad de exponer en el exterior, ser parte de colecciones importantes—inclusive de colecciones bancarias—, aparecer en la Revista *Diners*, entre otras prerrogativas.

---

<sup>37</sup> Cursivas en el original.



Para fines de la década del noventa La Galería modificó su forma de trabajo con los artistas; empezó a concesionar el espacio de exhibición. El espacio costaba cien dólares por 18 días de exhibición —antes de que la economía estuviera dolarizada—; además, en este acuerdo, los artistas debían correr con los gastos de la promoción de la muestra y del coctel.<sup>38</sup> A pesar de que el funcionamiento de La Galería podría ser calificado como exitoso hasta su cierre, no es posible decir que era un emprendimiento autosustentable. Wappenstein indica que este espacio no funcionaba como una empresa porque no se sostenía sola; las ganancias que producía en ventas eran insuficientes para su subsistencia. De hecho, otros emprendimientos de la propietaria, muchas veces solventaron los gastos de La Galería.<sup>39</sup>

A fines de la década del noventa muchas galerías dejaron de existir, lo que coincidió con la crisis económica que hubo en el Ecuador. Aunque la mayoría de sus propietarios había aceptado que estos no eran espacios autosustentables y que dependían de otros negocios, el cierre fue inevitable. Sin embargo, la crisis no fue la única razón para que detengan sus actividades y mucho menos la razón principal; hubo otros factores —en muchos casos, motivos personales— que influyeron en el cierre de estas instituciones.

Betty Wappenstein, propietaria de La Galería, señaló como la razón del cierre de su institución, a algunas prácticas no adecuadas entre galería y artista. Indica que era común que los artistas vendan su obra fuera de los espacios de exhibición y, posteriormente no reconozcan el porcentaje correspondiente a la galería.<sup>40</sup> Marcela García, propietaria de Art Forvm, también manifestó que una de las razones para el cierre de su espacio fue que muchos artistas vendían la obra que se exhibía en la galería una vez terminada la exhibición, con menor un precio que el listado.<sup>41</sup> Inclusive, galerías como (CDX) consideraban que estas prácticas eran un problema. Marta Greenfield propietaria de (CDX) indica que los artistas ponían precios más accesibles cuando

---

<sup>38</sup> Betty Wappenstein entrevista por Miguel Alvear, incluida en el documento inédito del informe de la investigación del CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). 1999. “Primer informe, Arte Contemporáneo del Ecuador, Investigación CEAC”. Manuscrito inédito, última modificación 1999).

<sup>39</sup> Betty Wappenstein (galerista), en conversación con María del Carmen Oleas el 18 de agosto de 2015

<sup>40</sup> Betty Wappenstein (galerista), en conversación con María del Carmen Oleas el 18 de agosto de 2015

<sup>41</sup> Marcela García (galerista), en conversación con María del Carmen Oleas el 17 de agosto de 2015.

vendían en sus talleres. Para contrarrestar estos comportamientos, esta galería tenía como política no vender obra de artistas que incurrieran en esta práctica.<sup>42</sup>

Hubo artistas con trayectorias medias que también sentían que la relación entre artistas y galería ya no funcionaba de manera adecuada. En una entrevista realizada por el diario HOY, Jorge Velarde indicó que “la actitud deshonesto de algunos colegas dificulta el mercado y baja los precios, [pero] hay galerías que no fueron eficientes y no cumplieron con su labor”.<sup>43</sup> Greenfield indicó que las galerías en Quito muchas veces ponían el precio de la obra dependiendo de quién era el cliente; además, consideraba que estas instituciones tenían un manejo deficiente de sus artistas y que posiblemente por eso, los artistas incurrían en malas prácticas.

Por otro lado, [las galerías] no hacen nada más por el artista que exponer su obra cada dos años. Piden mucho y dan poco. No hay un esfuerzo serio por vender la obra ni tampoco [por] financiar la producción de sus representados. Con estos antecedentes, se entiende que los artistas, que necesitan vender para vivir, rompan los acuerdos de exclusividad adquiridos y vendan su trabajo bajo la mesa.<sup>44</sup>

En la prensa también se señaló a estos comportamientos como parte de las razones para el cierre de estos espacios.

Las razones del cierre de La Galería son extensivas a las demás. La crisis política y económica en los valores y los sentidos [...] además si bien el arte no es una necesidad los pocos coleccionistas, no han sido serios; la irresponsabilidad pasa también por el galerista y el artista; han incumplido con las normas éticas.<sup>45</sup>

El análisis realizado muestra que durante la década del noventa empezaron a darse cambios en el campo. La producción artística reformuló su temática, sus dimensiones, el formato, la estrategia de presentación de las obras, la técnica, los medios e inclusive el público, era diferente. En muchas ocasiones, la innovación de las propuestas artísticas no coincidía con los formatos que se presentaban tradicionalmente en las galerías; en otros casos, las obras eran pensadas para

---

<sup>42</sup> Martha Greenfield entrevista realizada por Miguel Alvear, incluida en el documento inédito del informe de la investigación del CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). 1999. “Primer informe, Arte Contemporáneo del Ecuador, Investigación CEAC”. Manuscrito inédito, última modificación 1999).

<sup>43</sup> “Los artistas entre galerías y bares”. HOY, 13.12.2004, 5B Cultura

<sup>44</sup> Martha Greenfield entrevista realizada por Miguel Alvear, incluida en el documento inédito del informe de la investigación del CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). 1999. “Primer informe, Arte Contemporáneo del Ecuador, Investigación CEAC”. Manuscrito inédito, última modificación 1999).

<sup>45</sup> “¿Por qué cierran las galerías?”. HOY, 26.12.2005, 5B Cultura.

presentarse en lugares distintos —como en el espacio público—, lo que pudo haber disminuido la demanda de las galerías como sitios de exhibición.

El cambio también fue evidente en otras instituciones; la Casa de la Cultura empezó a cobrar por sus servicios culturales y por el uso de sus espacios, el área cultural del Banco Central disminuyó su presupuesto y galerías como la DPM amplió su oferta de ventas para mantenerse. Así, la solidez que, en décadas pasadas demostraron las instituciones del campo del arte, empezó a cuestionarse. Se trataba de cuestionamientos a la configuración del campo desde grupos de artistas más jóvenes; la interpelación estaba dirigida a las instancias legitimadoras del campo y a otros artistas que las reconocían como válidas.

## Capítulo 4

### Cuestionamientos a la configuración del campo

A pesar de las particularidades que tuvo el campo del arte en la ciudad de Quito entre 1970 y 1995, se pueden identificar algunos elementos de los que define Bourdieu (2005) en su teoría de campos. Entre estos se puede contar a agentes (artistas, críticos, galeristas); instituciones (instituciones educativas, galerías, bancos coleccionistas, instituciones públicas) y algunas prácticas (crítica, exhibición, venta, coleccionismo). El proceso de configuración del campo fue cuestionado por otros agentes, lo que para Bourdieu es una de las características constitutivas del campo, “el campo de poder también es un campo de luchas” y, agrega, “en este juego que es el campo del poder, el envite evidentemente es el *poderío*, que hay que conquistar o conservar” (Bourdieu 2005, 29-30).

Este capítulo examina tres procesos en los que agentes del campo cuestionaron la manera como éste se había venido configurando: del Festival Arte en la Calle (1980), la primera fase que fue gestionada por el artista conceptual Pablo Barriga; la aparición y gestión del colectivo Centro de Arte Contemporáneo (CEAC), entre 1995 y 1999; y, la apertura de la Carrera de Artes Plásticas (CAP) de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes (FADA) en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), entre 1997 y 2004. Para hacer este análisis se examinaron las propuestas que se dieron en cada proceso y cómo éstas influenciaron en el campo. Se investigó cómo estos eventos fueron asimilados al campo del arte establecido, el que se reconfiguró parcialmente para satisfacer algunas demandas de nuevos grupos de artistas. Para hacer este análisis se plantearon dos preguntas que son el eje de estas reflexiones: ¿cuáles son los principales cuestionamientos que estos procesos hacen al campo del arte y cómo se manifiestan? ¿En qué medida estos cuestionamientos influyeron en el campo del arte establecido?

#### 4.1 Contexto social y político (1990- 1999)

Después de la unificación de Alemania y la desintegración de la URSS, a principios de la década de 1990, cayeron las utopías socialistas y se hablaba del triunfo del capitalismo. En 1990 Chile volvió a la democracia, terminando así la última dictadura militar en la región. En América

Latina algunos gobiernos impusieron políticas neoliberales que incluían la privatización del sector público y la liberación del mercado; estas medidas apuntaban a un estado no interventor. En el Ecuador durante el gobierno de Sixto Durán Ballén (1992-1996), se retomaron las políticas neoliberales que se aplicaron en el gobierno de León Febres Cordero (1984-1988). Entre otras se puede contar la Ley de Modernización del Estado, en la que se estipulaba la implementación de políticas privatizadoras. En 1993 colapsó una montaña y provocó un represamiento en los cantones orientales de la provincia del Azuay, este suceso conocido como La Josefina, se inundó por las intensas lluvias. La inundación se mantuvo por más de un mes, lo que significó una emergencia nacional. Además, en 1995 se inició un conflicto armado con el Perú, por cuestiones territoriales irresueltas. En este contexto el Ecuador entró en crisis política y económica.

En 1996 asumió el poder Abdalá Bucaram, quien fue derrocado seis meses después; le siguió, durante un año, el interinazgo de Fabián Alarcón. En 1998 asumió el poder Jamil Mahuad, siendo derrocado en el 2000 en el marco de un salvataje bancario del gobierno y el establecimiento de la dolarización, este acontecimiento fue el que más incidencia tuvo en la década del 2000. Lucio Gutiérrez asume el poder en el 2003 y es destituido en el 2005. En el 2007 asume la presidencia Rafael Correa, hasta el 2017.

En este contexto el campo del arte pasó a un plano secundario frente al Estado ecuatoriano; Juan Castro y Velásquez manifiesta que, al inicio de la década del noventa “la plástica ecuatoriana mantiene una posición secundaria a nivel internacional” (Castro y Velásquez 1991, 189). Considera que esta circunstancia se dio por dos razones, la primera, una falla del estado en el momento de posicionar al arte ecuatoriano en el extranjero; y, la segunda, la desinformación, inclusive a nivel interno, sobre la producción de artes visuales. Para otros autores la década del noventa fue clave para el proceso del campo del arte, Manuel Kingman (2012) mira en la década de los noventa el período en el que comienza a ver cambios en las formas de hacer arte en Quito; considera a esta como una época de exploraciones en el campo del arte. Igual que Kingman, Lenin Oña (2001), también percibe en los noventa un cambio en la producción artística. Explica que en esta década inicia la aparición de instalaciones, videoarte, performance, entre otras técnicas —en las que raramente se incursiona anteriormente— en salas de exposición y salones de arte. Para Oña, la creciente exhibición de técnicas diferentes a la pintura y escultura tradicionales, abrió un horizonte más actual al arte ecuatoriano.

La década del noventa se puede dividir en dos momentos. Durante su primer quinquenio se mantuvo el funcionamiento que se dio en el campo durante la década del ochenta; las galerías eran instituciones que mediaban las relaciones entre agentes como críticos, artistas, coleccionistas, y otros. Entre 1996 y 2000, por la crisis política y económica, el funcionamiento del campo del arte tuvo que cambiar. A fines de la década del noventa y en los primeros años del 2000, la mayoría de las galerías cerraron, lo que marcó al arte en este periodo. Así lo caracteriza Trinidad Pérez; “la crisis [de fines del noventa] es particularmente notoria en los espacios de circulación y comercialización de obras de arte cuando la gran mayoría de galerías que funcionaron en los años setenta y ochenta han cerrado” (Pérez 2006, 425).

Los acontecimientos que sucedieron en 1968 y 1969 fueron comentados e historiados en varias ocasiones, sobre todo, por los cuestionamientos que se hicieron en estos años al campo del arte. De la misma manera los acontecimientos de la segunda mitad de la década del noventa y los primeros años del dos mil, fueron objeto de una prolífica producción crítica. Algunas de estas investigaciones plantearon nuevas reflexiones y otros cuestionamientos al campo de la época y rescataron los procesos del arte durante la crisis económica y social del país.

#### **4.2 El proyecto Arte en la Calle (1981)**

El proyecto Arte en la Calle inició en 1981 por iniciativa del artista Pablo Barriga, quien se graduó de la FAUCE en 1980. Explica que cuando terminó la universidad se dio cuenta de que jóvenes como él no tenían la posibilidad de exponer en espacios legitimadores como galerías o museos. Frente a esta realidad consideró que el espacio que quedaba para exhibir su obra, era la calle.<sup>1</sup> Si bien espacios de exhibición como La Galería estaban abiertos a artistas jóvenes, no todos tenían la oportunidad de acceder a estos lugares para exponer, la mayoría de artistas debía presentar un portafolio que acreditara una trayectoria.

La primera exhibición de Arte en la Calle fue el 5 de septiembre de 1981, de 10:00 a 14:00.<sup>2</sup> Un grupo de artistas y estudiantes de arte expusieron en el parque El Ejido, lo que ellos consideraban

---

<sup>1</sup> Pablo Barriga (artista) en conversación con María del Carmen Oleas el 19 de agosto del 2015.

<sup>2</sup> En la entrevista realizada, Barriga recuerda que para la primera exposición, él gestionó materiales de promoción como afiches y papel, espacios y permisos. Sin embargo, al otorgarle el permiso para uso del espacio público, el director de cultura del Municipio de Quito, se apropió del evento. Esto se vio en las notas de prensa que lo promocionaban como un evento organizado por el Municipio de Quito, en lugar de reconocer la gestión de los artistas. Barriga indica que después de eso no volvió a pedir permiso y continuó haciendo exposiciones en la calle.

su mejor obra; se ubicaron en la esquina de las Avenidas Patria y Seis de Diciembre, frente a la puerta de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.<sup>3</sup> Después se realizaron otras exposiciones en diferentes lugares de Quito como la Plaza de San Francisco y la calle 24 de Mayo; a éstas se integraron grupos de teatro callejero, músicos, bailarines y otros artistas. Pablo Barriga se desvinculó del proyecto al poco tiempo; la última exhibición que organizó fue en febrero de 1982; que se llevó a cabo en la calle 24 de Mayo, en el centro histórico de la ciudad.

Pamela Cevallos, curadora de la exposición sobre la trayectoria de Barriga, explica que “este proyecto buscaba establecer una comunicación directa entre obra artística y el público, sacando el arte del espacio tradicional del museo y el circuito elitista de las galerías” (Cevallos 2016,16). Barriga indica que exhibir arte en la calle “no era una cuestión de plantarse en el parque y exhibir la obra, sino más bien crear un diálogo con las personas, postular otro tipo de actividades, por ejemplo invitar a las personas a que cojan materiales y hagan algo. [...] Se planteaba esto como un sentido de demostración de las técnicas”.<sup>4</sup> La finalidad de estas exhibiciones no era la venta de arte, su objetivo era entablar una relación distinta con el público; poner al arte al alcance de las clases populares que, posiblemente, no acostumbraban a visitar las galerías.

No era un espacio de venta. Para nosotros, [...] el beneficio era tener un público variado. Manejábamos el concepto marxista de pueblo como clase explotada y alejada de la cultura y buscábamos el hombre y la mujer del pueblo, en la calle, mirando el arte, o si es posible haciendo algo o dejando que sus niños hagan algo.<sup>5</sup>

“Al poco tiempo el proyecto se desarticuló porque empezaron a primar intereses comerciales [...]. El sentido inicial derivó en una feria de arte decorativo” (Cevallos 2016, 17). Cuando Barriga abandonó el proyecto en 1982, hubo un grupo de artistas que continuaron vendiendo su obra, todos los fines de semana en el parque El Ejido. “Cuando fuimos a la 24 de Mayo, hubo

---

<sup>3</sup> En la primera exhibición que se realizó en el Parque el Ejido, el grupo de artistas que expuso en las muestras de Arte en la Calle fue: Pilar Bustos, Carlos Viver, Fernando Torres, Jesús Cobo, Luciano Mogollón, Cecilia Benítez, Ricardo Dávila, Paco Salvador, Clara Hidalgo, María Salazar, Hernán Cueva, Mario Villacrés, Soledad Naranjo, Carlos Castillo, Yolanda Cárdenas, Marcelo Váscónez, Gerardo Ramos, Mariana Roque, Pancho Proaño, Margarita Crespo, Leonor Bravo, Teresa Coronel, Ada Yépez, Daniel Castellanos, Paulina Ayala, Carlos Llerena, Byron Valencia, Ruby Larrea, Luis Mayanza, Arnoldo Sicles, Fernando Coral, Jaime Naranjo, Lucy Silva, Freddy Mejía, Jaime Calderón, Jorge Zamora, Carolina Ortíz, Nelson Calderón, Marcia Valladares, Solymar López, José Cela, Raúl Medina, Pablo Barriga, Raúl Pardo, Julio Corral, Wilson Narváez, María Flores, Edison Muñoz, Yadira Márquez, Pepe Coello, Gerardo Arias.

<sup>4</sup> Pablo Barriga (artista) en conversación con María del Carmen Oleas el 19 de agosto del 2015.

<sup>5</sup> Pablo Barriga (artista) en conversación con María del Carmen Oleas el 19 de agosto del 2015..

gente que ya se quedó en El Ejido y se quedaron ahí para siempre [...] con otras políticas, se hicieron una cooperativa o un sindicato. Fue un grupo que supo cómo llevar eso en otros términos a lo que nosotros nos habíamos planteado”.<sup>6</sup> El proyecto se volvió comercial en poco tiempo y con mucho éxito.<sup>7</sup>

Eventualmente los artistas que permanecieron exhibiendo su obra en el parque en 1981 conformaron la “Asociación de artistas plásticos, Arte en el Ejido”. Esta organización implementó estructuras institucionales como estatutos y reglamentos internos, que hasta la actualidad regulan el espacio y a los expositores.<sup>8</sup> Los objetivos de la nueva organización diferían de los del proyecto propuesto por Barriga, ya no se trataba de una organización espontánea de estudiantes de arte o a artistas independientes, sino de una institucionalidad constituida legalmente a la que los expositores deben pagar una cantidad de dinero mensualmente para exponer en el espacio público.<sup>9</sup>

Actualmente, a pesar de que este proyecto se ha mantenido funcionando en el tiempo, Barriga considera que su propuesta fracasó en su propósito principal que era “establecer una comunicación directa entre la obra artística y el pueblo”. Es innegable, sin embargo, que Arte en la Calle tuvo incidencia en el campo. El éxito comercial de este espacio afectó a las galerías comerciales que funcionaron hasta mediados de la década del noventa; inclusive, cuando algunas de estas instituciones cerraron de forma definitiva, señalaron a la venta de arte en El Ejido como una de las razones.<sup>10</sup> Al mismo tiempo, el uso del espacio público para la exhibición de arte prescinde de varios convencionalismos museísticos, lo que aminora la necesidad de galerías y otros espacios semejantes. El proceso de Arte en la Calle también demostró que el consumo de arte no era una cuestión elitista, como se pensaba, y, de alguna manera logró integrar a nuevos

---

<sup>6</sup> Pablo Barriga (artista) en conversación con María del Carmen Oleas el 19 de agosto del 2015..

<sup>7</sup> En la década del noventa un artista de El Ejido podía ganar mensualmente, el doble que un funcionario público. Para 1999, los artistas que exponían en El Ejido indicaron que percibían ingresos entre 400 000.00 y 500 000.00 sucres, cada fin de semana. En ese mismo año un funcionario público, percibía un sueldo de 1'000.000.00 de sucres (CEAC 1999, 98).

<sup>8</sup> Para Kira Balseca, expositora en este espacio en el año 2005, el uso de los reglamentos “orienta a todos sus miembros fijando espacios y comportamientos colectivos de armonía [y] seguridad” (Balseca 2005, 21).

<sup>9</sup> Los artistas debían pagar una mensualidad y a cambio recibían respaldo económico y legal en caso de necesitarlo. Para el año 2005, esta cantidad era de tres dólares (Balseca, 2005).

<sup>10</sup> Artistas de la época indican que en la década del noventa, “El Ejido se constituye como un mercado paralelo que amplifica groseramente las mismas demandas por un arte mestizo que encontramos en los circuitos formales, pero, *al alcance de su bolsillo*” (CEAC 1999, 98).



públicos. Por último, éste ha sido el único proyecto de exhibición artística que se ha mantenido durante treinta y seis años —desde 1981 hasta la actualidad (2017) —, y ha sido una iniciativa gestionada por artistas.

Barriga escribió el manifiesto del Grupo Arte en la Calle que se publicó en la Revista *El Puente* en 1981.

### **Manifiesto**

#### **Grupo “Arte en la Calle”**

Somos un grupo de trabajadores artísticos que conscientes de nuestra realidad social, económica y cultural, nos hemos reunido para presentar en las plazas y parques públicos el trabajo de cada uno de nosotros, con el objetivo de establecer una comunicación directa entre la obra artística y el pueblo.

Queremos de esta manera hacer que el arte tenga la proyección popular que no brinda ni los museos ni las galerías de arte.

Queremos que el arte esté en la calle como un objeto de comunicación humana y no como un objeto de culto o como un objeto de mercancía.

Queremos que nuestras obras sean comentadas y criticadas por el pueblo, pues de él y de su cultura es que el arte se nutre; tal como lo enseña nuestra historia y la de otros países latinoamericanos.

Queremos también brindar y recibir la solidaridad entre todos los trabajadores artísticos que tanto en el campo de la música, del teatro, de la danza, del cine, de las artes plásticas y las letras populares, trabajan por el fortalecimiento y valoración de las culturas de los pueblos indígenas y de los estratos sociales que son explotados económicamente, y segregados culturalmente, sin embargo de constituir la gran mayoría de la población ecuatoriana.

Por último queremos que el dibujo, la pintura, la cerámica, la escultura, los tapices, y el grabado que nosotros hacemos, refleje nuestra actitud frente al arte para reconocernos como artistas y como parte integrante del pueblo en la lucha por su liberación.<sup>11</sup>

Este manifiesto plantea seis propósitos del grupo con respecto a su creación artística y a la relación con el público. A pesar de que existen trece años de diferencia con el manifiesto del

---

<sup>11</sup> APB: archivo de Pablo Barriga, “Manifiesto, Grupo Arte en la Calle”, publicado en Revista *El Puente*, 1981.

Grupo VAN, ambos documentos formulan en gran parte los mismos objetivos. Entre los propósitos que comparten ambos manifiestos, está el de propiciar una relación más fluida entre el público general y la producción artística. Mientras que el manifiesto de Arte en la Calle (1981) propone “establecer una comunicación directa entre la obra artística y el pueblo” y “que nuestras obras sean comentadas y criticadas por el pueblo”. El manifiesto del Grupo VAN (1968) indica “la inaplazable necesidad de búsqueda de la expresión plástica que devenga en contacto más directo con el hombre común, de un lenguaje de dimensión social que traduzca la voluntad colectiva de superación vital” y propone “un movimiento renovador en todos los campos de la cultura, rechazando las espurias manifestaciones existentes con toda mistificación dogmática y normativa utilizando todos los medios disponibles que conduzcan a la integración del hombre común en el proceso cultural como actor y participe de la creación artística”.

Otro objetivo que los dos manifiestos comparten es el de renovar las instituciones del campo, con el fin de lograr la relación arte-pueblo que proponen. El manifiesto de Arte en la Calle (1981) indica la necesidad de “que el arte tenga la proyección popular que no brinda ni los museos ni las galerías de arte” mientras que el manifiesto del Grupo VAN (1968) plantea “conocedores de que [...] nuestros pueblos en un estado de subdesarrollo cultural, que han llegado a límites vergonzosos de enajenación e inautenticidad, con la consciente o inconsciente confabulación de gobiernos, instituciones culturales y artísticas en general incluyendo la nuestra y convencidos de la necesidad de cambios y renovación de todos los órdenes”.

Una última preocupación común en las dos propuestas, es la renovación de la producción artística. El manifiesto transcrito en estas páginas propone “que el arte esté en la calle como un objeto de comunicación humana y no como un objeto de culto, o como un objeto de mercancía”. El manifiesto del Grupo VAN (1968) indica “la necesidad de lenguaje nuevo, capaz de expresar la voluntad societaria de abolición de inservibles estructuras, y de percibir, señalar e intervenir en un cambio que está esperando ya” y agregan “en las artes plásticas dicho lenguaje se manifiesta en una ‘voluntad de forma’ entendido como la búsqueda de nuevos órdenes de visión que sobrepasa la formal, establecida para alcanzar una verdadera dinamia en el fenómeno creativo”.

Existen también divergencias entre las propuestas de los dos manifiestos. Mientras que el manifiesto de Arte en la Calle (1981) expresa la necesidad de “que el dibujo, la pintura, la cerámica, la escultura, los tapices, y el grabado que nosotros hacemos, refleje nuestra actitud

frente al arte para reconocernos como artistas y como parte integrante del pueblo en la lucha por su liberación”. El manifiesto del Grupo VAN (1968), no toca este tema y, más bien, hace hincapié en la creación de un arte nacional, habla de “la necesidad de búsqueda de la variante nacional en el proceso creador”.

Queda evidente que después de más de diez años, asuntos como la relación del arte con el público y el papel de las instituciones, todavía no estaba resuelto para algunos sectores del campo. En la década de los ochenta en la ciudad de Guayaquil, se realizó una serie de intervenciones urbanas que también se llamaron Arte en la Calle. Los gestores de este evento fueron un grupo de artistas conceptuales jóvenes que conformaban *Artefactoría*. Este grupo lo componía Xavier Patiño, Flavio Álava, Marcos Restrepo, Jorge Velarde y Pedro Dávila, que egresaron del Colegio de Bellas Artes Juan José Plaza. Marco Alvarado, que era estudiante de arquitectura en la Universidad Católica de Guayaquil; y, Paco Cuesta que había regresado de Nueva York donde estudió fotografía y cine.<sup>12</sup>

En 1987, *Artefactoría*, junto con el *Taller Cultural La Cucaracha* —otro grupo de artistas visuales, actores de teatro y bailarines —y con el auspicio de la Galería Madeleine Hollaender—, propusieron el proyecto Arte en la Calle que se trataba de una serie de intervenciones urbanas de artes visuales, donde se pintaron escalinatas, hubo instalaciones móviles en diferentes puntos de la ciudad, entre otras acciones artísticas. El objetivo de esta propuesta fue acercar el arte a la vida cotidiana de las personas.<sup>13</sup> A pesar de compartir el nombre, ambas experiencias —la de Pablo Barriga y la de *Artefactoría*— fueron distintas ya que mientras la una era la iniciativa de una asociación de artistas independientes, la otra tenía el auspicio institucional de una de las galerías más importantes de Guayaquil.

Después de Arte en la Calle, Barriga pudo estudiar en Londres (1983) y realizar una residencia de artista en Nueva York (1990). Estas experiencias radicalizaron su modo de ver la institucionalidad del arte; Barriga amplió su práctica todavía más, fuera de las instituciones tradicionales. Durante la década del noventa, realizó varios performance y acciones artísticas entre las que se puede contar *Mordaza a la cultura* (1993) que consistió en cubrir, casi por completo, con vendas y cinta adhesiva el busto de Benjamín Carrión ubicado en la Casa de la

---

<sup>12</sup> Se bautizarían como *Artefactoría* en alusión al proyecto *Factory* de Andy Warhol.

<sup>13</sup> Se ha considerado importante hacer referencia a este grupo, a pesar que que sale de la delimitación geográfica de esta investigación, por la influencia que ejercieron en el arte ecuatoriano en general.

Cultura (fig. 4.1). Para Cevallos “Las implicaciones de amordazar simbólicamente a Benjamín Carrión, radica en acallar una voz tan autorizada para la cultura” (Cevallos 2016, 17). Kingman (2012) considera que los performance de Barriga eran provocadores y cuestionaban al público de manera directa, dejando de lado la institución como mediador. Barriga también trabajó con fotografía, objeto arte, intervenciones artísticas, y otros medios.

Ilustración 4.1



*Mordaza a la Cultura* (1993), Pablo Barriga. Performance.

Fuente: *Catálogo Premio a la Trayectoria Mariano Aguilera 2015. Pablo Barriga*. 2016, s/p.

