



QUESTIONES URBANO REGIONALES

Revista del Instituto de la Ciudad • Quito, Ecuador • Volumen 1 • No. 3 • 2013



Questiones Urbano Regionales

Volumen 1 • Nº 3 • 2013

Quito, Ecuador

Augusto Barrera Guarderas

Alcalde del Municipio del
Distrito Metropolitano