Barriga también extendió su trabajo a otros espacios. Pamela Cevallos, en el catálogo de la exposición retrospectiva de Barriga (2016), realizada con motivo del premio Nuevo Mariano Aguilera a la trayectoria (2015) indica “en 1991 Pablo Barriga tuvo la idea de hacer su taller en el antiguo Hospital Militar, espacio que había estado abandonado desde los años setenta” (Cevallos 2016, 17). En un primer momento le acompañaron Jenny Jaramillo, Olvia Hidalgo y Josset Herrera, estudiantes de Barriga en la FAUCE.

Trabajó durante diez años en los pabellones del antiguo Hospital Militar y realizó dos exposiciones en este espacio, una individual y otra colectiva. La muestra colectiva *Pabellón 6* se realizó en 1994 “esta propuesta fue acogida por el programa municipal Agosto Mes de las Artes y despertó el interés de otros artistas, particularmente del ámbito del teatro” (Cevallos 2016, 18). La exhibición individual de Barriga se realizó un año después en uno de los pabellones más destruidos del edificio (fig. 4.2).

Pablo intervino este espacio conjugando el deterioro del lugar con el uso de materiales pobres y efímeros. La muestra ocupaba un largo pabellón sumamente destruido donde se presentaban una serie de obras pensadas desde la pintura y la instalación. [...] Una de las instalaciones consistía en cuatro pares de cucharas y tenedores sobre un mantel entre las frase ‘en este país los únicos que comen’, ‘son los que comen’. En una esquina de lo más alto de la pared colgaban cinco grupos de cuadros amontonados y con el reverso hacia delante más abajo colgaban asimismo treinta libros de poesía titulados ‘Duro como garrote, pesado como barro’ de René Pinto, fallecido en las luchas estudiantiles de los años setenta. Trabajó también con pintura al óleo e intervino con cintas colgantes una obra realizada en Londres (Cevallos 2016, 18).

Barriga indica que le interesaba que su exposición fuera en un espacio como este, ya que el espacio era parte de la obra.

Ilustración 4.2



Exposición de Pablo Barriga en el pabellón del antiguo Hospital Militar (1995)

Fuente: *Catálogo Premio a la Trayectoria Mariano Aguilera 2015. Pablo Barriga. 2016, s/p.*

Aunque su práctica estuvo al margen de las instituciones del campo, Barriga influyó en el desarrollo de la idea de arte contemporáneo en Quito. Estuvo involucrado en proyectos educativos como el de la FAUCE y de la Carrera de Artes Plásticas en la PUCE y si bien, su perfil no fue tan visible como el de otros, su constante cuestionamiento al campo y a la realidad sociopolítica en general, fueron importantes para generaciones jóvenes. Muestra de esto es la influencia que tuvo en sus estudiantes; para citar a algunos, Jenny Jaramillo reconoce que la figura de Barriga repercutió en su práctica de performance y Gonzalo Jaramillo señala que se vinculó con proyectos educativos gracias a él. Además, Pablo Barriga fue parte de procesos de pensamiento y reflexión; colaboró durante la década del noventa con notas y comentarios sobre arte nacional e internacional en el periódico HOY y escribió libros de narrativa y poesía.

#### **4.3 El proyecto del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) (1995-1999)**

El Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) inició, en 1995 como un proyecto de arte colectivo de algunos estudiantes de la FAUCE. Juan Ormaza, profesor de escultura de esta institución, influyó en sus alumnos para que se agruparan; el trabajo colectivo pondría énfasis en su accionar para que tuviera más impacto en el campo. Los integrantes del CEAC en sus inicios fueron Raquel Acevedo, Matías Castro, Luis Crespo, Patricia Escobar, Olivia Hidalgo, Gonzalo Jaramillo, Jenny Jaramillo, Diego Ponce, Jaime Reus, Ana Gabriela Ribadeneira y Diana Valarezo. La motivación original para la creación de este colectivo parece haber sido la gestión de espacios, para exhibir al público técnicas artísticas distintas de las tradicionales pintura y escultura.

En septiembre de 1995 la casa comunal del tradicional barrio quiteño La Tola, fue restaurada y se abrió como un centro de arte, que fue manejado por el CEAC. En este espacio se implementó lo que se llamó Centro de Difusión Comunitaria La Tola San Blas y se inauguró con una exposición de instalaciones de algunos de los miembros del colectivo.<sup>14</sup>

En ella [en la exposición] son pocos los bastidores, es poco el óleo y el lienzo. En cambio se pueden encontrar maletas empacadas esperando una mudanza; dos espejos donde se refleja el

---

<sup>14</sup> “Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo, Una casona para el arte”. *HOY*, 5.09.1995, 7B sección Gente.

ego y la autoestima; una tienda con imágenes de video; pieles de animales en las ventanas de la vieja casona; zapatos de colores y tacón alto en el baño de mujeres...<sup>15</sup>

Muchos años después los artistas jóvenes de la época, siguen recordando esta exposición. Patricio Ponce por ejemplo, menciona haber visto por primera vez una instalación en esta exhibición.<sup>16</sup>

A mediados de los noventa fue común la práctica de gestionar exposiciones fuera de espacios institucionales, donde exhibían por lo general, artistas jóvenes. En 1995, Jenny Jaramillo, integrante del CEAC, presentó el performance *Piel, Pared, Galleta* (fig. 4.3 y 4.4) que se realizó en uno de los pabellones abandonados del antiguo Hospital Militar. Manuel Kingman, en su tesis de maestría describe el performance de Jaramillo de la siguiente manera:

trabajó a partir de la noción de camuflaje, la cual le impulsó a abordar el lenguaje del performance y el cuerpo en relación con el espacio; para este proyecto la artista forró con diminutas galletas de animalitos –de aquellas encontradas en cualquier tienda de barrio– toda la pared de un pabellón del antiguo Hospital Militar, luego de eso se camufló ella mismo dentro de la pared (Kingman 2012, 88).

Varios artistas hacen referencia a esta obra como un hito para el arte contemporáneo de la ciudad. Consideran que ésta fue la primera obra de arte contemporáneo que se presentó en Quito.

---

<sup>15</sup> “Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo, Una casona para el arte”. *HOY*, 5.09.1995, 7B sección Gente.

<sup>16</sup> Patricio Ponce (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 04 de junio de 2016.

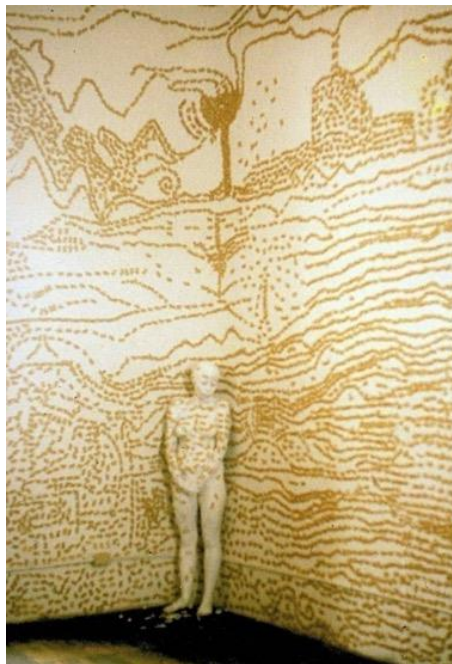
Ilustración 4.3



*Piel, Pared, Galleta* (1995), Jenny Jaramillo. Performance e instalación.

Fuente: <https://jennyjaramillo.com/piel-pared-galleta/> (7.07.2017)

Ilustración 4.4



*Piel, Pared, Galleta* (1995), Jenny Jaramillo. Performance e instalación.

Fuente: <https://jennyjaramillo.com/piel-pared-galleta/> (7.07.2017)



Espacios como la Casa de La Tola y los pabellones el antiguo Hospital Militar, además de funcionar como lugares de exhibición, tenían otros usos que los espacios de exhibición tradicionales no ofrecían. En la Casa La Tola San Blas, por ejemplo, el CEAC planeaba construir un fondo de documentación de arte contemporáneo, se propuso gestionar una biblioteca especializada en arte de los siglos XIX y XX y se planificaron talleres de cerámica, grafiti, comic, fotografía, para el barrio. Por otro lado, los pabellones que los artistas ocupaban en el antiguo Hospital Militar, eran también utilizados como talleres para su creación artística.

Además de estos espacios los artistas jóvenes vieron bien acogida su obra en salas de exhibición de instituciones como la Asociación Humboldt y el desaparecido Centro Británico. Se trataba de lugares auspiciados por gobiernos extranjeros que estaban abiertos a nuevas propuestas, aunque no tenían el prestigio de galerías de arte o museos.

El trabajo colectivo no era una novedad en el arte. En la década del sesenta, en Europa y los Estados Unidos, el movimiento Fluxus (1963), ya propuso una de las primeras prácticas grupales de creación y producción que acarreó dos consecuencias: en primer lugar, puso en discusión el principio de autoría de la obra de arte; en segundo, equiparó la obra, a su registro (textual, visual o sonoro). Es decir, las fotografías de una acción artística, las grabaciones visuales y auditivas de los performance que realizaban, las invitaciones a una muestra y otros objetos que estuvieran relacionados con la creación de sus integrantes, eran considerados al mismo nivel de obras de arte finalizadas. Como resultado, la producción de Fluxus tuvo una estética orientada al archivo y a las artes aplicadas que desembocaron en nuevas formas de producción relacionadas a las ideas de la performatividad, proceso y acontecimiento artístico (Foster et al. 2006).

En el Ecuador el grupo *Artefactoría* fue pionero del trabajo colectivo. Un ejemplo de la producción conceptual de este grupo fueron las intervenciones urbanas que realizaron en 1987 con motivo de la I Bienal de Pintura de Cuenca. Matilde Ampuero relata que la noche de la inauguración de la Bienal en Cuenca

Las paredes exteriores de los museos donde se exponían las obras fueron pintadas con corazones que contenían la frase “Arte no es pintura” (Alvarado); las calles se llenaron de contornos pintados de invisibles cuerpos muertos (Restrepo); y la noche de la inauguración circularon en manos de invitados y artistas tarjetas que rezaban “El arte no es moda” (Patiño) (Ampuero 2000, 68) (fig. 4.5, 4.6 y 4.7).

Ilustración 4.5



Acción artística, intervención urbana (1987), Marco Alvarado.

Fuente: *Catálogo conmemorativo Galería Madeleine Hollaender, 25 años. 2000,68.*

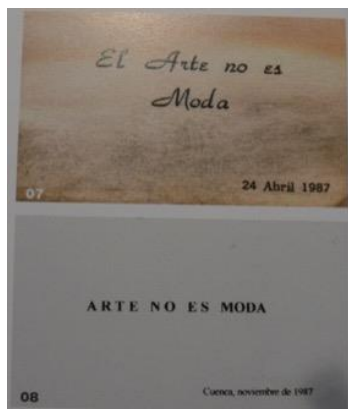
Ilustración 4.6



Acción artística, intervención urbana (1987), Marcos Restrepo

Fuente: *Catálogo conmemorativo Galería Madeleine Hollaender, 25 años. 2000, 69.*

Ilustración 4.7



Acción artística (1987), Xavier Patiño

Fuente: *Catálogo conmemorativo Galería Madeleine Hollaender, 25 años. 2000, 69.*

Sus intervenciones fueron acciones anónimas de protesta contra la tradición pictórica que representaba la Bienal de Cuenca, lo que según Ampuero reforzó el carácter crítico de la obra. “La omisión deliberada de sus nombres en las obras acentuaría el carácter elitista de las bienales y remarcaría [...] la falta de interés por parte de las instituciones y de la cultura oficial por documentar la historia del arte nacional, su representación y contenidos políticos” (Ampuero 2000, 68). Que esta acción se haya mantenido anónima, en su momento, cuestionó la idea del artista-creador que era una figura que se exaltaba por los galardones de la Bienal. Además, lo efímero de las obras que, como lo explicó Ampuero, fueron borradas casi inmediatamente, también indica la escasa tolerancia de espacios oficiales hacia otros modos de producción artística.

En la década del noventa, además del CEAC hubo en Quito otros colectivos; entre los más representativos se puede contar a PUZ, conformado por César Portilla, Ulises Unda y Danilo Zamora; y, Máquina Gris, conformado por Roberto Jaramillo, David Santacruz y Fernando Dávalos.<sup>17</sup> Las obras de estos colectivos estaban cargadas de críticas y cuestionamientos al campo del arte. Danilo Zamora, miembro de PUZ, indica que

las temáticas de los colectivos PUZ y Máquina Gris se fundamentaban en un arte de ideas que se insertaba en los espacios públicos, explorando relatos sobre el humor cotidiano, los contrasentidos del lenguaje callejero, las metáforas construidas con los materiales u objetos insólitos para el medio (Zamora, s/f, p. 3).

Estos colectivos hacían uso de medios distintos de producción; en lugar de pintura, producían acciones, performance, instalaciones, video, entre otras expresiones entonces novedosas y rupturistas en el campo del arte. Ninguno de estos modos de producción eran impartidos en las clases de la FAUCE, lo que implicaba exploraciones de los estudiantes, más allá de su educación oficial. Para Manuel Kingman (2012), la propuesta de estos colectivos de estudiantes limitaba, muchas veces, con lo irreverente contra lo establecido como oficial o adecuado en la época.

Se puede decir entonces, que la gestión que los jóvenes realizaron en los noventa, respondía a dos necesidades. En primer lugar una mayor diversidad de espacios de exhibición; y, en segundo lugar, la posibilidad de pensar la producción artística más allá de los medios tradicionales. Alexis Moreano quien se integró posteriormente al CEAC, indica “no era que queríamos hacer

---

<sup>17</sup>Todos eran estudiantes de la FAUCE en la década de los noventa.

instalaciones o performance, sino que queríamos salir de los lenguajes específicos del arte y pensar más en una acción artística como una manera de crear más amplia y más abierta.<sup>18</sup>

La casa de la Tola, los pabellones del antiguo Hospital Militar y otras salas de exhibición pueden verse como escenarios de la radicalidad innovadora de las propuestas artísticas de la década. Bruce Altshuler (2013) explica que el montaje museográfico jugó un papel preponderante en la exhibición de arte contemporáneo ya que, en muchos casos, de él dependía la espectacularidad de la obra. En obras como el performance de Jenny Jaramillo, la exposición de Barriga, o la exposición de instalaciones en la casa de la Tola, el espacio de exhibición y el montaje museográfico eran parte del discurso conceptual de la obra. La búsqueda de espacios de exhibición distintos de los tradicionales tenía como objetivo mostrar la obra pero también exhibir otra clase de productos artísticos, como obras procesuales y otros tipos de métodos de creación. La producción de los jóvenes requería, cada vez en menor medida, de ámbitos de “cubo blanco”, por lo que la exploración de espacios de exhibición diferentes de museos y galerías, estaba relacionada con la necesidad de lugares aptos para producir, discutir y exhibir nuevos medios de producción.<sup>19</sup>

En 1995 el CEAC invitó a la historiadora y crítica del arte cubana Lupe Álvarez a dictar un curso en Quito.<sup>20</sup> Álvarez regresó al Ecuador en 1996 y en 1997 para dictar otros cursos y en 1998 se quedó definitivamente dirigiendo un nuevo proyecto del CEAC.<sup>21</sup> La venida de Álvarez reconfiguró el colectivo; se vincularon nuevos integrantes y otros lo abandonaron. La nueva composición del grupo derivó en otras preocupaciones y objetivos que giraban alrededor de temas teóricos sobre la producción de arte contemporáneo en el Ecuador; de ser un colectivo de producción y gestión de espacios de exhibición, expandió su práctica y se convirtió en una fundación para la investigación sobre arte en Quito. A su llegada Álvarez también se convirtió en la voz autorizada del arte contemporáneo ante los medios y en el campo del arte. Kingman (2012) considera que la influencia de Álvarez estaba relacionada con el conocimiento sobre arte

---

<sup>18</sup> Alexis Moreano (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 09 de junio de 2016.

<sup>19</sup> Los espacios de exhibición a los que se les llama “cubos blancos” son aquellos que cuentan solamente con paredes blancas, que no hacen referencia a ningún contexto. El objetivo de estos espacios es presentar la obra de manera que se pueda apreciar sin ninguna interferencia visual o conceptual. Estos espacios se hicieron populares a fines de la primera mitad del siglo XX (Altshuler 2013).

<sup>20</sup> El curso se llamó *Quo Vadis Ars* y se realizó en el Colegio de Arquitectos en Quito.

<sup>21</sup> Lupe Álvarez (historiadora del arte), en conversación con María del Carmen Oleas el 29 de abril de 2019.

contemporáneo y la información académica y teórica que ella manejaba y distribuía a los estudiantes.

El nuevo proyecto del grupo fue una investigación sobre arte contemporáneo por lo que el CEAC dejó de ser un colectivo de arte y pasó a ser un equipo de investigación. Los integrantes de este equipo eran: Lupe Álvarez, Gabriela Ribadeneira, Alexis Moreano, Miguel Alvear, Diego Ponce, Diana Valarezo, María Fernanda Cartagena y Rafael Polo.<sup>22</sup> Actuaron como nexo entre artistas e investigadores Cristóbal Zapata en Cuenca y Freddy Olmedo en Guayaquil.

En un primer momento el CEAC propuso realizar una publicación; específicamente, un catálogo de artistas contemporáneos del Ecuador. Alexis Moreano —uno de los nuevos integrantes del colectivo— explica que esta investigación inició sin una metodología definida. El primer acercamiento a los artistas se hizo por correo y fue en una convocatoria desordenada, sobre todo porque no estaba definido lo que se entendía por “artistas contemporáneos”.<sup>23</sup> De este acercamiento no se obtuvieron resultados representativos de una escena definida. Por esta razón, el proyecto del catálogo cambió para convertirse en una investigación histórica cuyo objetivo era delimitar la categoría de arte contemporáneo en el Ecuador.

Para realizar esta investigación el CEAC gestionó fondos de Hivos.<sup>24</sup> La metodología que plantearon consistió en trabajo en archivos y entrevistas, también incluyó una serie de encuentros, charlas, reuniones, cursos y exposiciones que ponían en conocimiento de los artistas de las diferentes regiones del país el trabajo del CEAC. De estas actividades se levantó un documento de aproximadamente 500 páginas, que debía ser revisado y editado para ser publicado.<sup>25</sup> A inicios del 2000 muchos de los integrantes del colectivo salieron del país y la investigación quedó inconclusa.

---

<sup>22</sup> Ribadeneira dirige, hasta la actualidad, la fundación CEAC.

<sup>23</sup> Alexis Moreano (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 09 de junio de 2016.

<sup>24</sup> Una ONG holandesa que entrega fondos para proyectos de desarrollo cultural en los países del tercer mundo.

<sup>25</sup> Para la realización de esta investigación, y gracias a Gabriela Ribadeneira y a Miguel Alvear se ha tenido acceso al manuscrito no publicado de la investigación del CEAC. Lastimosamente, este documento no llegó a su fase de publicación, por problemas económicos de las instituciones que se habían comprometido a entregar los fondos para esta edición. Moreano explica que tanto el Municipio de Quito como la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Produbanco se habían comprometido a entregar fondos para la publicación de la investigación, pero por la crisis bancaria los presupuestos de estas instituciones tuvieron que ser modificados, lo que dejó fuera de los planes presupuestarios a este proyecto. Además, a fines de los noventa, muchos de los integrantes del CEAC (entre ellos Alexis Moreano y Gabriela Ribadeneira), dejaron el país por diversos proyectos en el exterior.

En esta nueva fase del CEAC se encuentra a un agente institucional que surgió como una nueva alternativa a los espacios de exhibición; el bar El Pobre Diablo. Para José Avilés, artista fotógrafo y dueño del bar, éste, más que un espacio de exhibición, era un espacio de diálogo, “yo abrí el Pobre Diablo porque yo quería tener un sitio en el que podamos hablar de arte, donde podamos reunirnos a conversar gente que teníamos cosas en común”.<sup>26</sup> Sin embargo, en la búsqueda de espacios de exhibición no tradicionales los artistas jóvenes encontraron en El Pobre Diablo una institución que acogía sus propuestas. Moreano indica que en los noventa “había gente que creaba espacios ‘alternativos’ casi como una etiqueta, pero que no eran verdaderamente alternativos a nada, sino que eran espacios en los que se podían hacer cosas”.<sup>27</sup>

La propuesta de este espacio se diferenciaba de otras —como la exhibición en El Ejido, las salas institucionales de exhibición o los pabellones del antiguo Hospital Militar— porque proponía un acercamiento diferente entre el público y el arte. Lo particular de esta iniciativa es que se presentaba como un espacio cuya finalidad no era la exhibición artística; esta actividad era complementaria a su función principal de bar y cafetería. En este contexto, la relación entre público y obra de arte cambiaba; ya no se trataba de una relación en la que el arte se presentaba como un objeto sacralizado, sino que era un elemento más en el café. Avilés considera que exhibir arte en este espacio suponía una relación “real” de la gente con la obra; opina que el público de los noventa conoció de arte en sus visitas al bar.<sup>28</sup>

Alexis Moreano considera que esta propuesta también influyó en la producción artística. Para él, cambiar la relación del público con el arte implicó también, replantear la idea de producción.

Cuando todavía estaba en La Mariscal [El Pobre Diablo] acogía cualquier propuesta artística mientras esté ahí para que la gente vaya a tomar cervezas y no para ver arte. [...] Eso cambiaba el tipo de propuesta que se hacía, [...] se tenía que pensar en el carácter eventual del arte [...] más allá de la lógica museal o de la galería, se debía pensar en [...] la circulación de las obras [...]. Por supuesto el Pobre Diablo acogía cosas que podían ser contempladas, pero no sin perder su función primera de bar, eso desacralizaba muchísimo la relación que se generaba con el trabajo.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Pepe Avilés (artista y gestor cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 28 de mayo de 2015.

<sup>27</sup> Alexis Moreano (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 09 de junio de 2016.

<sup>28</sup> Pepe Avilés (artista y gestor cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 28 de mayo de 2015.

<sup>29</sup> Alexis Moreano (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 09 de junio de 2016.

El Pobre Diablo funcionó durante diez años en el barrio quiteño de La Mariscal. En la primera década del 2000 el bar cambió de local a uno ubicado en el barrio La Floresta, donde la actividad de exposición de arte tuvo que ser repensada. Por la estructura del nuevo espacio, Avilés resolvió abrir una galería adosada al edificio del café, en este espacio se desarrollaría una forma más tradicional de exhibición.<sup>30</sup> No se reformuló la idea original del acercamiento del público al arte.

en el nuevo local teníamos muchas ventanas y no teníamos paredes, pero teníamos unos cuartos en la parte de atrás [...] y aquí podíamos hacer las exposiciones. Yo no inauguré El Container porque no había galerías, ni porque quería tener una galería, ni porque quería vender muchos cuadros, sino porque quería llevar este espacio de hacer arte a otro sitio, pero si hubiera tenido paredes en el bar hubiera seguido haciendo exposiciones en el bar donde la gente se relacionaba realmente con la obra.<sup>31</sup>

La gestión del CEAC tiene dos momentos en los que toparon temas coyunturales del campo. En primera instancia el cuestionamiento del CEAC se enfocó en el problema de los espacios de exhibición y su apertura hacia otros modos de producción artística. En segundo lugar, el proyecto del CEAC cambió y se centró en un problema conceptual sobre la concepción del arte contemporáneo en el campo. Ambos fueron temas pertinentes en el momento que fueron planteados, sobre todo porque se lo hizo desde el sector de los artistas jóvenes; Ribadeniera indica que “la pretensión del CEAC es esa también: asumir responsabilidades que no deberían competernos a los artistas”.<sup>32</sup> Con respecto al proceso del colectivo, Álvarez reconoce que “si no se construyen condiciones de diversificación de circuitos culturales se crean circuitos no visibles”.<sup>33</sup> Así, el cuestionamiento que se plantea a la gestión de este grupo es: ¿qué fue invisible en el campo del arte por la falta de diversificación que plantea Álvarez?

El interés por la gestión de espacios “alternativos” de exhibición se debió sobre todo a que entre los artistas jóvenes estaba generalizada la idea de que sus propuestas no tenían cabida en espacios tradicionales. Patricio Ponce, graduado de la FAUCE en los noventa, indica que los jóvenes consideraban que el campo del arte en Quito era inaccesible para artistas sin

---

<sup>30</sup> La galería del Pobre Diablo se inauguró a inicios del 2000, se llamó El Container.

<sup>31</sup> Pepe Avilés (artista y gestor cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 28 de mayo de 2015.

<sup>32</sup> Gabriela Rebadeneira entrevista realizada por Damián Toro a mediados de los noventa con motivo de la exposición de la Casa comunal de La Tola. Disponible en <http://www.daminatoro.com/cuadrilatero/index.php?idseccion=97> (19.08.2015).

<sup>33</sup> Lupe Álvarez (historiadora del arte), en conversación con María del Carmen Oleas el 29 de abril de 2019.

trayectoria.<sup>34</sup> Por otro lado, Alexis Moreano, piensa que el campo no estaba preparado para exhibir obras que no respondieran a formatos tradicionales, “hasta los años 1997 o 1998 no existía en el Ecuador un premio nacional en el que se pueda mostrar una instalación multimedia, ni siquiera fotografía, eran salones de lenguajes específicos: el salón de pintura, bienal de pintura, escultura, cerámica, acuarela”.<sup>35</sup> Álvarez, como directora de la investigación que ejecutó el colectivo, hizo claro su punto de vista respecto a este tema. “Entre los artistas más jóvenes y los que los respaldan se arraiga una sensación de incomodidad con la situación imperante [...]. El arte nuevo trata de recuperar su lugar en la vida pública” (Álvarez 2001, 491-492). Este discurso se repite hasta la actualidad, en varios artistas jóvenes de la época.

Hubo, sin embargo, jóvenes que no tenían esta noción del campo del arte. Gonzalo Jaramillo, quien ganó el premio Mariano Aguilera en 1999 (fig. 4.8), explica que el premio le abrió muchas puertas.<sup>36</sup> A diferencia de sus compañeros, Jaramillo tuvo la oportunidad de ser parte de procesos expositivos colectivos e individuales en las galerías más importantes de Quito.

Ilustración 4.8



*Sin Título* (1991), Gonzalo Jaramillo. Acrílico sobre lienzo (130 x 170 cm)

Ganador premio Mariano Aguilera 1991

Fuente: *Catálogo Mariano Retro, 91 años del Salón Mariano Aguilera*. 2010, 71.

<sup>34</sup> Patricio Ponce (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 04 de junio de 2016.

<sup>35</sup> Alexis Moreano (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 09 de junio de 2016.

<sup>36</sup> Gonzalo Jaramillo (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 20 de agosto de 2015.



Asimismo, varios artistas jóvenes de los noventa tuvieron la oportunidad de exponer en La Galería, como invitados de Wappenstein. Entre ellos se puede contar a Paula Barragán (1991 y 1997), Jenny Jaramillo (1993), Manuela Ribadeneira (1996), Fernando Madrid (1996), María Pérez (1997), Patricio Palomeque (1997) y Ana Fernández (1997). De estos artistas, Jaramillo, Ribadeneira, Pèrez y Fernández expusieron instalaciones en este espacio. Igualmente, ya se ha dicho que La Galería incursionó tempranamente en proyectos de exhibición de arte en el espacio público (1984) y de arte electrónico (1989).

Además, no es acertado decir que las galerías de arte en la década del noventa no estuvieran abiertas a nuevos modos de producción. Para mediados y mucho más hacia fines de los noventa, las galerías de vanguardia empezaron a exhibir obras de formatos no tradicionales. En 1994 La Galería expuso la instalación *Montañamar* (fig. 4.9) de Pilar Flores. La muestra constaba de una única instalación que consistía en dos lienzos ubicados en paredes diferentes del espacio; los lienzos estaban unidos por un camino de arena en el piso. Un lienzo tenía pigmentos en tonos azules y el otro en tonos ocre; en ambos casos los pigmentos fueron aplicados directamente con las manos y sin aglutinante. De esta manera, a lo largo de la exhibición, los pigmentos se iban desprendiendo lo que convertía a la obra en una experiencia fugaz.<sup>37</sup>

Ilustración 4.9



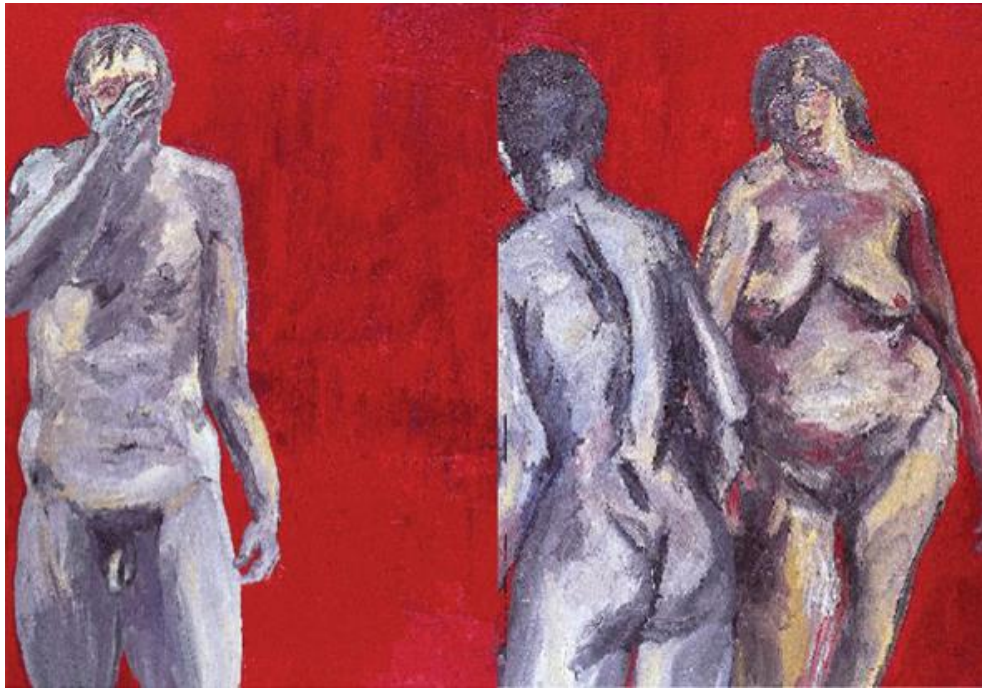
*Montañamar* (1994), Pilar Flores. Instalación

Fuente: <http://pilarflores.org/?p=88> (7.07.2017)

<sup>37</sup> <http://pilarflores.org/?p=88> el 11.06.2017

En 1995, Marcelo Aguirre realizó una acción artística en La Galería, junto con la exhibición de su serie *Pecados Capitales* (fig. 4.10). Mientras se exponía su serie de pinturas, en la galería había siete actores, cada uno realizando una acción diferente relacionada a los pecados capitales.<sup>38</sup>

Ilustración 4.10



*La Vergüenza* (1995), Marcelo Aguirre. De la Serie *Pecados Capitales*. Óleo sobre tela (200 x 280)

Fuente: <http://marceloaguirrebelgrano.com/gallery-category/obra/#1994-1995-pecados-capitales-y-expulsion-del-paraiso> (7.07.2017)

Marcela García recuerda que en Art Forvm también se expuso un performance. Marcelo Aguirre, Luigi Stornaiolo y Enrique Vásconez, junto con el Ingeniero Roberto Valdez, construyeron varias máquinas de vapor que funcionaban todo el tiempo y una máquina que se movía, la que periódicamente, topaba dos cables que producían chispas que se esparcían por la sala entre el vapor. “¡No te puedo explicar la cantidad impresionante de gente que hubo en la instalación esa noche! Ese fue uno de los pocos performance o instalaciones que he hecho. En ese tiempo

---

<sup>38</sup> Marcelo Aguirre (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 21 de mayo de 2015.

todavía no era común”.<sup>39</sup> Estas exposiciones demuestran que las galerías estuvieron abiertas al cambio de producción que propuso el arte en el Ecuador en la década de los noventa.

Puede ser por estas iniciativas en espacios tradicionales, que Álvarez reconoce marginalmente, la existencia de espacios para otras formas de exhibición.

solo en los últimos años (el último lustro de los noventa) ha habido signos en algunas esferas del campo cultural que anuncian viento a favor de la renovación del sentido del arte y hay que reconocer el valor de instituciones y espacios que han tomado conciencia de las demandas de artistas emergentes y se han dispuesto a romper con el estereotipo del arte complaciente, decorativo, predecible e inocuo que lidera el medio (Álvarez 2001, 464).

El segundo momento del CEAC tiene que ver con la definición del concepto de arte contemporáneo en el Ecuador. Más allá de ciertos procesos de contemporaneización que, como se ha visto, estaban en marcha en el campo; el colectivo consideró que no existía un concepto definido de arte contemporáneo. En el 2001 Lupe Álvarez escribe “resultaría muy aventurado afirmar la existencia de una escena consolidada de arte contemporáneo en el Ecuador. [...] el circuito artístico no ha mostrado aptitud para asimilar propuestas que disientan de las convenciones establecidas sobre el arte” (Álvarez 2001, 465-464). Describe al campo del arte en el Ecuador como “inepto” y “sin capacidad de amparar cambios profundos” e indica que lo único que ha permitido ciertas aperturas a modos contemporáneos de producción, es la decadencia de un campo construido en base al mercado que impulsó el Boom Petrolero. “Como de todos modos se vende poco, o no se vende, se ha abierto una puerta para exponer proyectos más audaces, con criterios menos insustanciales” (Álvarez 2001, 486). Y agrega,

parece ser que cuando los discursos emergentes se expresan en metodologías heterodoxas y se alejan de la visión estética del arte y de sus dominios convencionales son considerados ‘injertos’ o ‘usos impropios’. [...] Evidentemente no han sido legitimadas las aperturas del espacio cultural del arte [...]. El mercado ha devenido casi el único camino para el reconocimiento y no han existido ni instituciones ni crítica capaces de mantener una distancia fustigando la decadencia de propuestas que tuvieron algún interés. [...] Tampoco se ha abierto paso un modo de pensar las obras más allá del enfoque superficial de sus atributos formales (Álvarez 2001, 482).

---

<sup>39</sup> Marcela García (galerista) en conversación con María del Carmen Oleas el 17 de agosto de 2015.

Actualmente, Álvarez describe la gestión del CEAC como “la conformación de una unidad de artistas [...] que querían que las condiciones del campo cambiaran, amparadas en una institución conformada por artistas contemporáneos”.<sup>40</sup> Indica que ella estuvo a la cabeza del CEAC como un grupo de personas que estaban tratando de abrirse las puertas en unas condiciones determinadas, creando escenarios alternativos de discusión y encontrando caminos conceptuales propios.

Es innegable que la coyuntura histórica tuvo incidencia en el campo del arte de fines de los noventa y en la influencia que pudieron tener los planteamientos del CEAC. En el contexto ampliado de una crisis social, económica y política, y en el contexto de una crisis institucional en el campo del arte —según la prensa capitalina, de treinta galerías pasó a haber cuatro en toda la ciudad—, la idea de un campo cerrado e impenetrable se generalizó, sobre todo entre los artistas jóvenes y las nuevas generaciones de estudiantes.<sup>41</sup> Esta coyuntura también reforzó la idea de que el campo de las décadas pasadas era ineficaz en relación a la exhibición y comercialización de nuevas tendencias artísticas.

Se puede ver, sin embargo, que antes de que el proyecto del CEAC se propusiera definir lo contemporáneo en el arte ecuatoriano, ya se estaba produciendo cambios con este respecto. Inclusive, la gestión del CEAC puede verse como parte de los procesos de contemporaneización en sus inicios. Manuel Kingman considera que la creación del CEAC respondió a la necesidad de espacio de legitimación de nuevos modos de producción, que se inició en los noventa; “la primera formación [del CEAC] incluye a un numeroso grupo de artistas y responde a una necesidad de asociación, de crear una cierta institucionalidad a través de la cual se pueda incorporar una base conceptual a la reflexión sobre el arte” (Kingman 2012, 90). Así, para contestar a la pregunta ¿qué se hizo invisible por la falta de diversificación de los circuitos culturales?, se puede decir que se invisibilizaron, hasta cierto punto, procesos de artistas de generaciones diferentes.

En la actualidad el trabajo del CEAC ha merecido varias opiniones en el campo. Para María Fernanda Cartagena, el trabajo de este colectivo generó “un andamiaje teórico y programas específicos para la difusión local e internacional de nuevas prácticas artísticas” (Cartagena 2012, 13). Para Manuel Kingman, la influencia de estas propuestas se vio en un cambio generacional,

---

<sup>40</sup> Lupe Álvarez (historiadora del arte), en conversación con María del Carmen Oleas el 29 de abril de 2019.

<sup>41</sup> “¿Por qué cierran las galerías?” *HOY*, 26.12.2005, 5B Cultura

que se reflejó en el apareamiento de obras contemporáneas, pero considera que no se puede ver un cambio radical en la forma de pensar al arte.

sería inexacto decir que en la década del noventa se dio una irrupción masiva de este tipo de propuestas [se refiere a propuestas elaboradas en modos de producción distintos de los tradicionales] o un momento de quiebre de lo moderno, sino propuestas puntuales que coexistieron y en muchos casos compartieron espacios de exposición con los artistas modernistas vinculados a un exitoso mercado del arte con incidencia local (Kingman 2012,86)

Agentes relacionados con las galerías calificaron la postura de Álvarez como cerrada y combativa. Artistas que gozaron de la bonanza del campo en los setentas y ochentas, consideran que el CEAC fue un proyecto dinamizador que puso en marcha otros procesos en un medio al que calificaron como cerrado. Artistas más jóvenes consideran que la gestión del CEAC propuso un paso agresivo y acelerado del arte moderno hacia un arte contemporáneo, lo que enmascaró procesos y referentes ecuatorianos modernos para nuevas generaciones.

#### **4.4 La Carrera de Artes Plásticas: cambios en la educación formal artística (1997)**

El tercer cuestionamiento que se analiza, tiene que ver con la institución educativa. Hasta 1997 la única carrera superior en artes en Quito era la FAUCE. En este año se creó la carrera de Artes Plásticas (CAP) de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).<sup>42</sup> Muchos graduados de esta carrera son, hasta la actualidad, agentes activos de los procesos del campo del arte. La creación de esta carrera como una opción para la educación superior en artes, demuestra la necesidad del campo de tener acceso a otros puntos de vista y a otros acercamientos.<sup>43</sup>

La CAP forma parte de la Facultad de Arquitectura y Diseño (FAD) de la PUCE que, al momento de su creación, funcionaba de forma autónoma.<sup>44</sup> Entre otras cosas, la autonomía implicaba que la Facultad regulaba el precio de las matrículas, los ingresos no pertenecían la administración de la PUCE y los estudiantes tenían acceso a materiales y otros beneficios de los que no gozaban los estudiantes de otras facultades. Este funcionamiento también tenía ventajas

---

<sup>42</sup>Actualmente se llama Carrera de Artes Visuales (CAV).

<sup>43</sup>En la década del noventa también se abrió la Carrera de Artes Visuales en la Universidad San Francisco de Quito. Esta carrera, ha tenido pocos graduados que han influenciado en el campo del arte en Quito.

<sup>44</sup>Posteriormente FADA, una vez que se incluyó la Carrera de Artes Plásticas

para el manejo académico de las carreras; entre otras, la libertad en los planes de estudio y en las cátedras de cada carrera. Amparados en el funcionamiento autónomo, el decano Fernando Calle, junto con Diego Carrión y Jorge García —quien fue el primer director de la CAP— planificaron la creación de una carrera de artes, para lo que recurrieron a la asesoría de dos artistas plásticas: Pilar Flores y Dolores Andrade.

Uno de los objetivos principales de la carrera fue formular una alternativa a la educación que ofrecía la FAUCE. Para eso, los gestores de la CAP integraron algunas ideas a la conformación de esta carrera; entre otras, la necesidad de abrir la institución a nuevas propuestas; la necesidad de espacios de exhibición para artistas jóvenes; y, la complejidad de los modos de producción artística que no fueran la pintura y escultura. Así, en el proyecto educativo propusieron,

elevar el nivel académico de reflexión y de intervención en este ámbito, a fin de contribuir a mejorar la calidad de vida de todos [responder al] surgimiento de nuevos y más complejos ámbitos en la sociedad nacional que demandan de una mayor intervención del quehacer artístico y estético: arte urbano, arte por computadora, estrategias artísticas contemporáneas, artesanía artística, arte y calidad de vida, entre otros.<sup>45</sup>

El plan de estudios de la CAP hizo una propuesta de educación integral, su proyecto era educar artistas que entendieran al arte como un “campo expandido” en donde, realizar tareas como crítica de arte y gestión artística, fuera un complemento a la creación y producción de obra.<sup>46</sup> En el perfil del estudiante de la CAP se indica la importancia de la capacitación en tareas como la comunicación o la comercialización de arte.

Realizar con solvencia complementariamente actividades como: Crítica de arte, procesos de curaduría y de difusión artística de obras, procesos de comunicación y formación artística, proyectos y procesos de gestión de desarrollo cultural y artístico en instancias de creación y

---

<sup>45</sup> ACAV: Archivo de la Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Propuesta Carrera de Artes Plásticas”, 1997.

<sup>46</sup> Al hablar de una práctica expandida del arte se está haciendo referencia al artículo de Rosalind Krauss sobre la escultura en el campo expandido. Krauss define al campo expandido como un momento de ruptura posmoderna en el campo del arte que implica “la práctica de los artistas individuales [...] muchos de los artistas en cuestión se han encontrado ocupando sucesivamente diferentes lugares dentro del campo expandido [...] el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore” (Krauss 2002, 72). En referencia al CEAC; este colectivo planteó la posibilidad de que la práctica de algunos artistas podía ir más allá de la producción plástica, y era válido en el campo del arte abrirse a otras actividades como la crítica, la curaduría y la investigación.

promoción cultural, así como proyectos, promoción, y comercialización de obras artísticas propias o ajenas.<sup>47</sup>

Para educar artistas integrales la principal propuesta de la CAP fue apoyarse en la investigación. El estudiante de la CAP debía ser un “investigador sistemático” que domine técnicas y materiales.

El artista es el creador plástico que domina las técnicas, procedimientos, manejo de materiales y oficio, a través de los cuales es capaz de crear obras y proyectos que respondan necesariamente a un estudio e investigación signados por herramientas teórico conceptuales de orden filosófico, estético, sociológico, y teórico en general.<sup>48</sup>

A decir de Pilar Flores, el eje principal de la CAP fue la interdisciplinariedad; se construyeron planes de estudio y se escogió profesores en torno a este principio.<sup>49</sup> Flores explica que, principalmente, se buscaron profesores que fueran artistas jóvenes que estuvieran trabajando y produciendo su obra al momento. Manuel Kingman y Gonzalo Vargas, estudiantes de la primera promoción de la CAP, describen a los primeros años de su educación universitaria como “cargada de mucha expresividad”, comentan que además de asignaturas de artes visuales también recibieron materias como expresión corporal y apreciación musical.<sup>50</sup>

Al iniciar la CAP no estaba claro el camino que debía seguir la carrera para cumplir el objetivo de ser una alternativa a la FAUCE, quizá por esta razón, los planes de estudio tuvieron una estructura laxa. Pilar Flores indica que Jorge García insistía en que el nombre de las materias debía ser amplio, para dar cabida a los cambios que fueran necesarios en el tiempo y que las materias no estén atadas a nomenclaturas; así los contenidos de las materias podrían cambiar para cumplir los objetivos propuestos.<sup>51</sup>

La CAP arrancó con un plan de estudios muy diferente al de la FAUCE en el que proponía a la creación artística como un proceso con varios momentos de creación y no como técnicas a las que había que dominar para lograr una práctica adecuada. Entre las materias teóricas que ofrecía

---

<sup>47</sup> ACAV: Archivo de la Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes Plásticas”, 2004.

<sup>48</sup> ACAV: Archivo de la Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Estudio y proyección para el diseño curricular de la Carrera de Artes Plásticas”, s/f.

<sup>49</sup> Pilar Flores (artista) en conversación con María del Carmen Oleas el 02 de junio de 2015.

<sup>50</sup> Manuel Kingman y Gonzalo Vargas (artistas), en conversación con María del Carmen Oleas el 04 de septiembre de 2015.

<sup>51</sup> Pilar Flores (artista) en conversación con María del Carmen Oleas el 02 de junio de 2015.

el plan estaba la teoría del arte, historia del arte, lectura de la imagen, filosofía occidental, filosofía oriental, pensamiento crítico y transdisciplinario —esta última cambiaba de temas en cada nivel. Estas materias comprendían el 20% de la carga horaria; el otro 80% estaba compuesto por materias técnicas como pintura, dibujo, escultura, grabado, expresión corporal, apreciación musical, apreciación del cine, papel artesanal, introducción al teatro, literatura, fotografía, video, arte contemporáneo y computación.<sup>52</sup>

La principal innovación del plan de estudios de la CAP fue la implementación de una asignatura denominada taller de arte. En esta materia, los estudiantes no estaban sujetos al aprendizaje de técnicas, sino que podían trabajar sus propios proyectos guiados en sus reflexiones y creaciones por uno o más docentes que les debía conducir en la resolución de problemas técnicos y teóricos. El objetivo de esta materia era dotar a los estudiantes de un espacio de creación, donde pudieran poner en práctica de una manera integral, lo aprendido tanto en las materias técnicas como en las teóricas, esta asignatura era la que mayor carga horaria tenía en el plan de estudios.

Con esta propuesta innovadora en el plan de estudios, la CAP logró constituirse como una alternativa a la educación de la FAUCE. Sin embargo, la apertura del campo a los “artistas integrales” que graduaría la CAP, todavía estaba irresuelto. Esto es evidente en la carta abierta de Enrique Vásquez —quien fue director de la CAP en el 2001— a las “autoridades” del campo.

En general, las instituciones, gubernamentales o no, que de muchas maneras manejan espacios destinados al arte y la cultura; el sector oficial, los dueños y señores de los eventos creados para dar impulso y generar espacio para las nuevas propuestas artísticas de nuestro medio se hallan totalmente renuentes a manejar estos importantes espacios en función de las necesidades urgentes del quehacer artístico, creando en consecuencia un vacío que aletarga el libre florecimiento de lo que ya está germinando.

Y agrega,

desde la perspectiva de la universidad, en donde los jóvenes ya se han adelantado con sus propuestas a los revenidos conceptos de los organizadores de eventos, debemos exigir enérgicamente que se abran los espacios que son públicos y que pertenecen a la comunidad para que las nuevas ideas tengan plataforma y si se quiere premios y que se medite con

---

<sup>52</sup> ACAV: Archivo de la Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Malla Curricular Carrera de Artes Plásticas”, 1999.



honestidad y valentía, en quienes deberían ostentar el poder de hacer y renovar y se los convoque.<sup>53</sup>

En el año 2001 la PUCE retiró la autonomía de la facultad y la universidad pasó a administrar los fondos y a regular los costos de las matrículas de los estudiantes; esto se le puede atribuir a algunos factores, la crisis económica fue una razón, pero también hubo cambios administrativos en la Universidad y un nuevo rector, que no estaba de acuerdo con la autonomía de la Facultad. Esto implicó variaciones en los planes de estudio; se quitaron asignatura como papel artesanal, expresión corporal, teatro, música y filosofía y se mantuvo un plan de estudios más tradicional; se impartían clases de historia del arte, pintura, grabado, video, dibujo, fotografía, escultura y teoría del arte, se mantuvo la materia de taller de arte.

Las modificaciones administrativas de la Universidad significaron también la separación de muchos docentes de la Carrera. “Un elevado número de profesores dejaron el último semestre la actividad académica [incluso] un número significativo de profesores del área de Artes, incluyendo su Director”.<sup>54</sup> Entre los profesores que dejaron la Carrera se puede contar a miembros del CEAC, como Alexis Moreano, que impartía algunas materias teóricas y a artistas reconocidos como José Avilés, que daba clases de fotografía, Marcelo Aguirre, quien dictaba clases de dibujo y Diego Cifuentes, reconocido fotógrafo.

Hubo, sin embargo, profesores que se integraron a la carrera después de los cambios administrativos y que influyeron de manera positiva en la propuesta de la CAP. En el segundo año (1998) se incorporó Gonzalo Jaramillo; posteriormente lo hicieron Jenny Jaramillo y Ulises Unda, integrantes de los colectivos CEAC y PUZ, respectivamente. Pablo Barriga también fue parte de este proceso; impartía clases de historia del arte y fue director de la Carrera por menos de un año, en el 2000.<sup>55</sup> La confluencia de agentes que venían disputando diferentes espacios en el campo en la CAP, configuró a este proyecto educativo como un espacio de legitimación que reconoce otras formas de hacer arte.

Para Gonzalo Vargas y Manuel Kingman el primer cambio importante que ellos estiman fue decisivo para su proceso de aprendizaje, fue la entrada de Gonzalo Jaramillo que se integró a la

---

<sup>53</sup> ACAV: Archivo de la Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. Vásquez, Enrique. “Misión Ineludible de Algunas Autoridades que Parecen Necesitar de un Buen Empujón”, s/f.

<sup>54</sup> ACAV: Archivo de la Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Manifiesto de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la PUCE, 2001.

<sup>55</sup> Pablo Barriga (artista) en conversación con María del Carmen Oleas el 19 de agosto del 2015.

asignatura de taller de arte en segundo nivel. Indican que fue él quien dirigió sus inquietudes estudiantiles hacia horizontes más contemporáneos del arte por medio de reflexiones teóricas a través de la producción artística. Describen a las clases de Jaramillo como las primeras que fueron impartidas con una pedagogía del arte y que influyeron en su práctica posterior. Reconocen también la influencia de las clases dictadas por Alexis Moreano, Pablo Barriga y Pilar Flores, como espacios de reflexión hacia otras formas de pensar el arte.<sup>56</sup>

Como resultado de los cambios administrativos de la Universidad, entre 2003 y 2004 se propuso un Proyecto de Reforma Curricular de la CAP. El objetivo principal de esta reforma seguía siendo el de brindar una alternativa a la educación de la FAUCE.

La nueva carrera diseñada va más allá del perfil de Artes Plásticas tradicionalmente conocido y desarrollado hasta el presente; donde el campo de acción del profesional esencialmente se ha limitado a la pintura, la escultura y el grabado; se amplía entonces, ahora a las nuevas formas de expresión del arte visual contemporáneo, incluyendo los diversos soportes tecnológicos existentes, tales como: el video artístico, la fotografía digitalizada, la multimedia, el performance y otros que el desarrollo de las artes imponga.<sup>57</sup>

Esta reforma propuso dividir a todas las materias entre cuatro grupos. El primero se llamó Fundamentos del Arte y Ética que integraba a las materias teóricas; se quitaron materias como filosofía oriental, pero se incrementaron otras; como apreciación del arte, semiótica, teoría de la imagen y análisis del entorno nacional; cinco niveles de historia del arte, cinco niveles de teoría del arte, y dos niveles de estética. Con estos cambios se buscaba que los estudiantes pudieran sostener su producción artística con argumentos teóricos.<sup>58</sup>

El segundo grupo se llamó Competencias en Artes Plásticas y Visuales y comprendía las materias técnicas entre las que se contaba cuatro niveles de dibujo, tres de pintura y grabado, y cuatro de escultura, tres de fotografía, dos de video, tres de animación digital, uno de medios mixtos y uno de diseño web. El tercero fue el Eje Integrador de las Competencias, en este grupo estaban las materias de taller de arte de los distintos niveles, la materia de prácticas pre

---

<sup>56</sup> Manuel Kingman y Gonzalo Vargas (artistas), en conversación con María del Carmen Oleas el 04 de septiembre de 2015.

<sup>57</sup> ACAV: Archivo de la Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes Plásticas”, 2003.

<sup>58</sup> ACAV: Archivo de la Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes Plásticas”, 2003.

profesionales y los talleres de tesis. El último grupo fueron las Competencias Complementarias que comprendía a materias como idiomas, pedagogía, crítica del arte, gestión de proyectos y curaduría.<sup>59</sup>

La nueva estructura del plan de estudios tuvo algunos cambios que podrían hacer referencia a una educación dirigida a la producción de arte contemporáneo. La inclusión de materias como semiótica, teoría de la imagen y teoría del arte, indican una orientación menos expresiva y más teórica. En estas materias se trataban temas de comunicación, lenguaje visual y teorías sociales contemporáneas que influyeron en la producción artística reciente. La inclusión de estas materias buscaba propiciar una reflexión teórica —sobre diferentes temas— a la par de la producción material de la obra de arte. Otra modificación del plan de estudios fue la inclusión de nuevos medios de producción como el video, la animación digital y el diseño web. Abrir las posibilidades de producción artística a medios distintos de la pintura y escultura tradicionales indica el cambio en la producción artística y la respuesta de la academia a estas nuevas demandas. Se incluyeron materias como crítica de arte, gestión de proyectos y curaduría, lo que demuestra el proyecto de una educación integral de artes. Además, la materia de Taller de Arte, era un espacio para que todos estos conocimientos se integren y los estudiantes puedan poner en práctica los enseñanzas de la universidad.

Tanto la FAUCE como la CAP emitieron documentos para la reforma de los planes de estudio en el 2003.<sup>60</sup> En ambos instrumentos se hace referencia a lo que se denominó “nuevos medios”, en referencia a la enseñanza de técnicas como el video, el performance, la fotografía digital, entre otros. En los dos documentos se destaca la importancia de incluir estos medios en el plan de estudios, sin embargo, solamente la CAP incluyó materias como video o fotografía digital en su nuevo plan de estudios.<sup>61</sup> Que ambas carreras de arte hayan considerado necesario incluir estos temas en su plan de estudios, indica la apertura a nuevas formas de arte.

---

<sup>59</sup> ACAV: Archivo de la Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes Plásticas”, 2003

<sup>60</sup> AFAUCE: Archivo de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. “Estructura Académica de la Facultad de Artes de la FAUCE”, 2003.

ACAV: Archivo Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Diseño Curricular Perfeccionado de la Carrera de Artes Plásticas de la CAP”, 2003.

<sup>61</sup> En el documento Informe – Diagnósticos En cuanto al desarrollo del Plan de Trabajo, de septiembre de 2007, se hace in forme detallado de las áreas en las que se dividió el pensum después de la primera reforma curricular de la CAP. En este documento se puede ver el énfasis que el área de materias herramientas hace en las materias de

En esta reforma también se cambió el nombre de la carrera, de Carrera de Artes Plásticas (CAP) a Carrera de Artes Visuales (CAV). Este fue un cambio significativo, pues representó la apertura institucional a las nuevas tendencias artísticas que estaba demandando el campo. Se consideraba que “la denominación de la carrera no ha guardado relación con las competencias que actualmente se espera del graduado”, el nuevo nombre hacía referencia a las necesidades del medio artístico.<sup>62</sup>

Los estudiantes de la CAP consideran que la carrera en sus primeros años, no fue manejada de la mejor manera. Varios estudiantes, sobre todo de la primera promoción, reflexionan que su educación superior fue un proceso inestable, que sufrió muchos cambios en poco tiempo, lo que retardó la consolidación de un proyecto educativo. Algunos se consideran autodidactas, indican que mucho de su aprendizaje consistió en auto educarse, ya que los conocimientos que les fueron útiles en su vida profesional no los aprendieron en la universidad.<sup>63</sup>

Actualmente —veinte años después de su apertura—, se puede decir que se cumplió el objetivo de la CAP de brindar una educación integral y alternativa a la impartida en la FAUCE. Los estudiantes de la CAP se han desempeñado como docentes universitarios, artistas, gestores, críticos, editores, curadores, museógrafos e inclusive montajistas —cuando las circunstancias lo requirieron. Alexis Moreano considera que la conformación de esta carrera fue decisiva para el campo del arte en ese momento.

La Católica de esos años es clave por haber constituido un espacio que pudo conglomerar algunos de los artistas que estaban trabajando, con algunos estudiantes extremadamente receptivos. Eso nos consolidó como grupo [...] y eso es fabuloso porque en muchos casos estos chicos nos sobrepasaron rápido [...]. Hemos mantenido una relación con esta generación [...], yo a veces pienso que no fue otra generación, sino que fue una suerte de generación extendida.<sup>64</sup>

---

nuevos medios o arte digital. Lastimosamente, el diagnóstico de estos informes reportan a estas materias como las más conflictivas por razones como la falta de equipos, falta espacios adecuados y la falta de claridad en los contenidos de las materias (ACAV: Archivo Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes plásticas”, 2003).

<sup>62</sup> ACAV: Archivo Carrera de Artes Visuales FADA PUCE. “Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes plásticas”, 2004.

<sup>63</sup> Manuel Kingman, Gonzalo Vargas y Belén Santillán (artistas), en conversación con María del Carmen Oleas 4 de septiembre de 2015 y el 07 de diciembre de 2016.

<sup>64</sup> Alexis Moreano (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 09 de junio de 2016.

Después de analizar tres cuestionamientos de los artistas al funcionamiento del campo, no es posible aseverar que las disputas que resultaron de estos cuestionamientos cambiaron la estructura del mismo. Tampoco se puede indicar que estos movimientos promovieron una propuesta de cambio y que el campo de décadas pasadas haya dejado de funcionar. Sin embargo, se puede decir que los cuestionamientos analizados si propusieron otras formas de funcionamiento y una reorganización de los agentes a su interior.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> En Guayaquil, desde el 2003 el Instituto Tecnológico de Arte del Ecuador (ITAE), se conformó como una institución de educación superior que fue influyente en el campo del arte. Originalmente esta propuesta se presentó al proyecto *Ataque de Alas* (2002) que fue parte del programa de inserción en la esfera pública del Museo de Antropología y Arte Contemporáneo (MAAC) en Guayaquil. Durante el 2003 el ITAE funcionó en el MAAC y desde el 2004 trasladó sus instalaciones al subsuelo del Teatro Centro Cívico en Guayaquil —entre los principales profesores de esta institución están, Lupe Álvarez, Saidel Brito, Marco Alvarado y Xavier Patiño. En pocos años el ITAE se configuró como la institución de educación superior de artes más representativa del país; sus egresados y graduados son reconocidos a nivel nacional e internacional. Actualmente forma parte de la Universidad de la Artes.

## Capítulo 5

### El campo del arte en Quito (2000-2008)

En este capítulo se hace una revisión de los acontecimientos del arte después del cierre de las galerías y de la crisis bancaria, entre el 2000 y 2008. Se divide en tres secciones. La primera presenta el panorama general de la escena artística en la década del 2000. Se toma como referencia el trabajo de tres colectivos —*Artes no decorativas*; *Oído Salvaje*; y, *La Corporación*—, cuya práctica evidencia la entrada de nuevas lógicas de producción artística y sus mecanismos de institucionalización y legitimación. En la primera parte se analiza también otros acontecimientos de esta época que evidenciaron algunos conflictos que marcaron al 2000. La segunda sección, analiza específicamente, dos colectivos artísticos: Experimentos Culturales y Tranvía Cero, como nuevos modelos institucionales. La tercera sección indaga en un episodio sucedido en el 2008, cuando la curadora colombiana María Iovino, determinó que ninguna de las obras presentadas al Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera, cumplían con las características que ella consideraba, debía tener el arte contemporáneo. A raíz de este suceso se cerró el Salón e inició un proceso para repensar lo contemporáneo en el arte desde las instituciones públicas. Este análisis está desarrollado a partir de una pregunta: ¿cómo se estructura el campo del arte en Quito en la década del 2000?

#### 5.1 Contexto social y político (2000-2008)

El milenio inicia con el ataque terrorista a las Torres Gemelas en Nueva York (2001); al que le siguieron otros en distintas ciudades de países del primer mundo. La responsabilidad la asumieron grupos fundamentalistas islámicos, lo que provocó el rechazo del mundo occidental al Islam como religión mayoritaria de los países árabes y turcos. Todo esto trajo un nuevo orden mundial. Los gobiernos de los países del primer mundo instituyeron —lo que ellos consideraban— políticas anti terrorismo; por ejemplo, la restricción de la migración de los países del Medio Oriente y un control más exhaustivo en países como Alemania, Reino Unido, Nueva Zelanda y Canadá, donde existe una gran migración árabe y turca. Cambió el control de la movilidad humana en los aeropuertos, la revisión de personas y equipaje se hizo mucho más rigurosa.

En el Ecuador la primera década del 2000 continúa con la inestabilidad política y económica; entre 1996 y 2008, el país tuvo cinco presidentes. La década inicia con los estragos del feriado bancario y el congelamiento de los depósitos ocurridos en 1999: crisis económica, desempleo, desconfianza en el sistema bancario, entre otras. En enero del 2000, el presidente Jamil Mahuad dolarizó la economía ecuatoriana, lo que produjo su derrocamiento a fines de ese mismo mes. En el 2002 fueron convocadas elecciones en las que ganó el Coronel Lucio Gutiérrez, quien lideró el golpe del 2000 contra Mahuad. En el 2005, luego de una movilización popular, Gutiérrez fue destituido por las Fuerzas Armadas, asumió el poder Alfredo Palacio, su vicepresidente. En el 2006, se convocó nuevamente a elecciones; Rafael Correa ganó y se posicionó en enero de 2007 (Ayala Mora 2008).

Esta coyuntura política y económica afectó al campo del arte, como ya se dijo, en esos años cerraron muchas galerías —Art Forvm en 1999 y La Galería, en el 2002. Muchos de los bancos que en los ochenta fueron los mayores coleccionistas de arte, quebraron y el presupuesto público dedicado a la cultura y a las artes decreció frente a otras necesidades. Igualmente, la crisis económica también afectó el desarrollo de algunos proyectos artísticos; por ejemplo, la publicación de la investigación del CEAC que, a decir de algunos de sus miembros, no se terminó por razones externas al colectivo ni relacionadas con la crisis económica.

A pesar de aquello no se le puede atribuir los cambios que tuvo el campo del arte solamente a la crisis económica. Como se ve en el capítulo anterior, el campo y la producción artística ya habían empezado a reformularse en los noventa; la apertura institucional a nuevas técnicas, otros modos de producción y otros agentes, son también razones para este cambio. Se puede pensar que la confluencia de todos estos factores facilitó la reconfiguración del campo. Este capítulo, analiza el inicio de un reordenamiento enmarcado en un momento diferente y analiza también el rol de los agentes más jóvenes en este proceso.

## **5.2 El campo del arte a inicios de nuevo milenio**

A inicios de la década del 2000 el campo del arte era distinto que en décadas pasadas. Frente a esta nueva estructura una de las estrategias de los agentes del campo fue la conformación de colectivos. Se formaron diferentes agrupaciones con objetivos diferentes, en general, todos cuestionaban las estructuras anteriores.

Un caso muy similar fue el que ocurrió en Argentina, en esa misma época, cuando en el 2001 se congelaron los depósitos bancarios y se aplicó una política económica de convertibilidad, donde un peso argentino equivalía a un dólar. En este contexto, los colectivos artísticos se incrementaron con diferentes objetivos y formas de trabajo. Andrea Giunta, define a estas agrupaciones:

Grupos que se forman para actuar desde una organización propia e independiente, se constituyen para facilitar la financiación del espacio, porque comparten una dinámica, porque tienen agendas comunes o para potenciar formas de creatividad elaboradas a partir del trabajo conjunto. Si bien muchos de estos grupos comenzaron a actuar antes del 2001, con la crisis se produjo un proceso de colectivización de las prácticas artísticas que se generalizó con la multiplicación de colectivos (Giunta 2009, 255).

Para esta autora, una de las características más importantes de la producción artística colectiva, es la disolución del artista individual. Otra es “el desenmascaramiento de la diferencia entre el papel del creador y el del espectador” (Giunta 2009, 56), el público pasa a formar parte de la creación de la obra, con su participación en el desarrollo de eventos artísticos. Para Giunta (2009) algunos de estos colectivos se vinculan por intereses y problemáticas comunes, la creación estética desde lo político (y viceversa), la toma grupal de decisiones, las relaciones en redes entre ellos, la cooperación, la resistencia como respuestas a la crisis y producen acciones performáticas en espacios públicos.

Existen coincidencias entre el trabajo de los colectivos en Quito y sus pares en Argentina. Entre otras se puede contar la vinculación de sus miembros por intereses comunes, la toma grupal de decisiones y la cooperación entre colectivos. Los colectivos en Quito, sin embargo, dirigieron sus objetivos a la reconstrucción de una institucionalidad que se vio afectada por factores externos.

El colectivo *Artes No Decorativas S.A.*, conformado por Manuela Ribadaneira, artista visual; y Nelson García, músico, se constituyó legalmente como una sociedad anónima ante la Superintendencia de Compañías del Ecuador. Este colectivo podía vender acciones a personas o empresas que, como parte de la sociedad, tendrían voz y voto sobre las decisiones del colectivo. El objetivo principal con esta figura legal era “promover, difundir y producir todo tipo de expresiones de arte contemporáneo, en los campos de la música, las artes visuales y las artes



escénicas. En los últimos años se han concentrado en el arte contemporáneo visual”.<sup>1</sup> Esta estructura legal, más relacionada con el mundo de los negocios, denota la necesidad de formar una institucionalización desde los artistas.

En la década del dos mil, *Artes No Decorativas S. A.*, articuló su producción artística con la gestión de proyectos artísticos, educativos y curatoriales. Durante la primera década del dos mil la reflexión y los cuestionamientos al campo fueron planteados de manera persistente. Sus planteamientos interpelaban la existencia de una institucionalidad del arte y en algunos casos proponían una nueva institucionalidad en su práctica. Un ejemplo de esto es el proyecto llamado *Sobremesa, la última escena* (2001 y 2002). Para este proyecto el colectivo realizó una serie de cenas en Quito, Guayaquil, Cuenca y Lima. Los invitados a estas cenas eran agentes del campo artístico, como curadores locales e internacionales, coleccionistas, artistas, críticos de arte, y administradores de espacios culturales.

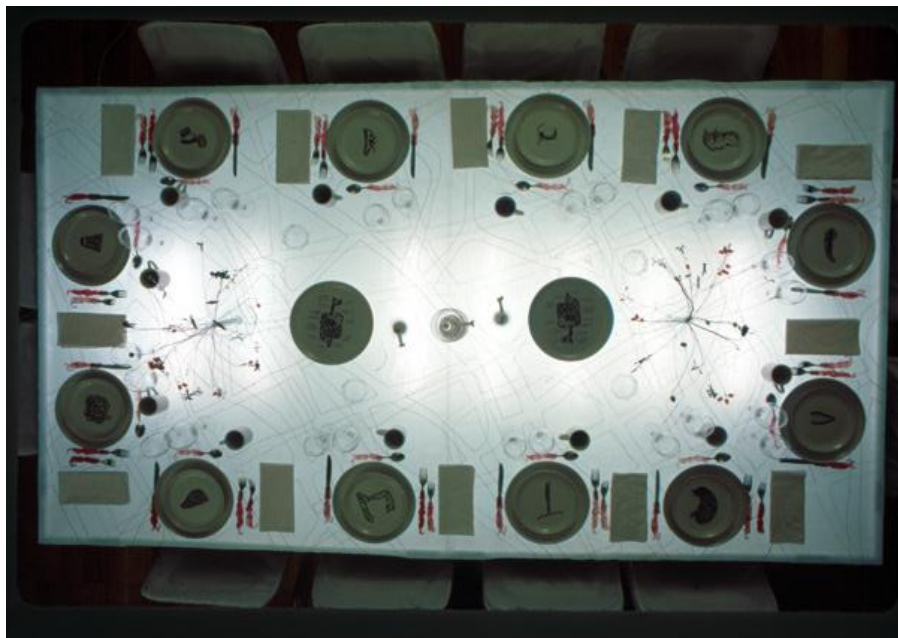
La obra consistió de una mesa, una vajilla que en su diseño hacía referencia a diferentes órganos del sistema digestivo, cuatro diferentes manteles bordados, uno para cada cena, además de los nombres de los asistentes bordados en los forros de las sillas. El día de la cena se grababan las conversaciones a través de micrófonos disimulados. Simultáneamente, las conversaciones de cenas anteriores eran reproducidas como música de ambiente. Se realizaron cuatro cenas, una en Cuenca, con motivo de la VII Bienal; una en Guayaquil, en la Galería DPM; una en Quito, en el Museo de la Ciudad; y, una en Lima Perú, en el Museo Pedro de Osma.<sup>2</sup> Posteriormente, se expusieron los audios registrados de las conversaciones, los forros de las sillas bordados con los nombres de los asistentes y las fotografías en los lugares donde se llevaron a cabo las cenas, de los espacios utilizados por cada asistente (fig. 5.1).

---

<sup>1</sup> <http://artesnodecorativas-s.a.laselecta.org/> (27.06.2017).

<sup>2</sup> <http://artesnodecorativas-s.a.laselecta.org/2010/06/06/la-ultima-escena/>, (27.06.2017).

Ilustración 5.1



*Sobremesa, la Última Escena* (2001-2002), Artes No Decorativas. Acción artística.

Fuente: <http://artesnodecorativas-s.a.laselecta.org/2010/06/06/la-ultima-escena/> (27.06.2017).

Las conversaciones registradas evidencian varios debates del momento: disputas por medios artísticos de producción y por espacios de poder, el reordenamiento de un campo a partir de los criterios de ciertos agentes escogidos por el colectivo y la no inclusión arbitraria de otros agentes cuyas opiniones, posiblemente, no fueron consideradas necesarias en estos diálogos. Esta obra también deja en evidencia la creación artística en formatos y de modos de producción diferentes a los tradicionales, ya que se diluye la idea del producto artístico y la autoría de la obra. En otro momento cabrían las preguntas: ¿de quién es la obra, del colectivo o de los comensales?, ¿cuál es el producto final?, ¿la cena?, ¿el registro sonoro? o ¿la exhibición de la mesa, la vajilla y los bordados?

El *Centro Experimental Oído Salvaje*, fue constituido en 1995 por Fabiano Kueva, Mayra Estévez e Iris Disse bajo el nombre de Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL), desde el 2001 se autodenominaron Centro Experimental Oído Salvaje.<sup>3</sup> Su trabajo colectivo consistía en el apoyo y la gestión de proyectos de artistas que, igual que ellos, trabajan con

---

<sup>3</sup> Eventualmente Disse se separó del colectivo

sonoridades.<sup>4</sup> En la década del noventa, el trabajo de este colectivo estuvo orientado a prácticas sonoras comunitarias, por lo que como parte de su proyecto instalaron radios en comunidades rurales. Los artistas también desarrollaron proyectos individuales, Kueva produjo una serie de obras en video y sonoridades que cambió la idea de la producción final y la exhibición museográfica; mientras que, Estévez, se dedicó a la investigación académica de producción artística sonora, en las ciudades de Quito y Bogotá.

María Fernanda Cartagena considera el trabajo de estos dos colectivos como un motor de la escena del arte contemporáneo en Quito. *Artes No Decorativas S.A.* “organizó, gestionó, auspició y curó exhibiciones, residencias, eventos educativos e intervenciones urbanas”. Mientras que el *Centro Experimental Oído Salvaje*, tuvo una influencia decisiva en el campo, en la década por las exploraciones en el ámbito del arte sonoro y por “su política sostenida en la exploración del potencial político de la voz y el sonido” (Cartagena 2012, 13).

El caso del colectivo *La Corporación* es distinto de los analizados porque sus integrantes solamente se dedicaron a la gestión y dejaron de lado la producción artística. Estuvo conformado por Roberto Jaramillo, Samuel Tituaña, Danilo Zamora, Danilo Vallejo, Rodrigo Viera, Fernando Dávalos, Miriam Cartagena, Yoko Jácome, Carlos Vaca, Ernesto Proaño, entre otros (Kingman 2012), se conformó en el 2002.<sup>5</sup> El colectivo empezó a trabajar con motivo de la reapertura del Salón Mariano Aguilera, con el objetivo de enfrentarlo a través de varias exposiciones de arte que se realizaron en Quito. Esta serie de exposiciones se denominaron el *No Salón*. Ernesto Proaño indica que después del *No Salón*, los artistas se dieron cuenta de que no necesitaban de las instituciones oficiales para gestionar eventos artísticos.<sup>6</sup>

El trabajo de *La Corporación* tuvo resonancia a nivel nacional. Se vincularon con artistas en Guayaquil y Cuenca, con quienes gestionaron exposiciones, lanzamientos de libros, talleres de distintas técnicas artísticas, entre otras actividades. Uno de los proyectos emblemáticos de este colectivo fue la publicación de la revista *Abrelatas*. Se trataba de una publicación donde los artistas jóvenes podían publicar imágenes experimentales como fotomontajes, ilustraciones, fotografías y dibujos de creación propia, y también textos donde reflexionaban sobre muestras de arte, eventos del campo y otros acontecimientos del momento. Se publicaron cuatro números de

---

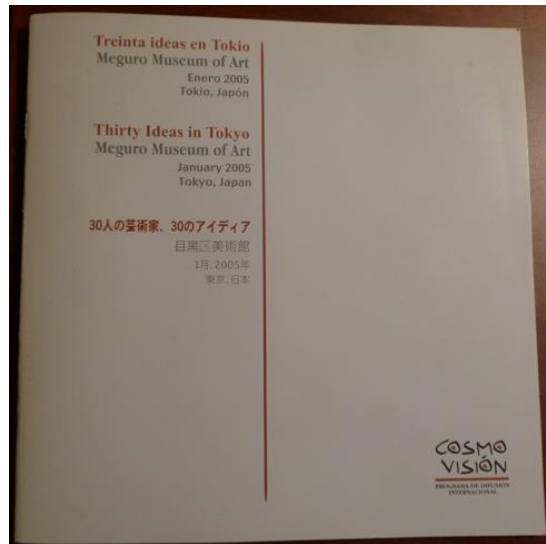
<sup>4</sup> <http://antenas-intervenciones.blogspot.com/> (1.09.2015).

<sup>5</sup> Ernesto Proaño (artista) en conversación con María del Carmen Oleas el 03 de junio de 2015.

<sup>6</sup> Ernesto Proaño (artista) en conversación con María del Carmen Oleas el 03 de junio de 2015.

la revista. Proaño considera que el proyecto más interesante del colectivo fue el *Programa Cosmovisión Andina*, que consistió en gestionar muestras colectivas de artistas ecuatorianos en el extranjero (fig. 5.2). El impacto de este colectivo estuvo relacionado a su gestión de espacios de exhibición y fue reconocido en el Ecuador; sin embargo, dejó de trabajar paulatinamente.

Ilustración 5.2



*Muestra del Meguro* (2005), Catálogo del Programa Cosmovisión Andina. Museo de Arte de Tokyo.

Fuente: archivo María del Carmen Oleas R.

El énfasis de los tres colectivos en la gestión de proyectos —ya sean artísticos o comunitarios— muestra la falta que existía en ese momento, de espacios institucionales de exhibición tradicional y de legitimación, como museos y galerías. La creación de un marco institucional desde los artistas contribuyó a la reestructuración del campo en esta década, lo que demuestra la agencia de los artistas en prácticas distintas de la práctica artística propiamente dicha.

Hubo también planteamientos desde artistas independientes que movilizaron procesos similares a los descritos. En diciembre del 2000, la artista ecuatoriana Ana Fernández, realizó un performance público titulado *Hasta la vista, Baby!* (fig. 5.3).<sup>7</sup> Este performance consistió en una procesión funeraria, que partió del edificio del Banco Central, en Quito, hasta el cementerio de

<sup>7</sup> Fernández estudió en el extranjero y asistió a los cursos que Álvarez dictó a mediados de los noventa, hizo una exposición en La Galería en 1997, donde presentó pintura e instalaciones, también expuso su obra pictórica en El Pobre Diablo.

San Diego.<sup>8</sup> Fernández iba vestida como el Mariscal Antonio José de Sucre y tras ella se transportaba, en una urna de cristal, “el sucre”; la recién desaparecida moneda ecuatoriana. La procesión fue acompañada por varios artistas, críticos, estudiantes de arte, se fueron sumando a la caminata vecinos de los barrios del centro histórico. Finalmente, se enterró la moneda en el cementerio, en medio de proclamas políticas de los asistentes.

Kingman describe a esta acción: “la propuesta fue una mezcla de acción y procesión, un ámbito en que se atravesaba lo religioso y lo político, tanto por la intención de los artistas, como por la participación de curiosos y personas dolidas por el suceso” (Kingman 2012, 92). En el registro se puede ver el impacto de la dolarización en el pueblo ecuatoriano y la función catártica que esta acción tuvo. Esta acción promovió un espacio para asimilar la nueva realidad monetaria del país, los asistentes lavaban la bandera del Ecuador en señal de protesta a las medidas económicas tomadas por el régimen. Es un comentario irónico sobre la crisis económica de la última década, que demuestra el surgimiento de un nuevo tipo de arte, que no requiere de galerías, instituciones o espacios de exhibición y que se legitima a si mismo en otros grupos del campo.

Ilustración 5.3



*Hasta la Vista Baby!* (2001), Ana Fernández. Performance.

Fuente: <http://www.laselecta.org/2011/06/hasta-la-vista-baby-performance-de-ana-fernandez/> (7.07.2017)

<sup>8</sup> La acción fue registrada por Miguel Alvear.

La relación entre este nuevo arte y las instituciones oficiales fue problemática. Instituciones como museos y galerías no tenían la infraestructura, ni sus dueños, las herramientas teóricas para acoger proyectos de esta índole. Hubo casos en que las instituciones oficiales quisieron influir en la producción artística para que calzara en las lógicas institucionales. Una muestra de eso es lo que sucedió en la exposición colectiva *Las Divas de la Tecnocumbia* (2003) que debía llevarse a cabo en el Museo de la Ciudad en Quito. La curadora María del Carmen Carrión, propuso un proyecto que buscaba plantear un diálogo entre el arte contemporáneo y la cultura popular; el tema de la curaduría fue la tecnocumbia, que era la expresión musical popular de moda en ese momento. La muestra constaba de una serie de obras de artistas contemporáneos, que sería inaugurada con un concierto de tecnocumbia.

No nos interesaba realizar una exposición documental, sino proponer una mirada a la esfera de la tecnocumbia, su estética y problemáticas desde las visiones del arte contemporáneo, con todas las posibilidades críticas que éste propone. Una mirada de los artistas sobre este producto cultural, que genere reflexión y discusión no solo para el público del museo sino para los agentes del espacio tecnocumbiero. Como una forma de acercarnos a los habitantes del Centro Histórico y al público propio de la tecnocumbia, el proyecto se insertó en los circuitos de conciertos barriales generados por el mismo campo (Carrión 2009).

Una de las obras parte de la exposición, fue el proyecto fotográfico *MEC POP* de Miguel Alvear.<sup>9</sup> En este trabajo, se revisa esta serie de fotografías, por la polémica que causaron. Se trataba de puestas en escena fotográficas donde posaban cantantes de tecnocumbia que hacían referencia a la estética popular que se maneja en las unidades de transporte público; y, al cuerpo de las cantantes del género musical, lo que les construía como imágenes provocadoras para el público en general (fig. 5.4 y 5.5).

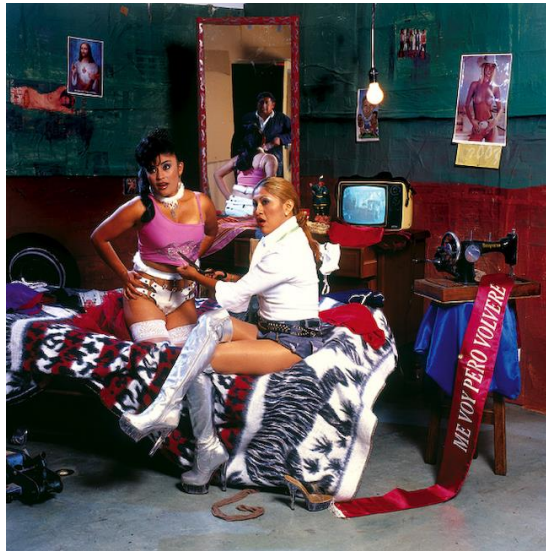
En su obra el estudio fotográfico recupera la teatralidad de los estudios del siglo XIX, en donde el decorado no solo remite a los falsos horizontes y cortinajes de un estudio decimonónico, sino que se asemeja a una locación de rodaje cinematográfico, [...] Estas fotos [...] abren una posibilidad de reflexión sobre un rasgo de la condición cultural a la que pertenecemos, al remitir a las estrategias del fallo, estrategias de sobrevivencia y camoufflage, con las que nos reinventamos cuando a tropezones, queriendo hacer una cosa

---

<sup>9</sup>Alvear estudió cine y artesvisuales en el extranjero, fue parte del CEAC en su segundo momento y fue parte de la investigación de este colectivo.

terminamos sin saber creando otra. [...] Al final parecería que lo que Miguel Alvear ha construido con estas representaciones es un espejo en donde mirar lo que permanentemente queremos esconder. No solo al “otro” que preferiríamos siga siendo invisible e inaudible, sino a lo que tenemos de ese “otro” y que permanentemente buscamos ocultar y transformar (Carrión 2009).

Ilustración 5.4



*Me Voy Pero Volveré* (2003), Miguel Alvear. De la Serie *MEC POP*. Fotografía

Fuente: <http://www.laselecta.org/wp-content/uploads/2009/04/MEvoyohero.jpg> (7.07.2017)

Ilustración 5.5



*Tudestino* (2003), Miguel Alvear. De la Serie *MEC POP*. Fotografía

Fuente: <http://www.laselecta.org/wp-content/uploads/2009/04/tudestino.jpg> (7.07.2017)

El día de la inauguración Mercedes de Carrión, directora del Museo impidió la exposición, argumentando que no considera adecuada la exhibición al público de estas imágenes. Frente a esta censura, la curadora, los músicos y los artistas visuales, abrieron el espectáculo en la Plaza 24 de Mayo, que se encuentra en la parte posterior del Museo.<sup>10</sup> En esta improvisada exposición al aire libre, se presentaron las fotografías de Alvear; una obra de arte sonoro de Jorge Espinosa, sobre la “poesía rosa” de las letras de tecnocumbia; y, se realizó el concierto, donde Hipatia Balseca —cantante de tecnocumbia— y el grupo de pop ecuatoriano La Grupa, interpretaron piezas de este género musical.

Performance como el de Ana Fernández, o lo que sucedió con la serie de Alvear, revelan las dificultades que las instituciones oficiales del arte tuvieron al relacionarse con producciones artísticas distintas de las tradicionales. Las instituciones públicas eran reacias a admitir nuevas formas de hacer arte. Frente a ello los artistas empezaron a prescindir de las instituciones y a buscar espacios no institucionales. El performance de Ana Fernández, por ejemplo, prescinde de cualquier institución y se legitima en la presencia del público y de otros artistas. De igual manera, la serie de Alvear, después de la censura institucional, se presentó en una plaza, lo que produjo mayor curiosidad sobre la exposición.

Hubo, sin embargo, instituciones privadas que siguieron abriendo sus puertas a producciones artísticas como estas. El Container —la galería del Pobre Diablo—, presentó la muestra *Clínicas* (2002) de Marcelo Aguirre, Enrique Vásquez y Luigi Stornaiolo. En un pabellón de la galería se exhibieron pinturas de Stornaiolo; en el otro, Marcelo Aguirre y Enrique Vásquez, construyeron un cuarto de paredes transparentes, que se llenaba de humo; sobre el humo se proyectaban dibujos de Aguirre hechos en transparencias; además fue sonorizada con piezas del artista visual y músico, Jorge Espinosa.

La propuesta de Aguirre no era una exhibición tradicional de objetos pictóricos; sin embargo, el público que visitó la muestra fue multitudinario, inclusive hubo que separar en grupos a los visitantes para que puedan ver la acción. Esto puede tomarse como un ejemplo de que las lógicas del arte estaban cambiando. Así como que los artistas legitimados por el campo no se quedaron

---

<sup>10</sup> La Plaza 24 de Mayo era un espacio considerado como una de las zonas de tolerancia de la ciudad. En esta plaza la prostitución, la venta y consumo de drogas y la indigencia eran situaciones comunes. Actualmente se ha gentrificado y es un espacio turístico de la ciudad.



estáticos y exploraban otros lenguajes; el público también acogía la producción artística en medios distintos de los tradicionales.

### **5.3 La construcción de nuevas institucionalidades**

A inicios del 2000 las instituciones públicas censuraban las muestras de arte contemporáneo, mientras que las privadas acogían estas expresiones. En este contexto, las instituciones educativas empezaron a tomar nuevos protagonismos, sobre todo algunos grupos de estudiantes que propusieron nuevas formas de legitimación, desde espacios alternativos. Hubo algunos factores que influyeron en estas iniciativas. Por ejemplo, algunos de los integrantes del CEAC impartieron clases en los primeros años de la CAP, lo que influyó en sus estudiantes. Además, gracias a la gestión de este colectivo, en el año 2000 se dictó en la FAUCE el seminario llamado *Sacando Punta a la Materia de Arte*, dictado por el artista cubano Saidel Brito. Jaime Sánchez —uno de los estudiantes invitados al seminario—, indica que Brito introdujo el tema del arte contemporáneo de una manera directa, lo que contribuyó al desarrollo de nuevas inquietudes entre los estudiantes de la FAUCE.<sup>11</sup>

#### **5.3.1 Experimentos Culturales**

En el 2001 Gonzalo Vargas y Francisco Jiménez —ambos estudiantes de la CAP—, fundaron el colectivo *Experimentos Culturales*. El objetivo de Vargas era establecer un espacio alternativo a las instituciones tradicionales para difundir la producción de arte contemporáneo de los artistas más jóvenes. Jiménez tenía como objetivo, llevar el arte contemporáneo a las esferas públicas. Manuel Kingman, que se vinculó en el 2002, propuso vincular el arte contemporáneo con la cultura popular. La propuesta del colectivo consistía en la creación de una página web de arte contemporáneo; en este espacio virtual se publicaban periódicamente críticas, ensayos, reflexiones, entre otros textos. Una de las secciones más importantes de la página, era la dedicada a las exposiciones que hacían semanalmente en esta plataforma virtual. Se trataba de imágenes de diferentes artistas subidas a la red en programación flash, cada una con su propio diseño, lo que permitía verlas como si estuvieran montadas físicamente en el espacio de una exposición individual. Vargas indica que tomó la idea de la página web Zona Cero, de Pedro

---

<sup>11</sup> Jaime Sánchez (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 03 de agosto de 2015.

Meier —fotógrafo mexicano— en donde se publican exposiciones de diferentes fotógrafos, cada una con su propio diseño.<sup>12</sup>

Kingman define a *Experimentos Culturales*, como “un proyecto de arte, de gestión y de comunicación. Era un proyecto de una plataforma que podía tomar muchas formas, pero sin un objeto artístico”.<sup>13</sup> Vargas define al proyecto como “un nodo en el que confluían muchas cosas que se visibilizaban en la página web”.<sup>14</sup> Ambos coinciden en que este espacio virtual fue una plataforma de visibilización, más que una instancia legitimadora, subrayan que en su momento fue un proyecto importante que, de alguna manera, suplió la carencia de instituciones del campo.

Con el tiempo, la búsqueda de una alternativa a los espacios de exhibición, devino en la gestión de espacios no virtuales, como las muestras de video arte ecuatoriano y extranjero *A la Carta* (2005 y 2006). Estas muestras fueron curadas por María del Carmen Carrión y Gonzalo Vargas. *Experimentos Culturales* también gestionó las exposiciones colectivas *Primera y Segunda Vuelta* (2006) curadas por Ana Rodríguez y Manuel Kingman. Estos eventos se realizaron en el Pobre Diablo y en El Container.

Este colectivo también colaboró con otras agrupaciones artísticas. En la primera y segunda edición del Encuentro de arte urbano al zur-ich, *Experimentos Culturales* hizo la difusión de la convocatoria y del evento en la red. Algunos de los miembros de *Experimentos Culturales* participaron de las exposiciones del *Programa de Cosmovisión Andina*, organizadas por *La Corporación*. Colaboraron con el proyecto de arte y antropología *Full Dólar*, incluyendo un sub sitio de este colectivo en su página web. Difundían los *links* de otros grupos, como el colectivo de cine y video arte *Sapo inc.* —conformado por otro grupo de estudiantes de la CAP—. Trabajaron con el colectivo *Wash Lavandería de Arte*, en el proyecto *Closing Time*, que fue presentado en la Bienal de París.<sup>15</sup>

Además de su labor en gestión cultural, *Experimentos Culturales* desarrolló una obra colectiva llamada *La Tienda*. Para Kingman esta “era una anti obra, se trataba de burlarse del arte con

---

<sup>12</sup> La página web [experimentosculturales.com](http://experimentosculturales.com) salió del aire en el 2008 por lo que no se tiene registro de las exposiciones. La mayoría de los textos que se publicaron en la página web, fueron reunidos posteriormente en [laselecta.org](http://laselecta.org).

<sup>13</sup> Manuel Kingman (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 04 de septiembre de 2015.

<sup>14</sup> Gonzalo Vargas (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 04 de septiembre de 2015.

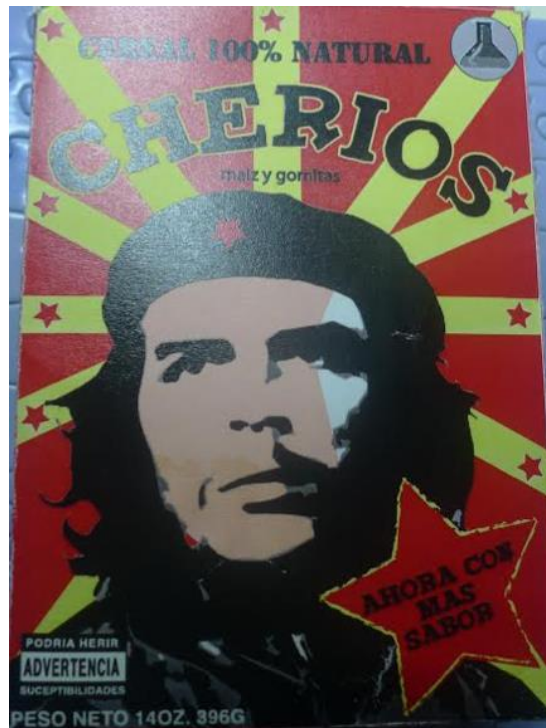
<sup>15</sup> El colectivo Wash también realizó un catálogo en video de los colectivos que trabajaban en el primer decenio del 2000 en Quito, después se separaron.

objetos utilitarios y se vendían como tal. Cada producto de la tienda era una pequeña obra con un concepto, eran pequeñas y baratas pero que tenían densidad conceptual”.<sup>16</sup> Los miembros del colectivo explican que

la idea era vender productos imposibles que jamás estarían en los escaparates de un supermercado [...] estos productos invitaban a consumos imaginarios. [...] se trata de un espacio atiborrado de productos en el cual se puede adquirir arte por una pequeña suma de dinero, y en donde se pone a discusión la separación entre lo culto y lo no culto, lo elevado y lo popular (Experimentos Culturales 2008, 76).

Hicieron una serie de “productos artísticos cotidianos”; se trataba de jabones con propiedades curativas para agentes del campo del arte, cereales Che-rios para un “estudiante revolucionario” (fig. 5.6), fundas de piedras para protestar y chicles lexigum que “te permiten hablar como quieres”. El *stand* que comercializaba estos productos, a precios accesibles, se ubicó en el Cine OCHOYMEDIO y en el Congreso por los Cincuenta Años de la FLACSO, sede Ecuador.

Ilustración 5.6



*Che-rios* (2005), Experimentos Culturales. De *La tienda de Experimentos Culturales*. Objeto artístico

Fuente: archivo María del Carmen Oleas R.

<sup>16</sup> Manuel Kingman (artista), en conversación con María del Carmen Oleas el 04 de septiembre de 2015.

Para fines del 2007 se integraron al colectivo Santiago Rosero, Fernanda Andrade y Adrián Balseca. En el 2008, el colectivo se separa por el desgaste de las relaciones entre sus integrantes. Ese año se volvieron a agrupar, sin la presencia de algunos de sus miembros, y gestionaron otra página web, donde se encuentra el archivo de textos de experimentosculturales.com y algunos proyectos nuevos del colectivo.<sup>17</sup> Por el momento histórico actual y los nuevos intereses de los integrantes, laselecta.org, no tomó la fuerza que tuvo su antecesor.

María Fernanda Cartagena considera que a mediados de la década del 2000, este colectivo fue “uno de los actores que más conexiones, asociaciones y agencias dinamizó” (Cartagena 2012, 13). Para esta autora, en ese momento, la propuesta desde la plataforma web fue una fortaleza para promocionar actores locales e internacionales, indica que el proyecto *A la Carta* (2005 y 2006) pone en evidencia las lógicas colaborativas que promovió el colectivo en ese momento. La confluencia de agentes e instituciones en este proyecto demuestra la colaboración del campo que logró este colectivo en la década del 2000.

### 5.3.2 al zur-ich

En el 2003 se llevó a cabo la primera edición del Encuentro de arte urbano al zur-ich.<sup>18</sup> Este evento fue organizado por un grupo de estudiantes de la FUACE que inicialmente se denominó al zur-ich, pero posteriormente tomaron el nombre de *Tranvía Cero*, para abarcar todos los proyectos del colectivo en un mismo grupo de personas.<sup>19</sup> Este colectivo ha tenido varios integrantes a lo largo de los años, Samuel Tituaña ha llevado este proceso desde el inicio, hasta la actualidad (2017); para Tituaña, el trabajo colectivo siempre estuvo presente en su práctica artística.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Los integrantes del nuevo colectivo son Gonzalo Vargas, Manuel Kingman, Santiago Rosero y Fernanda Andrade.

<sup>18</sup> El primer encuentro se dio en los sectores del Centro Histórico, La Magdalena y El Recreo (Samuel Tituaña (gestor cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 08 de junio de 2015)

<sup>19</sup> Otros proyectos de Tranvía Cero son el Premio del Público que es un reconocimiento al proyecto del encuentro que haya tenido mejor acogida por el público de los barrios del sur de Quito, el encuentro de Performance *Mishqui Public y Mama Carmela*, galería itinerante.

<sup>20</sup> Tituaña explica que sus experiencias con el trabajo colectivo se dieron desde que salió de la FAUCE. La primera exposición que antecedió al zur-ich, fue en el 2002, en el marco del Festival del Sur. El Festival del Sur es “un proyecto social de eventos culturales y capacitación destinado a nuevos públicos, no familiarizados con la especialidad y en nuevos espacios de producción artística” (Festival del Sur, 2015). Este festival consta de una serie de eventos artísticos entre los que se puede contar teatro, danza, arte visual, talleres, entre otras actividades. En esta oportunidad, se expuso la obra en las aulas de catecismo de la parroquia urbana de La Magdalena.

Uno de los objetivos de este proyecto, igual que el de *Experimentos Culturales*, fue crear un espacio de exhibición para artistas emergentes. Tituaña explica que el encuentro fue pensado para solucionar de alguna manera las dificultades que los artistas jóvenes enfrentaban en el campo, a inicios del dos mil. “Fue como crear una plataforma para los panas<sup>21</sup> que vengan, expongan y todo con menos trabas, porque siempre fue la crítica de que piden currículo, demasiadas cosas, siempre es lo mismo”.<sup>22</sup>

El objetivo principal de este colectivo, fue llevar el arte contemporáneo a los barrios del sur de Quito. Tituaña (2010) considera que, un problema del campo en ese momento era la ubicación de las instituciones artísticas y de difusión cultural que, en su mayoría, estaban ubicadas en el centro histórico y en el norte de la ciudad. Así, la ubicación espacial del proyecto, se convirtió en una postura política que proponía un espacio legitimador, en una ubicación no legitimada por el campo. “¿Los artistas iban a ir a trabajar a los barrios si querían exponer en las galerías? aunque en ese momento ya habían colapsado, o tal vez ¿quieren exponer en el Centro Cultural Metropolitano o en la Casa de la Cultura, o en esos espacios de legitimación?”.<sup>23</sup> Este objetivo implicó la exhibición de una producción específica, de carácter comunitario y que se relacionaba con el público de los barrios: arte urbano, arte comunitario, arte relacional, entre otros modos de producción que eran poco acogidos en espacios tradicionales de exhibición. Esta particularidad del proyecto implicó la aceptación de nuevas formas de arte y la construcción de una nueva institucionalidad.

Tituaña reconoce la institucionalidad que aportó su proyecto al campo. Considera, sin embargo, que por su ubicación espacial, es una instancia que cuestiona al artista, a su producción y pone en cuestión a la institucionalidad tradicional. Explica “[exponer en *al zur-ich*] no es lo mismo que ir a exponer en la Casa de la Cultura o en las galerías, porque acá todo el tiempo vas a estar cuestionado o cuestionándote [...] lo importante es esa interpelación”.<sup>24</sup> El reconocimiento institucional del encuentro en el campo se dio en su segunda edición (2004), cuando la curadora María Fernanda Cartagena —quien ya había participado de proyectos oficiales como las reformas al Salón Mariano Aguilera—, fue convocada por el colectivo para curar la selección de

---

<sup>21</sup> Expresión popular con la que se denomina a los amigos.

<sup>22</sup> Samuel Tituaña (gestor cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 08 de junio de 2015.

<sup>23</sup> Samuel Tituaña (gestor cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 08 de junio de 2015.

<sup>24</sup> Samuel Tituaña (gestor cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 08 de junio de 2015.

artistas. Uno de los invitados por la curadora fue Miguel Alvear, que fue miembro del CEAC y protagonista de los sucesos de la exposición *Las divas de la tecnocumbia*, en el Museo de la Ciudad, el año anterior. Alvear expuso la pieza de videoarte *Camal*, se trató de la proyección en la noche, del video de imágenes de archivo del antiguo camal de Quito sobre las instalaciones de este edificio.

Desde su segunda edición y hasta la actualidad *al zur-ich* ocupa un espacio de legitimación equivalente al que antes tenían instituciones públicas o galerías privadas en el campo del arte. Samuel Tituaña dice “han pasado un montón de artistas por buscar estar en este espacio contemporáneo alternativo de arte y comunidad, y el hecho de estar ahí le da un aval” y agrega “[al zur-ich] se convirtió en una plataforma con un reconocimiento y el artista que entra a la plataforma también tienen un reconocimiento [sic]. Ya no es un espacio alternativo, ya se ha institucionalizado”.<sup>25</sup> Aunque anteriormente hubo gestiones similares a esta —casi veinte años antes, Pablo Barriga propuso *Arte en la Calle*—, el caso de *al zur-ich* fue una experiencia diferente por las circunstancias históricas del campo. La fragilidad institucional por la que atravesaba el campo pudo haber reforzado el encuentro, debido a la necesidad de una institucionalidad alternativa.

Uno de los artistas que fue legitimado por este espacio en su práctica de arte comunitario, es Falco (Fernando Falconí). En la tercera edición de *al zur-ich* (2005), presentó la obra *Lo Bueno, lo Bello y lo Verdadero* en la que propuso “recuperar el imaginario [...] de los pobladores de un barrio, lo que para ellos es precisamente lo bueno lo bello y lo verdadero y exhibirlo al resto de habitantes abriendo sus casas para este fin” (Falco 2005, 13). La obra consistía en que los habitantes del barrio exhibieran, como obras de arte, lo que consideraban bello, bueno o verdadero, de sus propias casas. Los objetos exhibidos no estaban regidos por lineamientos estéticos. Como parte de la obra, el artista realizó varios talleres en el barrio de Chimbacalle, explicando a los vecinos la finalidad de este proceso. El día de la exhibición los objetos de los vecinos fueron expuestos en la calle al público. Esta obra se presenta como una crítica desde los artistas y los nuevos espacios de legitimación a las instituciones tradicionales, reflexiona sobre los públicos y los consumidores de arte, ya que incluyó procesos de integración de la comunidad en su propio espacio.

---

<sup>25</sup> Samuel Tituaña (gestor cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 08 de junio de 2015.

Otra obra de este artista presentada en la sexta edición del encuentro (2008) fue *La Patrona de La Cantera* (fig. 5.7). Se realizó en el barrio de La Cantera, centro sur de Quito, donde fueron reubicadas las primeras trabajadoras sexuales que fueron retiradas de la Plaza 24 de Mayo; específicamente en el centro nocturno “El Danubio Azul”. El proyecto consistía en realizar talleres con las trabajadoras sexuales para que produjeran una plegaria de protección y la imagen de una “patrona protectora”. “De una Virgen que no es virgen. De una patrona de porte altivo [...] que sonrío y mira de frente. Que con su mano izquierda sostiene una balanza en la que pesa más el moisés donde duerme su hijo [...] Que mantiene su mano derecha apegada al corazón y que luce un lunar sobre los labios. Que es terrenal y sensual, maternal y pagana; pero, sobre todo, infinitamente humana” (Falco 2008, 36).

Ilustración 5.7



*La Patrona de la Cantera* (2008), Falco (Fernando Falconí). Arte comunitario

Fuente: *Catálogo Sexto Encuentro Internacional de Arte Urbano Al Zur-ich 2008* s/p.

Esta imagen fue situada en una gruta, a la entrada del centro nocturno, como un símbolo de protección. El proceso comunitario de esta propuesta permitió a las trabajadoras sexuales apropiarse del espacio que habitan, a partir de formas simbólicas traducidas en la ubicación de la imagen.

El encuentro soportó rigurosos cuestionamientos de algunos agentes del campo, sobre todo a la práctica artística de los integrantes del colectivo. Tituaña explica que cuando inició su trabajo en el encuentro, a inicios del 2000, entre las labores del artista no se incluían la gestión social, cultural, o la producción y organización de eventos; “cuando empezamos a hacer esto nos dijeron que nos habíamos vendido y que ya no éramos artistas, que éramos productores [los otros artistas] nos veían a un paso de la burocracia y perdidos para el arte, vendidos al poder”.<sup>26</sup> Considera, sin embargo, que su práctica de gestión sostenida en el tiempo y el éxito del proyecto sirvió también para cambiar esta noción que existía en el campo.<sup>27</sup> A pesar de las críticas a su labor de gestión cultural, el colectivo también ha producido algunas propuestas artísticas, dentro y fuera del Ecuador. Su obra se ha caracterizado por ser creaciones de arte comunitario.

A sus diez años este colectivo mira su gestión como un espacio de confluencia entre arte contemporáneo y comunidad

*Al Zur-ich* es la consecuencia de un trabajo conjunto entre artistas y comunidad proponiendo la búsqueda de otros mecanismos de relación, circulación, difusión y producción artística con la ciudad y sus actores vitales. Para este fin el proyecto establece espacio de diálogo y trabajo en los barrios cuyos imaginarios, tradiciones, costumbres, memoria, etc., son los principales referentes utilizados para la conformación de las narrativas de las propuestas artísticas [...]. En este proceso, tanto artistas, comunidad y la urbe deben conjugarse en un mismo proceso creativo y de apropiación de los espacios de la ciudad (Tranvía Cero 2014, 15).

El crecimiento de este proyecto en el periodo analizado, se puede ver en las estadísticas que este colectivo maneja, en la siguiente tabla.

---

<sup>26</sup> Samuel Tituaña (gestor cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 08 de junio de 2015.

<sup>27</sup> Actualmente, Tituaña imparte clases de gestión en la FAUCE.



Tabla 5.1: Estadísticas del Encuentro de Arte Urbano al zur-ich (2003-2008)

		1	2	3	4	5	6	
		2003	2004	2005	2006	2007	2008	Total
1	Proyectos receptados en la convocatoria	5	25	35	53	33	42	193
2	Proyectos seleccionados	5	10	10	12	12	12	61
3	Artistas participantes	14	25	30	29	29	38	165
4	Colectivos participantes	3	3	3	2	2	4	17
5	Participantes internacionales	2	5	3	4	4	7	25
6	Músicos participantes	2	103	52	15	15	53	240
7	Conferencias realizadas	1	6	3	2	2	2	16
8	Talleres realizados	0	3	1	3	3	1	11
9	Barrios, ciudadelas, espacios urbanos y sectores participantes	5	17	13	15	15	18	83
10	Organizaciones deportivas y artísticas participantes	5	23	19	19	19	22	107
11	Entidades que apoyan la difusión del encuentro	4	21	23	20	20	25	113
12	Medios de comunicación que apoyan la difusión del encuentro	3	24	24	14	14	19	98
13	Entrevistas difundidas en medios de comunicación	2	24	24	23	23	15	111
14	Instituciones u organizaciones que financian el encuentro	2	14	16	12	12	5	61
15	Instituciones u organizaciones que organizan el proyecto	2	1	1	1	1	1	7
16	Habitantes involucrados en el evento general	7000	51000	33300	33200	35250	34000	193750

Fuente: Tranvía Cero. 2014. *Al zur-ich 2003-2013*: documento inédito.

Gonzalo Vargas y Manuel Kingman consideran a *al zur-ich*, como el proyecto de arte más importante del primer decenio del 2000. Para María Fernanda Cartagena (2012), este proyecto se ha configurado como un proceso emblemático de esta década, la propuesta de descentralizar al arte contemporáneo a través de su exhibición en el espacio público del sur de Quito, fue una idea que cambió la forma de trabajo y colaboración entre agentes e instituciones. Que el encuentro, como un espacio que era considerado alternativo, se haya configurado como una instancia de legitimación, indica que el campo se ha expandido a otros modos de producción, a formas distintas de pensar el arte, e inclusive, a espacios diferentes de exhibición y legitimación de prácticas específicas.

#### **5.4 El Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera (SMA)**

El Salón Mariano Aguilera (SMA) tuvo su primera edición en 1917.<sup>28</sup> Lenin Oña (2010) considera que casi durante noventa años, este evento fue el único certamen que mostraba arte ecuatoriano en el país; en 1958 el Salón de Octubre y en 1962 se inauguró el Salón de Julio en Guayaquil; en 1980 se inauguró el Salón el Luis A. Martínez en Ambato; y, en 1987 la Bial de Cuenca. El Salón Mariano Aguilera se suspendió entre 1966 y 1976 y en el 2008, el Salón volvió a cerrar para reabrirse en el 2014 con modificaciones significativas que implicaron cambios en su estructura.

En 1996 el Área de Cultura del Municipio de Quito suspendió los salones de la ciudad para reformularlos, “las ordenanzas que regulan nuestros salones no logran cubrir satisfactoriamente las demandas del arte contemporáneo”.<sup>29</sup> Se contrató a María Fernanda Cartagena para que proponga un proyecto de reestructuración que se aplicaría al SMA y el Salón de Diciembre que se celebraba cada año en las fiestas de fundación española de la ciudad, era un salón dedicado a la acuarela, el grabado y la caricatura.

---

<sup>28</sup> El Abogado Mariano Aguilera dejó en su testamento una propiedad al Municipio de Quito para que, el producto de sus arriendos fuera entregado a los mejores artistas noveles en las categorías de pintura, escultura y arquitectura.

<sup>29</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Propuesta cierre de los concursos Mariano Aguilera y Salón de Diciembre durante el año 1997 para reforma de las respectivas ordenanzas”, 1997.

La propuesta de Cartagena tenía un objetivo “la creación de un ‘Salón Nacional de Artes Plásticas’ [...] un nuevo espacio más acorde con la realidad y demandas del mundo actual que se convertirá en la carta de presentación del arte contemporáneo ecuatoriano”.<sup>30</sup> Para lograr este objetivo, el proyecto giraba alrededor de tres elementos principales. El primero fue la introducción de un curador al proceso del Salón. Cartagena considera que uno de los principales problemas del Salón era la manera como se hacía la selección: sin un concepto o sin un tema que la guíe. Indica que la figura del curador es indispensable para una exhibición de arte contemporáneo porque su trabajo articula la muestra para que exista una competencia adecuada. Las responsabilidades del curador, según Cartagena, serían presentar un tema para el salón y hacer la selección para la exposición; “el escogimiento de la obra estaría basado idóneamente en criterios y requerimientos específicos, elaborados y considerados por el (la) autor(a) del marco conceptual, logrando una necesaria articulación del certamen”.<sup>31</sup> En base a esta selección, un jurado —compuesto por tres personas, dos extranjeras y una nacional— debían emitir un veredicto.

El segundo elemento de la propuesta de Cartagena, fue la inclusión de otros modos de producción distintos de la pintura y escultura: arte conceptual, performance, instalaciones, video arte, entre otros. Se incluyó también lo que se denominó artes menores: dibujo, grabado, acuarela, fotografía y caricatura. Antonio Jaramillo, en el libro *El canon en dos salones de arte del Quito contemporáneo* (2012) —que es el producto de su tesis de maestría— explica, “decidieron implantar los cambios en el SMA, bajo la premisa que las artes plásticas ecuatorianas de las últimas décadas habían modificado sus soportes convencionales, lo cual permitía la incorporación de nuevos materiales [...] e indistintas propuestas” (Jaramillo 2012,18).<sup>32</sup> Para Bourdieu (2005), la institucionalización de ciertas prácticas concede legitimidad a las mismas. Así, esta reforma permitió el acceso oficial de lo contemporáneo a las instituciones del arte; es decir que la producción de arte contemporáneo se legitimó desde la institución.

El tercer cambio se refería a la publicación de un catálogo. Esta reforma aportaba a la riqueza documental del proceso creativo de los artistas; era una herramienta de registro de las obras

---

<sup>30</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Síntesis del proyecto para la reapertura del Salón Mariano Aguilera”, 1998.

<sup>31</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Informe sobre el proyecto para la creación del Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”, 1999.

<sup>32</sup>Jaramillo hace un análisis minucioso del Salón en su época contemporánea, por lo que en esta investigación se hace un análisis de algunos puntos específicos de lo sucedido en el salón entre 2002 y 2008.

expuestas y los ganadores de cada Salón. La propuesta de Cartagena sugirió también cambios menores en el SMA. Uno fue el cambio en el título; desde el 2002 se reabrió como “Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”.<sup>33</sup> Para Antonio Jaramillo, estos cambios fueron importantes en la medida que remodelaron la estructura del Salón, porque fue posible la exhibición de medios distintos de la pintura y escultura en este espacio, “desde 2002 la significativa diversidad de las obras, los soportes y las visiones para organizar las decisiones del Salón, marcan un punto de inflexión relevante en el Mariano Aguilera” (Jaramillo 2012, 17).<sup>34</sup>

El proyecto propuesto por Cartagena fue cuestionado en el campo del arte, sobre todo porque el concepto de arte contemporáneo todavía no estaba definido. Durante los seis años que duró el Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera, existieron momentos de confrontación, que fueron indicios de los cuestionamientos que se hacían en el campo hacia la creación contemporánea y hacia las instituciones. Una muestra de esto fueron los reglamentos y las bases de los salones que se derivaron de la reforma; estos documentos hacían diferencias marcadas entre los distintos soportes. El Artículo 1 de las bases del año 2002, inicia de la siguiente manera: “Los artistas deberán presentar sus propuestas, en caso de instalaciones, hasta el viernes 12 de abril de 2002. En el caso de obras pictóricas hasta el 17 de abril de 2002”.<sup>35</sup> Parecería arbitraria la diferencia de tiempo en la entrega de uno y otro soporte, ya que no hay razones explícitas que la justifiquen. Estas diferencias entre soportes se repiten en esta convocatoria. En el último párrafo del Artículo 1, se indica explícitamente que todos los medios distintos de la pintura deben presentar un marco conceptual; “En el caso de instalaciones los artistas deberán adjuntar descripción y explicación conceptual de la obra participante (entre 2 y 5 carillas en tamaño A4, doble espacio); [...] y/o cualquier otro tipo de material de apoyo que facilite la presentación e interpretación de la misma”.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Agregar la palabra “contemporáneo” a su título parece un cambio insignificante, sin embargo, el nuevo nombre hacía referencia a los cambios de parte de estructuras oficiales y de instituciones legitimadoras. Con este nombre se hacía implícita la aceptación del “arte contemporáneo” en los circuitos oficiales de legitimación del arte.

<sup>34</sup> Hubo disposiciones que cambiaron después de algunas ediciones, por ejemplo, en un primer momento se dispuso que el Salón no podría ser declarado desierto; posteriormente se estipuló que, si las obras no alcanzaban una calidad mínima, el Salón podría ser declarado desierto.

<sup>35</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Bases Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”, 2002.

<sup>36</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Bases Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”, 2002.

Las diferencias entre obra pictórica, escultórica y nuevos medios que se marcan en las convocatorias y bases del SMA, demuestra que el concepto de arte contemporáneo no era claro para la institución que organizaba el evento. Esto se hace evidente en hechos como la obra ganadora del 2002 de Ulises Unda (fig. 5.8). Antonio Jaramillo describe a esta obra

*Protector de Pantalla*, utiliza como plataforma la *multimedia*, con un CD que recoge cinco narrativas cortas integradas a una pantalla central, la cual funciona como una página web (a través de la que se seleccionan las narrativas), para de esa manera aproximarse a los aspectos relacionados con la migración desde el punto de vista del inmigrante y su condición psicológica.<sup>37</sup>

[...]

La obra en mención con imágenes entrecortadas no responde a una ilación narrativa tradicional. Esto permite observar la falta de concentración en una historia en particular y al contrario, se presentan rostros, cuerpos, paisajes, cuya percepción de dolor, dramatismo y soledad se concentran en lo cromático. Los rostros son parte de una saturación icónica resuelta estéticamente con recursos del videoclip, en los que el desenfoque y el ambiente urbano marean al espectador, y las escenas se reducen en tamaño por circunscribirse a una pantalla de computador de uso doméstico (Jaramillo 2012, 22-23).

Esta pieza tuvo dos particularidades. La primera fue que hacía uso de plataformas tecnológicas digitales para su creación. La segunda fue su referencia al fenómeno de la migración ecuatoriana a España, que en esos años alcanzó sus números mayores y por la que se sugirió el tema del Salón. En el marco conceptual de la obra Unda, ganador del premio, indica:

En las secuencias audiovisuales que conforman este trabajo, las cuales han sido elaboradas a partir de la fotografía digital, me interesa poner en actuación de ciertas miradas socioculturales con respecto al fenómeno de la migración, a partir de códigos referentes a un razado especial de lo real: procesos contemporáneos de movilidad transnacional.

Tecnologías de comunicación, mecanismos de catalogación y sistemas de vigilancia. En estos desplazamientos narrativos de lo actuado, pretendo una aproximación subjetiva a procesos culturales de readecuación y negación simbólica, en los que se reinventan las

---

<sup>37</sup> Cursivas en el original.

posiciones de resistencia y de desarticulación de comunidades subordinadas (Unda 2002, 32).

Ilustración 5.8



*Protector de Pantalla* (2002), Ulises Unda. Video. Ganador del Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera 2002

Fuente: Catálogo *Mariano Retro, 91 años del Salón Mariano Aguilera, Con y Sin Retorno*. 2010, 94.

El jurado fundamenta el triunfo de la obra, en el medio que se aplicó en su creación y en el formato de presentación.<sup>38</sup> En el veredicto, el jurado lo explica de la siguiente manera: “una de las características más destacadas de la obra es el formato en el que se presenta: un CD reproducible, fácilmente transportable y por tanto de gran movilidad”.<sup>39</sup>

Otra cuestión que indica la dificultad que tuvo la institución para aproximarse a un concepto adecuado de lo contemporáneo, fueron los temas curatoriales que se propusieron para algunas ediciones. En el año 2003, Lenin Oña propuso el tema *La libertad del artista*;

un arte libre, sin las ataduras sutiles o desembozadas del mercado [...]. Toca a los artistas asumir sus responsabilidades y ejercer su vocación de libertad, compasión y conocimiento de

<sup>38</sup> Este año el jurado estuvo compuesto por Piedad Casas, curadora colombiana, Claire Luna, historiadora del arte francesa y Pablo Barriga, artista ecuatoriano.

<sup>39</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Veredicto Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”, 2002.

causa. En primer término, asumiendo el derecho de elegir sus vías y expresiones, temas y modalidades, medios y ocasiones (Oña 2003, 11).

La propuesta de Oña contradice el planteamiento de Cartagena, donde formula la necesidad de un curador para el Salón. El hecho de que la institución haya convocado a este tema curatorial, demuestra un acercamiento contradictorio al concepto de lo contemporáneo; por una parte acogían las modificaciones para convertirlo en un salón de arte contemporáneo; y, por otro lado, desacreditaban estas sugerencias, contradiciéndolas conceptualmente.

En el 2005 el Centro Cultural Metropolitano no recibió propuestas de los curadores invitados al concurso curatorial, por lo que invitó a curar el salón —fuera de concurso—, a Omar Ospina, escritor y editor colombiano radicado en Quito. El tema de esta curaduría fue *El artista y su tiempo*; Ospina propone que, para ir a tono con el carácter contemporáneo del Salón, convoca a todos los creadores, no importa cuál sea su medio de elección.

El significado temporal que se deriva del mismo concepto de ‘lo contemporáneo’, abre posibilidades semánticas para una convocatoria que, sin ser caótica ni retrógrada, recoja las tendencias conceptualistas implícitas en el nuevo nombre del Salón, [...].

[...]

Las técnicas o herramientas con que los creadores del país deciden trabajar para llevar a realización y práctica sus propuestas teóricas son de libre escogencia. El Salón este año quiere ser incluyente y antidiscriminatorio. Creemos que todos los creadores del país, sean cuales fueren su concepción de Arte, sus fuentes de inspiración o sus objetos de reflexión, y sin consideración del tipo de técnicas que utilicen en su trabajo deben tener posibilidad de acceso al Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera [...]. De manera que la convocatoria del año 2005 del Salón Mariano Aguilera tendrá como tema específico: *El Artista y su tiempo* (Ospina 2005, 11).

En salones anteriores se habían exhibido entre 14 y 18 obras, una de cada artista. Este número de piezas ocupaban completamente el espacio del Centro Cultural Metropolitano y permitía la evaluación de parte de los jurados. La propuesta de Ospina resultó en una selección de 99 piezas, de 91 artistas, lo que resultó excesivo para el espacio de exhibición. El descontento del campo con esta curaduría fue evidente; agentes entre los que se puede contar a galeristas y críticos de arte, calificaron a esta edición del Salón de caótico y mediocre; entre otras razones por la falta de

selección curatorial; por la cantidad de piezas exhibidas; y, por la dificultad que el montaje museográfico suponía para el trabajo del jurado.<sup>40</sup>

La institución que organizaba el Salón era la Secretaría de Cultura del Municipio de Quito, a través de la dirección del Centro Cultural Metropolitano (CCM) —en ese momento, la directora era María Elena Machuca.<sup>41</sup> La edición del 2005 deja en evidencia el concepto que estas dependencias del gobierno local tenían de lo contemporáneo en el arte. El resultado de esta curaduría muestra que la institución no tenía claro el concepto de arte contemporáneo, por eso invitó a un curador que no demostró la capacidad hacer una selección de las obras presentadas.

Hubo otros momentos que dejaron en evidencia las dificultades en la conceptualización del SMA entre 2002 y 2008. En el 2003, por ejemplo, la inconformidad con la selección curatorial vino de los jueces. En el acta de veredicto los jueces indican que nombrar a un ganador ha sido una labor difícil, por el bajo nivel de la producción revisada.<sup>42</sup>

El nivel general del Salón es bastante desconcertante por su escasa calidad. Seleccionar cuatro obras, tres menciones y un ganador en un panorama así, todo debido a una imposición legal dificulta mucho el trabajo del jurado. De esta manera se le obliga a pensar en lo aceptable en medio del escaso nivel de formalización y conceptualización, así como ingenuas aproximaciones a los problemas filosóficos del arte.<sup>43</sup>

Antes de este veredicto, no era posible declarar desierto el concurso; después de esto el reglamento del Salón cambió. Durante los seis años que el SMA funcionó con las reformas propuestas por Cartagena, hubo inconformidad de los artistas con los veredictos y las curadurías, inclusive en algunas ocasiones artistas participantes retiraron su obra de las salas de exhibición por su inconformidad con la organización, con la curaduría o con el premio.

A pesar de que en los seis años de su fase contemporánea, el SMA soportó críticas y descontentos, también hubo aciertos. En el 2004, la curadora Mónica Vorberck, propuso el tema

---

<sup>40</sup> “M. Aguilera 2005, ¿caos del arte?”, *HOY*, 1.06.2005, 4B Cultura.

<sup>41</sup> El Centro Cultural Metropolitano es uno de los espacios de exhibición más concurridos en la ciudad de Quito ya que está ubicado al lado del Palacio de Gobierno, frente a la Catedral y en al esquina de la Plaza Grande en Quito, en el Centro Histórico.

<sup>42</sup> Entre los jueces firmantes de esta acta, se encuentra la colombiana María Iovino, quien, como curadora, declararía desierto el salón cinco años después.

<sup>43</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Acta de veredicto Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”, 2003.



*El reciclaje y el Ready-made, la fascinación de la cotidianidad.* Vorbeck fundamentó su propuesta con un texto curatorial donde planteó la pertinencia del tema curatorial en el momento histórico del Salón.

La propuesta curatorial aspira a insertarse coherentemente dentro de la topografía del quehacer artístico de las jóvenes generaciones de creadores plásticos, sin pretender imponer una forma o un tema ajeno a las condiciones generales de las expresiones visuales presentes.

En el ámbito del arte contemporáneo universal, la riqueza potencial de la amplia gama de derivaciones del *ready-made* [...] dispone la pauta para que esta propuesta conceptual se inserte con coherencia dentro de la lógica del arte actual.

‘La fascinación de la cotidianidad’ apuesta a recoger, valorar y evaluar dentro del marco del museo, la oficialidad y el discurso del arte obras que incorporan fragmentos o artículos de producción masiva, y plantean a través de la potencialidad expresiva del objeto, metáforas alusivas a la realidad circundante (Vorbeck 2004, 8).

En el catálogo de esta edición también se publicaron textos de los jurados con consideraciones sobre el arte contemporáneo en América Latina. Mónica E. Kupfer escribió “Las Bienales de Panamá y su impacto en el arte de vanguardia” (2004), donde hace una reflexión sobre las bienales en Panamá y su rol en el desarrollo del arte panameño desde 1989. Víctor Manuel Rodríguez publicó “Apropiaciones del conceptualismo en Colombia: reflexiones sobre la relación entre arte y política” (2004). En este texto Rodríguez habla de la obra del artista conceptual colombiano Antonio Caro y de sus incidencias políticas en el contexto colombiano. Sofía Suárez escribió “De la lozanía de la imagen audiovisual reciclada” (2004), Suárez indaga en el reciclaje de imágenes en el arte contemporáneo.

Entre 2002 y 2008 se presentaron en el SMA obras notables, este es el caso de la artista Juana Córdoba, que participó en más de una ocasión. Otros ejemplos son la ganadora y la mención de honor del 2007. Ambas propuestas manejaban conceptualmente temas de crítica al arte ecuatoriano y al Salón. La obra ganadora, *Sin Título* (fig. 5.9) era una acción performática que consistía en la realización de acciones cotidianas de dos artistas callejeros que se ganaban la vida pintando espejos con óleo en las calles del centro de Quito. Se puede decir que este performance interpeló las lógicas del arte, ya que cuestiona el concepto del aura de la obra e interpela el mercado del arte y a los circuitos de circulación oficiales, porque sitúa a la producción artística

en un espacio de creación artesanal; cuestiona la imagen del artista y la objetualidad de la obra, por ser la acción la ganadora del premio y no el objeto.

Ilustración 5.9



*Sin Título* (2007), Carlos Acosta y Nancy Moreno. Acción artística. Ganador del Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera 2007

Fuente: *Catálogo Mariano Retro 91 años del Salón Mariano Aguilera*. 2010, 99.

En esta edición (2007), la mención de honor fue otorgada a Adrián Balseca. El título de su obra fue *Convocatoria abierta para espacios cerrados* y consistía de una serie de afiches en blanco y negro que tenían el retrato de Mariano Aguilera—sobre el rostro se pintaron tres círculos rojos concéntricos con spray—; bajo el retrato se podía leer “Gane 10,000.00 dólares y hasta tres menciones de honor” y debajo de este encabezado las bases del salón de ese año. Estos afiches fueron pegados en los postes de la ciudad.<sup>44</sup> La propuesta de Balseca puede leerse como una crítica al Salón, ya que se refiere a los premios, a los organizadores, a los ganadores de otros años, a los jueces y, sobre todo a las estructuras decimonónicas que se seguían manteniendo, a pesar de los intentos de contemporaneizarlo.

Hubo otro evento que influyó en el campo del arte contemporáneo en la ciudad de Quito, entre 1995 y 2010. El Salón del Comercio, se configuró como un evento de arte joven, promovido por

<sup>44</sup> El montaje museográfico de esta obra, fueron varios afiches como los descritos, sobre una de las paredes de Centro Cultural Metropolitano.

la Fundación El Comercio.<sup>45</sup> Hasta su sexta edición en el 2000, este salón estuvo dedicado a la pintura de artistas entre 18 y 30 años. Desde su séptima edición, cambia su nombre a *Salón Nacional de Arte Contemporáneo “el Comercio”*; este cambio implicó, sobre todo, que “abre sus puertas a la diversidad de lenguajes y prácticas que comprenden las expresiones artísticas contemporáneas” (Zapata 2005, 5).<sup>46</sup> Trinidad Pérez indica que “al definirse como un Salón de Arte Contemporáneo [...] está recogiendo aquellas producciones con las que los jóvenes artistas están abriendo nuevos derroteros. Lo que hace el salón es entonces ‘inspeccionar’, reconocer, recoger aquello que se está produciendo” (Pérez 2007, s/n).

María Consuelo Thome —que manejó el Salón hasta su última edición en el 2010—, indica que fue a partir de la décima edición (2004) que el Salón se afianzó como un espacio de exhibición de arte contemporáneo para artistas jóvenes.<sup>47</sup> Explica que este evento fue considerado como un plataforma de visibilización. Para Cristobal Zapata, crítico cuencano, “el Salón de el Comercio ha contribuido a dinamizar la escena artística nacional, y afianzar las trayectorias de varios creadores jóvenes que actualmente ocupan un lugar relevante dentro de su generación” (Zapata 2005, 5).

Este proyecto se diferencia del SMA en varios aspectos. El más evidente es el rango de edad que debían tener los participantes. Esta especificidad en el El Salón de El Comercio, abría el concurso solamente a artistas jóvenes y no los ponía a competir con artistas de trayectoria, lo que igualaba las condiciones de la participación, disminuyendo los cuestionamientos sobre los veredictos de los jurados. Otra diferencia es que era un salón manejado con fondos privados; esto cambiaba la dinámica de la participación de los artistas, en la medida que aceptaban la curaduría con menos cuestionamientos que en el caso del Mariano Aguilera.

Una diferencia importante entre ambos salones también radicó en el abordaje que El Salón del Comercio tuvo de lo contemporáneo. Además de la apertura de la convocatoria a nuevos modos de producción, la Fundación El Comercio se preocupó por llenar otras necesidades del campo del arte contemporáneo. María Consuelo Tohme explica que con este salón “los artistas entendieron la necesidad de profesionalizar el trabajo del arte”.<sup>48</sup> En vista de las falencias de los artistas

---

<sup>45</sup> Esta fundación formaba parte de la empresa que manejaba el periódico El Comercio.

<sup>46</sup> En esta edición también cambiaron las edades de los participantes; podían concursar artistas de entre 20 y 35 años.

<sup>47</sup> María Consuelo Tohme (gestora cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 20 de enero de 2017.

<sup>48</sup> María Consuelo Tohme (gestora cultural), en conversación con María del Carmen Oleas el 20 de enero de 2017.

jóvenes al presentar un proyecto artístico, la Fundación dictó un taller teórico-práctico —en Quito, Guayaquil y Cuenca—, para capacitarlos en la redacción y producción de un portafolio apropiado para presentar sus propuestas a certámenes como éste. Asimismo, en algunas ediciones del salón, el premio no se entregó en efectivo, sino que se dio como becas de estudios en el exterior, exposiciones individuales y publicaciones de catálogos sobre la obra de artistas ganadores. Premios como estos fueron entregados después en el SMA, cuando se modificó y se reabrió como un concurso de becas de producción artística (2014).

#### **5.4.1 Mariano 2008, el salón desierto**

El Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera, se abrió por última vez en el 2008. Este año la institución convocó por primera vez una curadora extranjera, la colombiana María Iovino. El trabajo de esta curadora dejó en evidencia las dificultades que este salón tuvo en su aproximación al arte contemporáneo desde su reapertura en el 2002.

El 2008 ocurrió lo que nunca antes había ocurrido: se convocó al Salón, los artistas remitieron por vía electrónica los proyectos de sus obras, la curadora de turno (por primera vez se trataba de una extranjera) visitó algunos talleres y decidió que ninguna tenía méritos para exponerse. No hubo Salón, todos los aspirantes a participar fueron rechazados (Oña 2010,13).

Iovino presentó una curaduría que proponía conocer las inquietudes de los artistas ecuatorianos antes de integrarlos a un relato curatorial sobre temas, prácticas o medios de producción. “Yo he sido de las personas que en mayor medida han renegado por los temas impuestos y por la elaboración de exposiciones que obligan a los artistas a ambientar teorías que desconocen el lugar y lo que se ha generado ahí”.<sup>49</sup>

La curadora recibió, vía correo electrónico, setenta y tres propuestas de obras para el Salón. La recepción de obras y proyectos a distancia produjo una serie de problemas logísticos. Iovino explica que “no todas las personas enviaron en el mismo formato digital y muy pocos fueron los casos en que la información se organizó en un pdf, que permitiera descifrar una lógica o un

---

<sup>49</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. Correspondencia Iovino-Morales, Lunes 28 de enero de 2008.

sentido expresivo”.<sup>50</sup> Los problemas no solamente fueron de comunicación virtual; después de analizar las propuestas enviadas por los artistas ecuatorianos la curadora, alegando motivos éticos, relacionados con la exhibición de obras que no reunían los parámetros que ella determinó como “arte contemporáneo”, decidió no realizar el salón.

En la visita realizada el 15 de mayo, releí las carpetas de los preseleccionados y pude constatar fallas importantes en las propuestas que advertí a las directivas del Centro Cultural y de acuerdo a las cuales mi consideración fue cambiar la celebración de este salón por una reflexión sobre el mismo que condujera a su replanteamiento. [...] no considero ético ni sustentable profesionalmente, abrir una exposición al público, en la que se presenten como obras de arte trabajos que no lo son, y contribuir de esta manera, desde una institución a desorientar al público; a los mismos artistas que reiterarán esas pautas en el futuro, a fin de resultar seleccionados; y al igual, a otras instituciones que realizan trabajos similares.

[...]

pude observar que no es esta la primera vez que se insiste en estas falencias y que se pide, por lo mismo, replantear el formato.<sup>51</sup>

La resolución de la curadora causó desconcierto, tanto en agentes como en instituciones y la enfrentó con un campo que quería que se realice el Salón de cualquier manera. En su informe de actividades, Iovino manifiesta: “la preocupación del alcalde de que no se celebrara la exposición, tuvo como respuesta su iniciativa de que se organizara una exposición en la que participaran todos” y agrega, “[la] reunión con los artistas resultó bastante complicada en la medida en que muchos de ellos están interesados en que haya un salón y un premio en las circunstancias que sea”.<sup>52</sup>

Iovino identificó el problema; para ella era el formato del salón; “en cada reunión sustenté la misma idea [...] la urgente necesidad de replantear este salón y de ofrecerle una forma más acorde a las exigencias contemporáneas surgidas de una reflexión conjunta en la que se

---

<sup>50</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Informe de actividades, María Iovino” s/f., c.2008.

<sup>51</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Informe de actividades, María Iovino” s/f., c.2008.

<sup>52</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Informe de actividades, María Iovino” s/f., c.2008.

reconozcan fallas estructurales y del sistema que merecen pronta atención”.<sup>53</sup> La curadora propuso replantear el evento.

Prácticamente la mayoría de los formatos que conocemos están por ser reformulados o finiquitados para permitir la creación de otros nuevos. No solo las bienales, las formas expositivas, las museísticas, las comerciales y formativas del arte, dejaron de coincidir con el devenir del mundo.

[...]

Es lógico que cuando esos problemas se detectan, al tiempo que se descubren otras vías, lo más visible del primer momento sea la confusión y el extravío, del que tendrá que surgir una nueva comprensión para otro orden.<sup>54</sup>

Otros cuestionamientos de Iovino giran en torno a distintos elementos del certamen; esto se puede ver sobre todo, en las recomendaciones que hace en su informe curatorial. Una de sus principales preocupaciones es la organización de diálogos y debates entre los artistas, otras instituciones académicas y de gestión, y “personalidades con experiencia en el mundo del arte, que conozcan ampliamente de la materia de que tratan las exposiciones y que tengan un contacto con otros procesos que han intentado replantear este tipo de eventos en otros lugares del mundo”.<sup>55</sup> También propone repensar la estructura del salón, considera que “los salones son formas expositivas decimonónicas y de índole exclusivamente académica, que entraron en revisión con la primera manifestación de las vanguardias a finales del mismo siglo XIX” y agrega que es necesario “crear una pauta de normas mínimas para la presentación de los trabajos que haga su lectura posible de una manera clara y ordenada”.<sup>56</sup>

Este evento puso en evidencia que los procesos del campo del arte contemporáneo en Quito, tuvieron un desarrollo diferente al de otras ciudades en Latinoamérica. Iovino consideraba que el arte contemporáneo debía tener ciertas características, que para ella no fueron contempladas por los artistas en Quito. Este episodio da cuenta de un proceso propio de esta ciudad, en el que el

---

<sup>53</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Informe de actividades, María Iovino” s/f., c.2008.

<sup>54</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. “Criterios: María Iovino” (leído el 28 de mayo), 2008 en el Centro Cultural Metropolitano de Quito.

<sup>55</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. Informe de actividades, María Iovino s/f., c.2008.

<sup>56</sup> AMCCM: Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano. Informe de actividades, María Iovino s/f., c.2008

arte contemporáneo tuvo un desarrollo específico, que se vio afectado por elementos internos y externos diferentes, lo que puso en evidencia la particularidad del proceso.

Después de lo sucedido con Iovino en el SMA, el colectivo *WASH Lavandería de Arte*, lanzó el documental *Ecuador en Emergencia* (2008). Se trata de un video que recopila los proyectos de los colectivos de arte que trabajaban en ese momento en el Ecuador. Fue una réplica que los artistas jóvenes hicieron a la apreciación de Iovino, sobre el arte contemporáneo ecuatoriano. No es que no haya arte contemporáneo, o que sea de mala calidad, sino que el arte contemporáneo no se presentó a la convocatoria del SMA y no se exponía en los espacios tradicionales de exhibición.

## Conclusiones

El tema principal de esta investigación gira alrededor de la existencia del campo del arte en la ciudad de Quito; la pregunta que guió la investigación fue ¿cómo se configura el campo del arte en la ciudad de Quito y cuáles son las principales disputas que movilizaron sus estructuras entre 1966 y 2008? La respuesta a esta pregunta se encontró al analizar las tensiones y disputas del arte en Quito en este periodo; la investigación se centró en tres elementos: las instituciones; los agentes —sobre todo los más jóvenes— y su producción; y, las disputas y cuestionamientos entre unos y otros. Indagar en estos factores respondió, a su vez, a otras preguntas que se derivaron de la pregunta principal: ¿cuáles fueron los cuestionamientos que movilizaron el campo del arte?, ¿qué consecuencias tuvieron las principales disputas del campo del arte en este periodo? y ¿cómo y en qué medida contribuyeron estas disputas a la reconfiguración del campo del arte hacia un arte contemporáneo en Quito?

La conclusión de esta investigación tiene dos momentos. En la primera parte, se evidencian los hallazgos hechos a nivel teórico y metodológico y en el análisis histórico de las instituciones, agentes y los cuestionamientos que esta relación produjo. En la segunda parte, se despliegan nuevas preguntas al tema del campo del arte contemporáneo en Quito. Se trata de cuestionamientos que surgen como producto de ideas que se discuten durante la investigación.

Es necesario explicitar que esta investigación se configuró como un trabajo interdisciplinario, que combina la sociología del arte, la historia del arte y la teoría del arte. Es el resultado de un proceso de investigación empírica y de análisis, que se fue construyendo en el camino de la investigación. Si bien no se analiza una misma institución, ni se hace el seguimiento de la obra de un artista a lo largo del periodo, se ha visto que el análisis de diferentes momentos, permite construir una continuidad histórica en los procesos de reflexión del arte contemporáneo. Además, la interdisciplinariedad de esta investigación permitió realizar un análisis no lineal del periodo, lo que evidenció de mejor manera las disputas del campo, que se plantearon como el centro de la pregunta de investigación.

La interdisciplinariedad con la que fue abordado el análisis del objeto de estudio de la tesis permitió el uso de una diversidad de métodos de investigación. Uno de ellos fue el análisis de prensa -elemento que en el periodo estudiado se configuró como una institución legitimadora del



campo- que, en esta investigación se la asumió como una fuente documental. Su análisis ayudó principalmente a determinar las disputas que estructuraron el campo en este periodo. Otro método de investigación que se utilizó en esta tesis son las entrevistas; método que ha sido utilizado por la sociología (en varias ocasiones Bourdieu ha reflexionado sobre el uso de este método de investigación), por la antropología, por la historia oral, entre otras disciplinas. Para el análisis de los resultados arrojados por esta fuente se tomó en cuenta los riesgos que representaba el uso de testimonios de agentes vivos para la construcción de una investigación histórica. En este caso, se utilizaron las entrevistas para indagar en las disputas principales del campo; pareció redundante, sin embargo, hacer otras interpretaciones más profundas de estas fuentes, ya que el contexto en el que se presentaban los testimonios daba un marco suficiente para la interpretación del lector. Las entrevistas, como método de investigación hicieron evidentes algunas de las disputas del campo. Entre estas se pueden contar a las demandas por un cambio en los procesos de legitimación, el descontento a lo largo del periodo con el manejo institucional del campo y la necesidad de una apertura del campo hacia nuevas tendencias de producción. La periodización, por otro lado, respondió al análisis de diferentes momentos específicos en el periodo escogido para la investigación. Aproximarse al periodo como la suma de diferentes momentos, no lo fragmentó, sino que contribuyó a una construcción histórica de los procesos del campo.

Asimismo, se hizo uso de diversos enfoques metodológicos en el análisis de la tesis, lo que permitió una investigación más compleja. Se tomaron una diversidad de elementos metodológicos entre los que se pueden contar nociones de la teoría de campos de Bourdieu (2002, 2005, 2013), principios de la propuesta de conocimientos situados de Donna Haraway (1995) y algunos elementos de la historia del arte. Esta diversidad metodológica facilitó el análisis de varias maneras y abrió la investigación a la posibilidad del uso de diferentes enfoques teóricos para entender la realidad, múltiples métodos de investigación para trabajar con las fuentes y diversos puntos de vista en el momento de analizarlas.

El punto de vista del investigador se expresa de forma implícita a lo largo de la investigación. Considero, sin embargo, que mi posicionamiento en la escritura de la tesis es evidente. Haber trabajado de cerca con una generación de artistas que fueron parte de algunas de las disputas estudiadas, evidencia el interés personal en elementos como el periodo escogido y los métodos

de investigación utilizados.<sup>1</sup> Asimismo, a lo largo de la tesis se tomaron y se ampliaron algunos elementos y otros se dejaron de lado; estas decisiones se tomaron en función de la relevancia que, personalmente consideré, que diferentes acontecimientos tenían en el campo del arte. En la escritura de la tesis, se ha preferido construir una posición neutral y objetiva, para crear un equilibrio narrativo entre mis intereses personales, y los sesgos que pueden darse si se toma otro posicionamiento.

Uno de los elementos decisivos para el desarrollo de la tesis fue trabajar con la teoría de campos de Bourdieu que define al campo como una estructura social donde diferentes agentes (personas o instituciones) ocupan espacios de poder que ellos disputan constantemente. En este sentido, se puede decir que las relaciones sociales del arte en Quito entre 1966 y 2008 se configuran como un campo. En este punto, es necesario acotar que, si lo que define a los campos son las disputas, entonces se puede asegurar que el arte antes de 1966 también mantenía la estructura de un campo ya que siempre existieron conflictos. Se ha tomado como punto de partida el año de 1966 porque se determinó que acontecimientos como la Revolución Cultural, la Anti Bienal, y la inauguración de la FAUCE, cuestionaron la estructura del campo desde una perspectiva de lo contemporáneo en el arte. Así, esta investigación trabajó en este periodo específico porque se determinó que entre estos años las disputas en el campo del arte se construyeron alrededor de lo contemporáneo que fue el enfoque principal de la tesis.

Desde los primeros acontecimientos analizados, pasando por un momento de aparente consolidación del campo fundado en instituciones públicas y privadas; hasta su colapso y reorganización gestada por colectivos de artistas jóvenes, las instituciones se presentan como uno de los elementos medulares del campo del arte en Quito. En este periodo las instituciones se configuraron como instancias organizadoras, promotoras, legitimadoras y sobre todo, fueron factores de disputa y cuestionamiento entre agentes.

A fines de la década del sesenta la importancia de las instituciones se puede ver en la incidencia de entidades como la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE), en la política nacional. Su influencia se puede ver específicamente en la movilización y los cuestionamientos que provocó la Bienal de Quito,

---

<sup>1</sup> Con respecto al último punto de esta oración, se puede ver la influencia de mi formación como socióloga por el uso de la teoría de campos de Bourdieu.

organizada por la CCE, dentro del campo del arte y en la importancia que tuvo la creación de la FAUCE en las ideas políticas de la época. Estos acontecimientos son una muestra de cómo, en adelante, las instituciones se configuraron como elementos constitutivos del campo del arte.

En las décadas del setenta y ochenta, la importancia de la CCE y el Banco Central del Ecuador (BCE) y la influencia de los bancos privados en el mercado del arte, fueron determinantes como entidades encargadas de poner en valor, legitimar y reconocer el trabajo de los artistas. En estas décadas las galerías privadas se establecieron como mediadoras entre el artista, la producción y el público, lo que también les dispuso como instituciones influyentes en el campo. Se puede afirmar entonces que el campo del arte en Quito entre 1970 y 1989 también se organizó alrededor de instituciones, lo que le dio una relativa estabilidad. Esto último, a su vez, se le puede atribuir a la seguridad económica que significó el boom petrolero en los setenta; y, el coleccionismo bancario en los años ochenta.

Es evidente que a fines de la década del noventa la crisis bancaria afectó la estabilidad que el campo del arte había alcanzado en décadas pasadas, lo que perjudicó sus dinámicas de exhibición y comercialización. Es común que el cierre de establecimientos dedicados al arte, se le atribuya a la crisis económica; sin embargo, el análisis realizado en la tesis deja claro que hubo otros factores que afectaron de igual manera al desarrollo de esos proyectos. Como ha quedado indicado en esta tesis, algunos artistas reconocen que el colapso institucional del campo fue un obstáculo para su carrera; considerando que la circulación de su trabajo se vio afectado por este suceso. Sin embargo esto no es concluyente ni generalizado, a otros artistas la crisis de las galerías no les afectó, ya que no exponían en esos sitios. Por todo esto se puede concluir que la crisis económica afectó a una parte de la estructura institucional del campo, pero que no fue del todo perjudicial para otros agentes del campo del arte en Quito.

Después de la crisis los artistas se agruparon para crear institucionalidades distintas de las conformadas en décadas anteriores. Se trataba de colectivos de arte que si bien se les puede considerar como organizaciones auto gestionadas, no tenían la misma lógica administrativa ni los mismos objetivos que las galerías u otras entidades privadas. La constante conformación de diferentes clases de instituciones a lo largo del tiempo, logró una variedad de lugares de exhibición para artistas que no tenían acceso a espacios como las galerías u otras instituciones

públicas. Esta conformación institucional permitió la exhibición y legitimación de otras prácticas y permitió al público ampliar su conocimiento de nuevas producciones.

En definitiva, esta tesis ha delineado una ruta a seguir en el momento de hablar del inicio del arte contemporáneo en Quito. Autores que han estudiado este tema en los centros pueden definir un año o un acontecimiento mundial como hito de inicio del arte contemporáneo, para el caso de Quito, las circunstancias son distintas. La búsqueda del punto de inicio del arte contemporáneo en esta tesis se ha extendido por varias décadas y se ha enfocado en una serie de acontecimientos que pueden haber sido momentos de quiebre para la aparición del arte contemporáneo, no obstante no se ha podido determinar un momento específico de su surgimiento. Esto ha confirmado la particularidad del proceso sucedido en Quito y, al mismo tiempo, la diferencia de este con otros.

El análisis realizado en la tesis y el acercamiento metodológico que se practicó demuestra que se trabajó con un campo particular y que no se trata de un campo incompleto o de un campo fallido, sino de uno con lógicas propias que adopta características dadas por su particularidad contextual. Que este campo no se desarrolle como el que analiza Bourdieu en el siglo XIX, no implica que sea un campo defectuoso al contrario, demuestra un campo que responde a una realidad propia. A pesar de estas diferencias, si se analizan ambos campos, se puede hablar de elementos comunes, por ejemplo, los conjuntos de estrategias que asumen los agentes frente a diferentes realidades. Se puede decir entonces, que las particularidades de este campo lo configuran de una manera específica en una realidad local.

La institucionalización del campo del arte, sin embargo, continúa también después del periodo analizado. Por ejemplo, en el 2007 se creó el Ministerio de Cultura, entidad que puso en circulación grandes cantidades de dinero, esto reavivó el interés en el área de las artes y la cultura en las instituciones privadas. Con las políticas públicas que impulsó esta institución, el campo del arte pareció reactivarse porque se promovieron nuevos espacios de circulación. Ese mismo año, el Municipio de Quito inauguró el Centro de Arte Contemporáneo (CAC). Esta institución se encargó de reformular el premio Mariano Aguilera y en el año 2012 relanzó este certamen como un concurso de arte contemporáneo. Se organizó una convocatoria pública en varias categorías: becas de producción artística, curaduría, investigación, proyectos educativos, publicaciones y un premio especial a la trayectoria de artistas mayores de 40 años.

En este punto, se considera necesario decir que, si bien las disputas del campo también se pueden analizar a partir de la producción artística del periodo, en esta tesis se ha elegido analizar las relaciones sociales del arte en diferentes momentos ya que esto evidencia las disputas entre instituciones y artistas jóvenes. En este sentido, el uso de la teoría de campos de Bourdieu sirvió para entender estas disputas y la articulación del campo del arte con otros campos. Frente a las disputas, sin embargo, no se ha tomado a la obra de arte como un producto cultural más, ya que se reconoce su importancia en el campo y, a lo largo de la tesis, se toman ciertos ejemplos de obras de arte como indicadores de los cambios que se dieron en el paradigma del arte en diferentes momentos.

El ejercicio de analizar las mismas disputas en contextos distintos, contribuyó para comprender la autonomía del campo ya que este análisis mostró que el campo funciona con lógicas propias y que el contexto no siempre determina las disputas. En esta tesis se intentó presentar al contexto como un escenario sobre el que las lógicas del campo van cambiando en diferentes momentos. En algunos casos, se puede trazar una relación más clara entre el contexto y el campo, como fue el caso del boom petrolero y la red de galerías que se formó en Quito. Pero en otros momentos esta correspondencia no es explícita, como es el caso de la crisis bancaria a inicios del 2000. Es innegable que existen factores del contexto que modifican las condiciones de posibilidad en el campo, sin embargo, esta condición se puede ver a diferente escala; en ocasiones lo económico confluye con la organización del campo, en otras, la coyuntura política es la que determina sus lógicas. Descubrir que existe una relación inestable entre el campo del arte y su contexto, determinó también que la autonomía del campo siempre es relativa, ya que está en constante articulación con otros campos.

La institucionalidad gestionada por los artistas también se fortaleció después del 2008. Kingman y Vargas, junto con Santiago Rosero y Fernanda Andrade, se reagruparon nuevamente en el colectivo llamado La Selecta, con lo que apareció otra página web —[www.laselecta.org](http://www.laselecta.org). El colectivo continuó con la gestión de exhibiciones, hicieron una publicación digital titulada *Mamá Lucha en tu Corazón* (2010). Después de tres años de investigación, en el 2013, publicaron *El Auténtico Libro de las Huecas*, sobre los lugares de comida popular en la ciudad de Quito. Al zur-ich consolidó su proceso con la gestión de fondos del Ministerio de Cultura para realizar su convocatoria anual; inclusive, en algunas ediciones, el espacio de exhibición se amplió hasta el

sur del país. Este proyecto continúa vigente hasta la actualidad; al haberse configurado como un espacio de legitimación en el campo, la demanda de los artistas es constante.<sup>2</sup>

Estos procesos ratifican que después de la fragilidad institucional que se dio durante la crisis económica de fines de los noventa, las dinámicas del campo se centraron nuevamente en la institucionalidad pública y alrededor de espacios de exhibición privados. A pesar del aparente repunte de las instituciones en el campo, es necesario dejar sentado que pocos de los espacios citados en este recuento, funcionan como lo hacían las galerías en la década del ochenta; toda vez que el coleccionismo parece ser una práctica casi extinta.

Otros elementos que se analizan en esta tesis, son los agentes jóvenes y los cuestionamientos que ellos hacen a las estructuras institucionales del campo. Estas disputas se desarrollan entre dos movimientos constantes y antagónicos: el primero es la búsqueda por una institucionalización del campo y el segundo son los cuestionamientos de los agentes jóvenes a las instituciones. Para hacer este análisis se han elegido momentos en los que se hizo evidente, de manera reiterativa, este conflicto. Si bien la tesis pudo haberse estructurado a partir de estas disputas, se ha elegido observar diferentes momentos en los que se evidencian estos conflictos; este análisis permitió construir una continuidad en las disputas, sin la necesidad de hacerlo de manera cronológica. Esto no quiere decir que las disputas se expresan siempre de la misma manera; observar momentos específicos demuestra que, aunque las disputas son semejantes a lo largo del tiempo, los objetivos, las instituciones que se cuestionan y los modos de expresar el descontento de diferentes agentes, va cambiando en el tiempo. Esto también demuestra la dinámica y el movimiento del campo.

Es evidente que el análisis que se realizó en la tesis, se centró puntualmente en los momentos de disputa entre las pulsiones institucionalizadoras del campo y los cuestionamientos que los agentes jóvenes hacían a estas instancias a lo largo del periodo. El enfoque que se hizo en este conflicto constante demostró que, aunque esta disputa es la misma a lo largo del periodo, se manifiesta de diferentes formas y con diferentes agentes. Así se puede concluir que el campo del arte en Quito no es un campo inmóvil y que en este periodo no llega a consolidarse completamente, sino que es un campo dinámico y en constante cambio y movimiento.

---

<sup>2</sup> Entre el 2017 y el 2018 al zur-ich celebró sus 15 años de existencia con una exposición antológica de su trabajo en el CAC.

En este aspecto, se puede concluir que desde los integrantes del Grupo VAN, a fines de los años sesenta, hasta los colectivos de gestión de inicios del 2000, los artistas jóvenes han sido los que han promovido las principales disputas en el campo del arte entre 1966 y 2008. El caso más representativo fue el de Pablo Barriga quien, aunque estuvo mayormente al margen de las instituciones —y posiblemente por esta razón—, influyó en el desarrollo del arte contemporáneo en Quito. En 1980 su proyecto Arte en la Calle, inició los cuestionamientos a los espacios de exhibición y a los públicos del arte. A pesar de ello, la estructura comercial del campo terminó sumando este proyecto a las lógicas productivas de la época.

En la década del noventa, hubo otros jóvenes que configuraron el campo del arte aglutinándose en colectivos, ya sea cuestionándolo o creando nuevas formas institucionales. Buena parte de estos colectivos se gestaron en la coyuntura histórica de la crisis económica lo que les llevó a cuestionar las estructuras institucionales del campo, como galerías, coleccionistas, instituciones educativas, crítica, artistas, modos de producción, entre otros elementos. Esto implantó una nueva forma de arte, abierta a otras lógicas de creación, lo que marcó una de las fisuras en el campo que estaba constituido y, eventualmente, movió algunas estructuras.

Entre 1996 y 2000 existieron otros cuestionamientos al campo del arte. En esta tesis se analizó la inauguración de la CAP que coincidía con el CEAC al cuestionar a la institucionalidad establecida en el campo, con propuestas que eran consideradas como alternativas a las estructuras existentes. La proyección de estos cuestionamientos, se pueden ver después del 2000 en la conformación de colectivos que se configuraron como una institucionalidad desde los artistas; estas iniciativas contribuyeron para percibir nuevos modos de producción de arte en el campo. Después de la crisis económica y política de fines del noventa y durante la primera década del dos mil, artistas universitarios —sobre todo— conformaron colectivos de gestión que se configuraron como las nuevas instituciones del campo.

En este periodo, se puede hablar entonces, del desarrollo de dos clases de institucionalidad. Una promovida por instancias como el Estado y el mercado, que legitimaban modos hegemónicos de producción.<sup>3</sup> Muchas veces resultaba difícil que ellas reconozcan o legitimen nuevos modos de producción o la creación de artistas jóvenes. La segunda institucionalidad que se desarrolló en este periodo podría definirse como una institucionalidad “emergente” que estaba construida

---

<sup>3</sup> Se trataba de modos de producción modernos tales como la pintura y escultura tradicionales.

desde los artistas como agentes independientes del campo, cimentada en formas colaborativas y comunitarias de trabajo —que demostraron ser coherentes con las necesidades del campo en ese momento— y que, desde sí mismos, legitimaban nuevos modos de producción y propuestas fuera de lo tradicional.

Este análisis también develó que una buena parte de los jóvenes artistas promotores de los cambios en el campo fueron los estudiantes de arte. En esta tesis, las instituciones de educación superior fueron analizadas como espacios responsables de promover el pensamiento del arte y de gestar los cuestionamientos al campo. La FAUCE estuvo vigente durante todo el periodo; aquí existieron profesores que guiaron a los estudiantes en sus interpelaciones a las estructuras del campo del arte. Lenin Oña (entrevista, 2015) considera que a inicios de la década del ochenta se dieron dos sucesos que marcaron el desarrollo favorable de la FAUCE. Primero la vinculación de Mauricio Bueno y Nicolás Svistoonoff; y segundo, la reforma del plan de estudios que él realizó. Hubo otros profesores, como Juan Ormaza, que influyó en la forma de ver el arte a través del trabajo conjunto en sus estudiantes. La CAP, igual que la FAUCE, se configuró desde el inicio como una institución legitimadora del campo del arte; su propuesta, sin embargo, se centró en brindar una alternativa a la institución educativa superior de artes.

Una de las conclusiones de esta tesis es que su análisis pone en valor el rol que los artistas jóvenes y estudiantes de arte tuvieron en este proceso. Como se ha visto, tradicionalmente los artistas jóvenes son legitimados por las instituciones hegemónicas solamente una vez que alcanzan cierto reconocimiento por su trabajo. Esta tesis encuentra valor en el trabajo de estos artistas, desde el cuestionamiento y la rebeldía; las disputas que promueven estos agentes mantienen al campo del arte en constante tensión, por ende, son las que conforman el campo. Además, se evidencia cómo en la lógica de interpelación constante de los artistas jóvenes, el arte contemporáneo encuentra un terreno fértil.

El análisis del trabajo de los artistas jóvenes deja claro que, igual que el campo descrito por Bourdieu, el campo del arte en Quito se configura en la disputa por los espacios de poder. Se puede ver que los grupos que impulsan los cambios en la estructura institucional son agentes jóvenes que buscaban expandir los límites estéticos y conceptuales del arte.

Bourdieu explica que



Las grandes revoluciones artísticas no proceden de los dominantes (temporalmente) que, aquí como en todas partes, nada tienen que objetar a un orden que los consagra, ni de los dominados a secas, cuyas condiciones de existencia y disposiciones condenen a menudo a un ejercicio rutinario de la literatura [del arte para este caso] y que tanto pueden engrosar las filas de los heresiarcas como las de los guardianes del orden simbólico. Pertenecen a esos seres bastardos e inclasificables cuyas disposiciones aristocráticas asociadas a menudo a una procedencia social privilegiada y a la posesión de un gran capital simbólico (en el caso de Baudelaire y Flaubert el prestigio sulfúreo asegurado de entrada por el escándalo) sustentan una profunda «alergia a los límites», sociales pero también estéticos, y una intolerancia altiva hacia cualquier compromiso con el siglo (Bourdieu 2005,173).

Después de este análisis solamente se pueden confirmar dos movimientos antagónicos del campo que son continuos en este periodo. Primero la búsqueda constante de la institucionalización del campo; y, segundo el descontento de los agentes jóvenes con las instituciones. La Revolución Cultural y la Anti Bienal a fines de los sesenta, Arte en la Calle en los ochenta y los colectivos artísticos en los noventa y a inicios del 2000, muestran periódicamente, a grupos de agentes jóvenes que cuestionan a las instituciones. Sus objetivos en general estuvieron relacionados con la necesidad de legitimar nuevos modos de producción artística en el campo, nuevos públicos, otros espacios de exhibición, en general, nuevas formas de arte. Lo particular de este caso y algo que esta investigación confirma, es que la disputa constante entre institucionalizar el campo del arte y cuestionarlo, favoreció para que procesos diferentes coexistan con otros —opuestos en muchas ocasiones.<sup>4</sup>

En este periodo se puede ver como las disputas en el campo del arte permite que lógicas modernas existen a la par de lógicas contemporáneas. También se evidencia como agentes e instituciones diversas se relacionan en un mismo campo; creando pugnas igual que pequeñas rupturas, similares a fisuras, en una superficie plana. Es decir, se puede ver como alrededor de estos conflictos, se va gestando la idea del arte contemporáneo en un campo que, desde las

---

<sup>4</sup> Kingman indica que “en la década del noventa [...] propuestas puntuales [de arte contemporáneo] coexistieron y en muchos casos compartieron espacios de exposición con los artistas modernistas vinculados a un exitoso mercado del arte con incidencia local” (Kingman 2012, 86).

instituciones, se resiste a un cambio. El análisis de un periodo posterior podría develar si finalmente, la idea del arte contemporáneo logró romper definitivamente el campo del arte moderno o si el campo del arte se fragmentó en varios campos.

Si bien no se puede afirmar que las rupturas generadas por los cuestionamientos constantes del campo consolidaron un campo del arte contemporáneo; si se puede concluir que hubo iniciativas que muestran la necesidad de algunos agentes de configurarlo. Este es el caso de la reforma que dio paso al Salón de arte contemporáneo Mariano Aguilera (2002-2008). Se hace referencia a este certamen específicamente porque pone en evidencia las particularidades del proceso del campo del arte contemporáneo en Quito. Este análisis abre muchas más preguntas sobre el tema, las que quedan como cuestionamientos para próximas investigaciones.

Antonio Jaramillo, después del análisis que hace sobre el salón entre 2002 y 2008, concluye que “«lo contemporáneo» es una mezcla de lenguajes que abarcan una nueva tendencia amparada en «lo cotidiano»” (Jaramillo 2012, 24). Según algunos documentos del SMA, la reflexión de la institución era similar y muchas veces el concepto de contemporáneo en el arte se reducía a la argumentación del jurado en el veredicto. Este certamen también determinaba la contemporaneidad de las obras por el medio en que eran producidas. Aunque es innegable que la inclusión de nuevos medios es un indicador de lo contemporáneo en el arte, una obra de arte no es contemporánea por ser producida en medios distintos de los tradicionales. Considerar menos contemporáneo a medios como la pintura o la escultura, demuestra un abordaje equívoco del concepto de lo contemporáneo por las instituciones del arte y simplifica su definición, dejando de lado factores que lo articulan desde la teoría y la investigación.

En el 2008 la curadora colombiana María Iovino consideró que lo que ella definía como arte contemporáneo no se estaba produciendo en Quito, lo que develó definitivamente la existencia de un proceso distinto, en el que el arte contemporáneo tuvo un desarrollo local y específico, que posiblemente ella desconocía. El caso del SMA da pie a la pregunta sobre la producción de arte contemporáneo y la eventual consolidación de un campo del arte en Quito; ¿Qué se puede entender por “arte contemporáneo” en un contexto con características particulares como el estudiado?, ¿se consolidó eventualmente un campo del arte contemporáneo en el ciudad de Quito?

Asimismo, de esta tesis se derivan cuestiones como la necesidad de un estudio orientado exclusivamente a la producción artística de la época, analizando formalmente este aspecto. Queda también pendiente un análisis estético y social de obras y exposiciones del periodo para conectar las disputas analizadas en esta tesis, con la producción artística.

Otra pregunta que se deriva de esta investigación está relacionada con la inclusión de otros grupos en el campo. Si bien queda claro que la introducción del concepto de arte contemporáneo abrió el campo a otros espacios de exhibición, a otras producciones y a otros artistas; permanece la pregunta sobre la presencia de diversidades en el campo, como es el caso de las mujeres, o el de los artistas que trabajan con temas de diversidades sexuales; ¿existió más apertura del campo del arte a otros grupos de artistas?, ¿Qué pasó con las mujeres y con los artistas GLBTI en la formación del campo del arte contemporáneo?

Para concluir se puede decir que, si bien, esta investigación da pie a un sinnúmero de preguntas y cuestionamientos también aclaró otros puntos. Es inevitable, sin embargo, que la escasa existencia de otros trabajos a este promueva nuevas inquietudes tanto al campo del arte como a la investigación misma. Esta tesis deja abierta la puerta a diálogos, nuevos problemas y otras investigaciones.

## Glosario de términos

**Acción artística:** También denominado arte de acción. Se trata de un grupo de técnicas que hacen énfasis en el acto de crear más que en el objeto obra de arte. La acción artística considera de vital importancia la relación artista-espectador. Otra característica importante de la acción artística lo efímero de la obra.

**Arte comunitario:** Esta clase de arte se apoya en dos conceptos específicos: en primer lugar la relación obra de arte-espectador, lo que define al arte que involucra la participación del público. En segundo lugar, la incidencia que la obra de arte, puede tener en el contexto social en el que es presentada. El concepto de arte comunitario también se usa para definir al arte que tiene como objetivo una mejora social (Palacios 2009).

**Arte conceptual:** El arte conceptual puede entenderse como el vínculo entre la obra de arte moderna y el arte contemporáneo. Comprende todas las concepciones del arte, más allá del objeto físico, como un espacio de discusión sobre las imágenes, sus significados culturales y las representaciones. Buchmann anota que “como otras corrientes de posguerra, los procedimientos del arte conceptual contribuyeron a desaturar la firma individual y las habilidades artesanales de los artistas en beneficio del papel de los espectadores como constituyentes de la obra” (Buchmann 2009, 70).

**Arte público:** Este concepto artístico está ligado al uso de los espacios públicos. Se considera a estos lugares como áreas de libre acceso por lo que se son espacios adecuados para la realización de obras de acción artística o efímeras. El uso del espacio público tiene que ver con la idea de *site specificity* de las obras, es decir, que lo que se presenta en el espacio público, conceptualmente debe estar concebido para ubicarse en lugares que mantengan flujos elevados de público y manejos inadecuados de las obras de arte. Este concepto también está relacionado con las discusiones sobre el carácter mercantil de la obra de arte. Para Butin (2009), el uso de espacios públicos para la exhibición artística, en muchas ocasiones entra en conflicto con los usos habituales de los espacios públicos, por lo que considera pertinentes cualquier cuestionamiento o debate alrededor de este tipo de arte

**Arte relacional:** “Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (Bourriaud 2008, 142).

**Colectivo artístico:** grupos de artistas cuyo trabajo gira alrededor de la idea de la colectivización de las prácticas artísticas y de estrategias colaborativas de creación, difusión, enseñanza, producción y gestión del arte.

**Happening:** Evento o situación considerada artística, depende de la improvisación del artista y del público para realizarse. Su principal característica es que depende de la participación del público para su desarrollo. A diferencia del arte comunitario, no pretende movilizar mejoras sociales ni influenciar al público por medio de la obra de arte.

**Instalación:** La instalación es considerada una de las técnicas de la acción artística. Abarca todas las obras relacionadas con el uso espacio. Una de sus principales características es que, a diferencia de la escultura moderna, borra la línea que separa al espectador de la obra. Actualmente, el concepto de instalación en el arte contemporáneo, abarca mucho más que el arte visual e incluye instalaciones sonoras, lo que amplía la idea del uso del espacio en la creación artística (Stahl 2009).

**Intervención:** La intervención artística nació ligada a prácticas de activismo y están relacionadas a militancias políticas de diversas índoles (ecologistas, de diversidades raciales, de diversidades sexuales, entre otras). Para Geene la intervención tiene que ver con un momento del campo del arte cuando “empezaron a aparecer formas de repolitización que eran futo no tanto de reacciones directas a estas situaciones como de la crítica al funcionamiento «normal» de las galerías, museos y academias, con sus estructuras patriarcales y autoritarias” (Geene 2009, 153). Es decir que las intervenciones artísticas surgieron en los centros, del descontento de los artistas con las instituciones y el manejo institucional del arte.

**Performance:** Es una de las técnicas de la acción artística. Se trata de una acción que tiene una línea narrativa y se presenta al público; sin embargo, a diferencia del teatro no tiene diálogos escritos. También se le puede definir como una acción que se centra en el cuerpo del *performer*. En los años noventa, con la teoría de la performatividad de Judith Butler, empezó a considerarse como un acto autónomo del cuerpo (Angerer 2009). Igual que el *happening*, se realiza en espacios públicos, pero se

diferencia de éste porque no es indispensable la participación del público y no es un acto improvisado, tiene un libreto definido que refuerza el concepto de la obra.

## **Glosario de Siglas**

**BCE:** Banco Central del Ecuador

**CAP:** Carrera de Artes Visuales

**CCE:** Casa de la Cultura Ecuatoriana

**CEAC:** Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo

**CCM:** Centro Cultural Metropolitano

**DPM:** David Pérez McCollum

**FADA:** Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes

**FAUCE:** Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador

**ITAE:** Instituto Tecnológico de Arte del Ecuador

**MAAC:** Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo

**PUCE:** Pontificia Universidad Católica del Ecuador

**SMA:** Salón Mariano Aguilera

**UCE:** Universidad Central del Ecuador

## Lista de referencias

### Archivos

- AUC Archivo Universidad Central del Ecuador, Quito.
- AFAUCE Archivo de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, Quito.
- Plan de estudios 1967
- Informe General de la Comisión de Planeamiento de la Facultad de Artes 1967
- Resolución de la creación de la Facultad 1968
- Reglamento de Grados de Licenciados de la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador 1974
- Bases para un Análisis del Trabajo y las Perspectivas de la Facultad de Artes de la Universidad Central 1975
- Informe de la Subcomisión encargada de elaborar el proyecto de reforma a los planes de estudio de la Escuela de Artes Plásticas 1984
- Informativo para los Profesores, Estudiantes y Empleados 1986
- Informe N° 10 Comisión Académica 1987
- Estructura Académica de la Facultad de Artes de la FAUCE 2003
- ACAV Archivo Carrera de Artes Visuales, Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.
- Propuesta Carrera de Artes Plásticas 1997
- Malla Curricular Carrera de Artes Plásticas 1999
- Manifiesto de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la PUCE 2001
- Diseño Curricular Perfeccionado de la Carrera de Artes Plásticas de la CAP 2003



Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes Plásticas 2004

Plan de Trabajo 2007

Estudio y proyección para el diseño curricular de la Carrera de Artes Plásticas Sin fecha

Vásconez Enrique. Misión Ineludible de Algunas Autoridades que Parecen Necesitar de un Buen Empujón Sin fecha

AMCCM

Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano, Quito.

Propuesta cierre de los concursos Mariano Aguilera y Salón de Diciembre durante el año 1997 para reforma de las respectivas ordenanzas 1997

Síntesis del proyecto para la reapertura del Salón Mariano Aguilera 1998

Cartagena, María Fernanda, Informe sobre el proyecto para la creación del Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera 1999

Bases Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera 2002

Veredicto Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera 2002

Acta de veredicto Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera 2003

Correspondencia Iovino-Morales, Lunes 28 de enero 2008

Iovino, María Texto de Criterios (leído el 28 de mayo del 2008 en el Centro Cultural Metropolitano) 2008

Informe de Actividades. María Iovino Sin fecha (c. 2008)

APB

Archivo Pablo Barriga.

Barriga, Pablo Manifiesto, Grupo Arte en la Calle. *El Puente*. Quito 1981.

## Manuscritos inéditos

Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). 1999. “Primer informe, Arte Contemporáneo del Ecuador, Investigación CEAC”. Manuscrito inédito, última modificación 1999.

Tranvía Cero. 2014. *Al Zur-ich 2003-2013*. Quito: documento inédito, última modificación 2014.<sup>1</sup>

## Prensa

### El Comercio

“La Bienal de Quito ya es una realidad”. *El Comercio*, 16.07.1967, 5.

“Crearíase Bienal de Pintura en Quito”. *El Comercio*, 12.02.1967, 5.

“La Primera Bienal en Quito”. *El Comercio*, 4.02.1968, 1.

“Jueces de la Bienal de Quito tienen ya acordado el veredicto”. *El Comercio*, 31.03.1968, 5.

“Miembros del Jurado vierten opiniones acerca de la Bienal”. *El Comercio*, 1.04.1968, 5.

H.V.S. “Eduardo Kingman Enjuicia a la Bienal”. *El Comercio*, 7.04.1968, 5.

H.V.S “Viendo la Exposición del Grupo VAN”. *El Comercio*, 14.04.1968, 5.

“No aclararon diferencias entre la Bienal de Pintura y la Muestra de grupo VAN”. *El Comercio*, 21.04.1968, 5.

“Desacertada Actuación del Jurado Quitó Lustre a la Bienal”. *El Comercio*, 21.04.1968, 5.

“Se organiza un nuevo grupo de artistas ‘VAN’”. *El Comercio*, 12.03.1967, 5.

“Pintores del Grupo ‘Van’ no intervendrán en la Bienal de Quito”. *El Comercio*, 25.01.1968, 6.

“Censura y defensa de la I Bienal de Quito hicieron en coloquio realizado antier”. *El Comercio*, 7.04.1968, 5.

“Polémica sobre la Primera Bienal de Quito adquiere mayor pasión en coloquios”. *El Comercio*, 14.04.1968, 5.

---

<sup>1</sup> Esta publicación ganó la beca de Publicación Nuevo Mariano Aguilera en el 2017. Al momento de realizar esta tesis es un documento inédito.

“Jueces de la Bienal de Quito tienen ya acordado veredicto”. *El Comercio*, 31.03.1968, 5

“1982 Será el Año de Oro de la Casa de la Cultura”. *El Comercio*, 17.01.1982, 1B.

“Problemas en la C.C.E”. *El comercio*, 2.11.1988, 2B Cultura.

“Banco Central Será Condecorado por la Casa de la Cultura” *El Comercio*, 15.03.1982, 1 B  
Cultura.

HOY

“No basta con la varita mágica”. *HOY*, 27.01.1990, 6B Cultura

“Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo, Una casona para el arte”. *HOY* 5.09.1995, 7B  
Gente.

“Las galerías de arte se adaptan a los cambios”. *HOY*, 28.08. 2003, Cultura 5B.

“La plástica desaparece de a poco en Guayaquil”. *HOY*, 13.12.2004, 5B Cultura

“Los artistas entre galerías y bares”. *HOY*, 13.12.2004, 5B Cultura.

“¿Por qué cierran las galerías?”. *HOY*, 26.11.2005, 5B Cultura.

“M. Aguilera 2005, ¿caos del arte?”. *HOY* 1.06.2005, 4B Cultura.

El Tiempo

“Hoy se Habre [sic] Muestra de Pintores del VAN”. *El Tiempo*, 4.04.1968, 13.

### **Fuentes documentales publicadas:**

Catálogos

Aguirre, Marcelo. 2012. “De Espacios en Crisis a Espacios Críticos” en *Memorias del primer encuentro De la Adversidad ¡Vivimos! I Encuentro Iberoamericano Sobre Arte, Trabajo y Economía* memorias, coordinado por Paulina León, 52-55. Quito: FLACSO Sede Ecuador.

Álvarez, Lupe. 2001. “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano” en *Catálogo de la exposición Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano fin de siglo*. Recife: Generalitat Valencia.

\_\_\_\_\_. 2004. *Catálogo de la exposición Poéticas del Borde*. Guayaquil: MAAC.

- Álvarez, Lupe, María Elena Bedoya, Ángel Emilio Hidalgo. 2004. *Catálogo Umbrales del Arte en el Ecuador. Una mirada a procesos de nuestra modernidad estética*. Guayaquil: MAAC.
- Ampuero, Matilde. 2002. “La Artefactoría” en *Catálogo conmemorativo Galería Madeleine Hollaender, 25 años*: 63-71. Cuenca: Imprenta Monsalve.
- Cartagena, María Fernanda. 2002. “La Galería Madeleine Hollaender, 25 años apostando por el arte contemporáneo en el Ecuador, entre muchas otras cosas” en *Catálogo conmemorativo Galería Madeleine Hollaender, 25 años*, 9-19. Cuenca: Imprenta Monsalve.
- \_\_\_\_\_. 2012. “De la emergencia del arte a la incidencia de los actores en red” en *Catálogo de la Galería Arte Actual 2011*, 12-32. Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- Cevallos, Pamela. 2016. *Catálogo Premio a la Trayectoria Mariano Aguilera 2015*. Pablo Barriga. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.
- Crespo Toral, Hernán. 1982. “A manera de presentación”. *Catálogo Salón de exposición Mariano Aguilera*, coordinado por Lidia Arguello de Fernández, 5-12. Quito: Departamento de Educación y Cultura Popular del Municipio de Quito.
- Falco (Fernando Falconí). 2005. *Catálogo Tercer Encuentro de Arte Urbano al Zur-ich 2005*, 13. Quito: Banco Central del Ecuador
- \_\_\_\_\_. 2008 *Catálogo Sexto Encuentro Internacional de Arte Urbano Al Zur-ich 2008*, 36. Quito: Impresiones Continente.
- Hallo, Wilson. 1977. “Presentación”, *Catálogo 75 Años de Pintura en el Ecuador*.
- Kupfer, Mónica. 2004. “Las Bienales de Panamá y su impacto en el arte de vanguardia”. En *Catálogo Salón mariano Aguilera 2004 Reciclaje y Ready-Made, La Fascinación de la Cotidianidad*, 45-47. Quito: Centro Cultural Metropolitano.
- Oña, Lenin. 2010. “Del Salón al Premio Mariano Aguilera” en *Catálogo Mariano Retro, 91 años del Salón Mariano Aguilera* coordinado por Vilky Pérez, 7-13. Municipio de Quito: Quito.
- \_\_\_\_\_. 2003. “La libertad del artista”. En *Catálogo Salón Mariano Aguilera 2003*, 9-11. Quito: Centro Cultural Metropolitano.

Ospina, Omar. 2005. "El Artista y su tiempo". En *Catálogo Salón Mariano Aguilera 2005*, 9-11. Quito: Centro Cultural Metropolitano.

Pérez, Trinidad. 2007. "El XI Salón Nacional de Arte Contemporáneo Fundación El Comercio". En *Catálogo 11 Salón nacional de Arte Contemporáneo Fundación el Comercio*, s/n. Quito: Ediecuatorial.

Rodríguez, Víctor Manuel. 2004. "Apropiaciones del conceptualismo en Colombia: reflexiones sobre la relación entre arte y política". En *Catálogo Salón mariano Aguilera 2004 Reciclaje y Ready-Made, La Fascinación de la Cotidianidad*, 48-50. Quito: Centro Cultural Metropolitano.

Rocha, Susan. 2012. "In Humano: El cuerpo social en el arte ecuatoriano", *Catálogo In Humano el cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980*, 1-48. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.

Suárez Sofía. 2004. "De la Lozanía de la imagen audiovisual reciclada". En *Catálogo Salón Mariano Aguilera 2004 Reciclaje y Ready-Made, La Fascinación de la Cotidianidad*, 51-53. Quito: Centro Cultural Metropolitano.

Unda, Ulises. 2002. "Proyecto protector de pantalla". En *Catálogo Salón Mariano Aguilera 2002, Con y Sin Retorno*, 32. Quito: Centro Cultural Metropolitano.

Verdesoto Salgado, Luis. 1968. "Mensaje" en *Catálogo Primera Bienal de Pintura de Quito*, sin página. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Vorbeck, Mónica. 2004. "Consideraciones Retrospectivas del Salón Nacional de Arte Contemporáneo 'Mariano Aguilera' 2004". En *Catálogo Salón mariano Aguilera 2004 Reciclaje y Ready-Made, La Fascinación de la Cotidianidad*, 44. Quito: Centro Cultural Metropolitano.

Zapata, Cristobal. 2005. "Diez años, diez obras". En *Catálogo décimo salón nacional de arte contemporáneo Fundación El Comercio*, 3-13. Quito: Ediecuatorial.

Archivos digitales

Festival del Sur disponible en <https://www.blogger.com/profile/00187915320334154225> (2.09.2015).

Jenny Jaramillo disponible en <https://jennyjaramillo.com> (7.07.2017).

La Selecta, Artes No Decorativas disponible en <http://artesnodecorativas-s.a.laselecta.org/> (1.09.2015).

Marcelo Aguirre disponible en <http://marceloaguirrebelgrano.com> (7.07.2017).

Oído Salvaje disponible en <http://antenas-intervenciones.blogspot.com/> (1.09.2015).

Pilar Flores disponible en <http://pilarflores.org> (7.07.2017).

Segunda edición Bienal del Cuenca, disponible en <http://www.bienaldecuenca.org/menu/detalle/data/aWQ9MzYy> (16.05.2017).

Tercera edición Bienal de Cuenca, disponible en <http://www.bienaldecuenca.org/menu/detalle/data/aWQ9MzYx> (16.05.2017).

Sexta edición Bienal de Cuenca, disponible en <http://www.bienaldecuenca.org/menu/detalle/data/aWQ9MzU4> (16.05.2017).

## **Referencias Bibliográficas**

Acha, Juan. 1981. "Las bienales en América Latina de hoy." *Re- vista del arte y la arquitectura en América Latina de hoy*, vol. 2, N° 6 Medellín, Colombia: 14-16.

Aguirre, Manuel Agustín. 1973. *La Segunda Reforma Universitaria*. Quito: Universidad Central del Ecuador.

Alberro, Alexander. 2013 [2009]. "Periodizing Contemporary Art". En *Theory in contemporary art since 1985* editado por Zoya Kocur y Simon Leung, 64-71. West Sussex: John Wiley and sons.

Altshuler, Bruce. 2013. "Introduction" en *Biennials and Beyond- Exhibitions that Made Art History 1962-2002*. 11-24, Nueva York: Phiadon.

Angerer, Marie-Luise. 2009 [2002]. "Performance y performatividad". En *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* editado por Hubertus Butin, 24-29. Madrid: Abada Editores.

Ayala Mora, Enrique. 2008. *Resumen Historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional. Edición en pdf disponible en

<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf> (08.07.2017).

- Balash et.al. 2005. "Investigación Crítica: Desafíos y Posibilidades". *Athenea Digital* N° 8, 129-144.
- Bayón, Damián. 2000 [1974]. *América Latina en sus artes*. México DF: Siglo XXI.
- Birnbaum, Daniel et.al. 2011. *Defining Contemporary Art -25 Years in 200 Pivotal Artworks*. London: Phaidon Press.
- Bourdieu, Pierre. 2013 [1990]. "The Intellectual Field a World Apart". En *Theory in contemporary art since 1985* editado por Zoya Kocur y Simon Leung, 14-20. West Sussex: John Wiley and sons.
- \_\_\_\_\_. 1990 [1984]. *Sociología y Cultura*. México DF: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_. 1999 [1993]. *La Miseria del Mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 2002 [1966]. *Campo de Poder, Campo Intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- \_\_\_\_\_. 2007 [1980]. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2005 [1995]. *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre y Jean-Clude Passeron. 2009 [1964]. *Los herederos, los estudiantes y la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, Nicolás. 2008. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Buchmann, Sabeth. 2009 [2002]. "Conceptual art". En *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* editado por Hubertus Butin, 70-73. Madrid: Abada Editores.
- Butin, Hubertus. 2009 [2002]. "Arte en espacios públicos". En *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* editado por Hubertus Butin, 24-29. Madrid: Abada Editores.
- Carrión, Benjamín 1957. *Trece años de Cultura Nacional: Informe*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- Carrión, María del Carmen. 2009. “Divas de la tecnocumbia: propuestas, riesgos, obras”.  
Disponilbe en <http://www.laselecta.org/2009/04/mec-pop-un-proyecto-fotografico-de-miguel-alvear/> (13.06.2017).
- Castoriadis, Cornelius. 2013. *La Institución Imaginaria de la Sociedad*. Disponible en  
<http://documents.tips/documents/la-institucion-imaginaria-de-la-sociedad.html>  
(23.11.2015)
- Castro y Velásquez, Juan. 1991. “Una Década de Modernidad en el Arte Ecuatoriano” en  
*Ecuador Contemporáneo*, 179-196. México DF: UNAM.
- Cevallos, Pamela. 2013. *La intransigencia de los objetos, la Galería Siglo XX y la Fundación  
Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)*. Quito: Centro de Arte  
Contemporáneo.
- Chartier, Roger. 2003 [1991]. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*.  
Barcelona: Gedisa.
- Chin-Tao. Wu. 2013 [2009]. “Biennials Without Borders?”. En *Theory in contemporary art  
since 1985* editado por Zoya Kocur y Simon Leung, 56-63. West Sussex: John Wiley  
and sons.
- Corcuff, Philippe. 2009. “Pierre Bourdieu (1930-2002) leído de otra manera. Crítica social  
post-marxista y el problema de la singularidad individual”. *Revista Cultura y  
representaciones sociales* N° 7: 9-26.
- Cornell, Lauren, Massimiliano Gioni y Laura Hoptman. 2009. *Younger Than Jesus Artist  
Directory, the essential handbook of the future of art*. Londres: Phaidon
- Cruz, María Angélica, María José Reyes y Marcela Cornejo. 2012. “Conocimientos Situados  
y el problema de la Subjetividad del Investigador/a”. *Revista Cinta Moebio* N° 45:  
253-247.
- Cueva, Agustín. 1976 [1969]. “La Crisis de los Años Sesenta”. En *Ecuador: Pasado y  
Presente*, 225-248. Quito: Editorial Universitaria.
- Danto, Arthur. 1964. “The Artworld”. En *The journal of Philosophy* N° 19, American  
Philosophical Association Eastern Division Sixty First Annual Meeting: 571-584.
- \_\_\_\_\_. 2010 [1997]. *Después del fin del arte*. Madrid: Paidós.



- Díaz, Guido. 2014. "El Arte Develado de Guillermo Muriel". *Revista Casa Palabras, Revista Cultural de la Casa de la Cultura Ecuatoriana N°10*: 22-25. V
- Díaz, Carolina. s/f. *La gestión de las galerías de arte*. Madrid: AECID.
- Dickie, Geoge. 2005 [1984]. *El Círculo del Arte una Teoría del Arte*. España: Paidós Ibérica.
- Dubadzee, Alexander y Suzanne Hudson, eds. 2013. *Contemporary Art 1989 to the Present*. West Sussex: John Wiley and sons.
- Ferrer, Matilde, dir. 2010 [2001]. *Grupos, Movimientos y Tendencias del Arte Contemporáneo Desde 1945*. Buenos Aires: la marca editora.
- Fioravanti, Eduardo. 1974. *El Concepto de Modo de producción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Foucault, Michelle. 1968 [1966]. *Las Palabras y las Cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2002 [1969]. *La Arqueología del Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2000 [1981]. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Foster, Hal. 2001 [1982]. "El prefijo post" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*: 189-202 editado por Brian Wallis. Madrid: Akal.
- Foster, Hal et.al. 2009. "Questionnaire on 'The Contemporary'". En *October* N° 130: 3-124. The MIT Press. Disponible en <http://www.jstore.org/stable/40368571> (1.03.2016).
- Foster, Hal et.al. 2006 [2004]. *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.
- Franco, Marina y Florencia Levín. 2007. "El pasado cercano en clave historiográfica" en *Historia Reciente. perspectivas y desafíos para un campo en construcción* compilado por Marina Franco y Florencia Levín. Buenos Aires: Paidos. Disponible en [http://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBwQFjAA&url=http%3A%2F%2Ffiles.pluriversidad-oikologias.webnode.es%2F200000019-2c6502d5e4%2F2013%2520CAPACITACION%2520PRESENCIAL%2520FRANC0%2520LEVIN.pdf&ei=JtdkVeb5DcGZgwTmkYGoDQ&usg=AFQjCNHZ\\_0WV41qh89Bmk7h6Xiq47fTPFg&sig2=ywvpep6yAoJzXdW2pr\\_EpBA](http://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBwQFjAA&url=http%3A%2F%2Ffiles.pluriversidad-oikologias.webnode.es%2F200000019-2c6502d5e4%2F2013%2520CAPACITACION%2520PRESENCIAL%2520FRANC0%2520LEVIN.pdf&ei=JtdkVeb5DcGZgwTmkYGoDQ&usg=AFQjCNHZ_0WV41qh89Bmk7h6Xiq47fTPFg&sig2=ywvpep6yAoJzXdW2pr_EpBA) (26.04.2015)

- Geene, Stephan. 2009 [2002]. “Intervencionismo y Activismo”. En *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* editado por Hubertus Butin, 151-154. Madrid: Abada Editores.
- Gioni, Massimiliano. 2013. “In Defense of Biennials”. En *Contemporary Art 1989 to the Present* editado por Alexander Dubadzee y Suzanne Hudson, 171-177. West Sussex: John Wiley and sons.
- Giunta, Andrea. 2008 [2001]. *Vanguardia, internacionalismo y Política, Arte Argentino en los Años Sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Poscrisis, arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2014. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Arte BA. Edición en PDF Disponible en . <http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf> (8.07.2017)
- Gombrich, E.H. 2009 [1950]. *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon.
- Grele, Ronald. 2009. “Movimiento sin meta: dilemas metodológicos y teóricos en la historia oral”. Disponible en [http://www.fhuc.unl.edu.ar/olimphistoria/paginas/manual\\_2009/docentes/modulo3/d-Movimiento%20sin%20meta.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/olimphistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo3/d-Movimiento%20sin%20meta.pdf) (26.05.2015).
- Groys, Boris. 2009. “La Topología del Arte Contemporáneo”. Textos LIPAC-ROJAS-UBA. Disponible en <http://fernandomingez.com.ar/wp-content/uploads/2013/01/boris-groys-la-topologia-del-arte-contemporaneo.pdf> (1.03.2016).
- Grupo Experimentos Culturales. 2008. “La Tienda” (ensayo visual). *Íconos Revista de Ciencias Sociales* N° 30 FLACSO sede Ecuador: 76-87.
- Guerrero, Andrés. 2000. Introducción “El proceso de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquía y transescritura”. En *Etnicidades* compilado por Andrés Guerrero, 9-56. Quito: FLACSO sede Ecuador.
- Habermas, Jürgen. 1981 [1962]. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Haraway, Donna. 1995 [1991]. *Ciencia, Cyborgs y Mujeres la Reinención de la Naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- Hauser, Arnold. 1977. *Sociología del Arte*. España: Editorial Labor.

- Heidegger, Martin. 1988 [1937]. *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Honour, Hugh y John Fleming. 2005. *A World History of Art*. Londres: Laurence King publishing.
- Jaramillo, Gonzalo. 2013. *El Taller de Artes Visuales, lugar de la investigación-creación*. Quito: Sin Editorial.
- Jordanova, Ludmila. 2012. "Approaching Visual Materials". En *Research Methods for History* editado por Simon Gunn y Lucy Faire, 30-47. Edimburgo: Edimburg University Press.
- Jones, Caroline A. 2013. "Biennial Culture and the Aesthetics of Experience". En *Contemporary Art 1989 to the Present* editado por Alexander Dubadzee y Suzanne Hudson, 192-201. West Sussex: John Wiley and sons.
- Kapur, Greta. 2013. "Curating in Heterogeneous Worlds". En *Contemporary Art 1989 to the Present* editado por Alexander Dubadzee y Suzanne Hudson, 178-191. West Sussex: John Wiley and sons.
- Kennedy Troya, Alexandra. 1998. "La Década de los Ochenta en Cuenca: Institucionalización de los Espacios Culturales" en *De la Inocencia a la Libertad*, editado por Andrés Abad Merchán, Jorge Dávila Vásquez y Pedro Cueva Ordoñez, 145-164. Cuenca: Ediciones Banco Central del Ecuador.
- King Michelle T. 2012. "Working In/With the Archives". En *Research Methods for History* editado por Simon Gunn y Lucy Faire, 13-29. Edimburgo: Edimburg University Press.
- Kingman, Manuel. 2012. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- Kocur, Zoya y Simon Leung, editores. 2013. En *Theory in contemporary art since 1985*. West Sussex: John Wiley and sons.
- Krauss, Rosalind. 2002 [1985]. "La escultura en el campo expandido". En *La postmodernidad* coordinado por Hal Foster, 59-74. Barcelona: Kairós.
- Kronfle Chambers, Rodolfo. 2009. *1998-2009 Historia(s)\_ en el arte contemporáneo del Ecuador*. Cuenca: Imprenta Monsalve Moreno Cia.ltda.

- Lahire, Bernard. 2002. "Campo, Fuera de Campo, Contracampo". En *Colección Pedagógica Universitaria* N°37-38: 1-37.
- Lozares, Carlos. 1996. "La teoría de redes sociales" en depósito de documentos digitales de la Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en <https://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n48/02102862n48p103.pdf> (27.04.2017).
- Meier, Eugenia y Alicia Oliveira de Bonfil. Sin fecha. "La historia oral. Origen, metodología, desarrollo y perspectivas". Disponible en [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/BFTF8P5K1ILTV85CCF1D6M2FNPK6RI.pdf](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/BFTF8P5K1ILTV85CCF1D6M2FNPK6RI.pdf) (25.05.2015).
- Moncada, José. 1996. "La Economía Ecuatoriana de los sesenta a los ochenta" en *Nueva Historia del Ecuador vol. 11 Época Republicana V*. Editado por Enrique Ayala Mora, 59-95. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Monteforte, Mario. 1985. *Los signos del Hombre*. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede Cuenca.
- \_\_\_\_\_. 1984. "Arte, Cultura y Política Cultural". *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador* N° 18: 329-342.
- Meyer, Richard. 2013. *What was contemporary art?* Cambridge: MIT Press.
- Mosquera, Gerardo. 2010. *Caminar con el Diablo*. Barcelona: Brizzolis arte en gráficas.
- Oña, Lenin. 2000 [1996]. "Ecuador" en *Latin American Art in the Twentieth Century*, editado por Edward J. Sullivan, 180-189. Londres: Phaidon.
- \_\_\_\_\_. 1997. "Crónica de La Galería" en *Veinte años La Galería*: 6-15. Quito: Imprenta Mariscal.
- \_\_\_\_\_. 2001. "Crisis del arte en tiempos de crisis" en *Nuevos Cien Artistas*, editado por Pablo Cuvi 9-14. Quito: Dinediciones.
- Pachano, Abelardo. 1983. "La Acción Cultural del Banco Central". En *Revista Cultura del Banco Central* N° 17: 41-46.
- Palacios Garrido, Alfredo. 2009. "El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas". En *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* Vol. 4 Universidad Complutense de Madrid: 197-

- Pérez, Trinidad. 2006. "El arte moderno en el Ecuador: autonomía e institucionalidad" en *Testigo del Siglo: El Ecuador visto a través de Diario el Comercio 1906-2006*, editado por Fabián Corral et al., 419-425. Quito: El Comercio.
- Reimschneider, Burkhardt y Uta Grosenick. 2001. *Art Now*. Londres: Taschen.
- Ribadeneira, Edmundo. 2006. *Arte y Sociedad*. Quito: Universidad Alfredo Pérez Guerrero.
- Richard, Nelly. 2013. *Fracturas de la Memoria Arte y Pensamiento*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 1980. *1969-1979 Diez Años de Cultura en el Ecuador*. Quito: Publitécnica.
- \_\_\_\_\_. 1988. *El Siglo XX de las Artes Visuales en Ecuador*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- \_\_\_\_\_. 1992 b. Introducción "La Década de la Crisis y de los Dólares" en *100 Artistas del Ecuador*, editado por Inés Flores, 13-21. Quito: Dinediciones.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Panorama del Arte Ecuatoriano*. Quito: El Conejo.
- \_\_\_\_\_. 1967. *La Revolución Cultural*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Salvador Lara, Jorge. 1995 [1994]. *Breve Historia Contemporánea del Ecuador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Shiner, Larry. 2004 [2001]. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Smith, Terry. 2010. "The State of Art History: Contemporary art". En *Art Bulletin Volumen XCII N°4*: 366-383.
- \_\_\_\_\_. 2012 [2009]. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Stahl, Johannes. 2009 [2002]. "Instalación". En *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* editado por Hubertus Butin, 140-143. Madrid: Abada Editores.
- Stallabrass, Julian. 2004. *Contemporary Art, a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- Thompson, Paul. 2003-2004. "Historia Oral y Contemporaneidad". *Historia, memoria y pasado reciente* N° 20: 15-34.
- Tinajero, Fernando. 2011. "Las Políticas Culturales del Estado" en *Estado del País. Informe cero. Ecuador 1950-2010* de Adrián Bonilla y Milton Luna. UNICEF Ecuador.
- \_\_\_\_\_. 1996 [1983]. "De la Violencia al Desencanto Cultura-Arte e Ideología 1960-1979" en *Nueva Historia del Ecuador vol. 11 Época Republicana V*. Editado por Enrique Ayala Mora, 287-318. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Tituaña, Samuel. 2010. "Procesos locales (desde el sur de Quito)" en *Cultura y transformación social Encuentros de la razón incierta Vol. II*. Compiladora María Fernanda Troya, 117-134. Quito: Organización de Estados Iberoamericanos para la educación la ciencia y la cultura.
- Traba, Martha. 2005 [1973]. *Dos décadas vulnerables para las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Touraine, Alain. 1987. *Actores sociales y sistemas políticos en América Latina*. Chile: Organización del trabajo.
- Wappenstein, Betty. 1997. "Sin título" en *Veinte años La Galería* editado por Lenin Oña, sin número. Quito: Imprenta Mariscal.
- Wellman, Barry. 1997. "El análisis estructural de las redes Sociales: del método y la metáfora a la teoría y la sustancia". *Debates en Sociología* N° 22. 47-97.
- Zapater, Irving. 1983. "La cultura: dimensión fundamental del desarrollo". En *Revista Cultura del Banco Central* N° 17: 31-33.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Banco Central del Ecuador, 80 Años 1927-2007*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Banco Central del Ecuador, Síntesis de su Historia*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Zamora, Danilo. Sin fecha. "El arte de conceptos en Ecuador, los nuevos lenguajes en el arte ecuatoriano" disponible en <http://www.damiantoro.com/cuadrilatero/index.php?idSeccion=135> (12.02.2014).

## Tesis

- Andrade, Carlos et al. 1986. "Situaciones del arte en el Ecuador y sus proyecciones". Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador.
- Balseca, Kira. 2005. "Análisis artístico ligado a la realidad de nuestro contexto". Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador.
- Cobo, Jesús. 1982. "Sin Título". Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador.
- Escanta, Luis, Jenny Cadena y Patricio Carrera. 1986. "El Grupo VAN: 1967-1968". Tesis de Pregrado, Universidad Central del Ecuador.
- Jaramillo, Antonio. 2012. "El canon en dos salones de arte del Quito contemporáneo". Tesis de maestría UASB.
- Jaramillo, Jenny. 2014. "Arte contemporáneo en Ecuador: la producción femenina en la configuración de la escena (1990-2012)". Tesis de maestría, FLACSO sede Ecuador.
- Loza, Natalia. 2014. "Para ser poet(is)a tienes que haberte muerto: estudio de la producción literaria de mujeres en la década de los cincuenta en la casa de la cultura ecuatoriana". Tesis de maestría, FLACSO sede Ecuador.
- Moreno, Francisco. 2014. "La galería de arte como agente dinamizador de la educación artística". Tesis de doctorado, Universidad de Granada.
- Polo, Rafael. 2011. "CRÍTICA Y MODERNIDAD, Historia intelectual de la crítica en el Ecuador de los años sesenta a la primera mitad de los ochenta". Tesis de doctorado, FLACSO sede ecuador.
- Rodríguez, Martha Cecilia. 2014. "Espacios públicos culturales y redes sociales: su influencia en la creación de la casa de la cultura y la extinción del instituto cultural ecuatoriano (1941-1945)". Tesis de maestría, FLACSO sede ecuador.
- Vásquez, Edgar. 1983. "Sin Título". Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador.

### **Ponencias:**

- Tamayo, Natalia. 2015. "La prensa como actor político en los hechos de 1922". Ponencia presentada en el IX Congreso Ecuatoriano de Historia Universidad Andina Simón Bolívar 2015.

### **Entrevistas**

### **Entrevistas realizadas por María del Carmen Oleas:**

Álvarez, Lupe, entrevista. 29.04.2017.

Aguirre, Marcelo, 21.05.2015 y 05.2016.

Avilés, José, 28.05.2015.

Barriga, Pablo 19.08.2015.

Flores, Pilar, 02.06.2015.

García, Marcela, 17.08.2015.

Jaramillo, Gonzalo, 20.08.2015.

Jaramillo, Jenny, 25.01.2016.

Kingman, Manuel, 4.09.2015.

Moreano Alexis, 9.06.2015.

Machuca, María Elena, 22.12.2016.

Oña, Lenin, 01.06. y 2.08.2015.

Ponce, Patricio 4.06.2015.

Proaño, Ernesto, 03.06.2015.

Sánchez, Jaime, 30.09.2015.

Santillán, Belén, 7.12.2016.

Tohme, María Consuelo, 20.01.2017.

Tituaña, Samuel, 8.06.2015.

Vargas, Gonzalo, 4.09.2015.

Viteri, Oswaldo, 28.05.2015.

Wappenstein, Betty, 18.08.2015.

Entrevista realizada por Damián Toro

¿Por qué un Centro de Arte Contemporáneo? entrevista a integrantes del CEAC a mediados de los noventa con motivo de la exposición de la Casa comunal de La Tola.

<http://www.damiantoro.com/cuadrilatero/index.php?idSeccion=97> (19.082015).

Entrevistas realizadas por Miguel Alvear



Betty Wappenstein para el “Primer informe, Arte Contemporáneo del Ecuador, Investigación CEAC”. 25.02.1999. Manuscrito inédito, última modificación 1999.

Martha Greenfield para el “Primer informe, Arte Contemporáneo del Ecuador, Investigación CEAC”. s/f. c.1999. Manuscrito inédito, última modificación 1999.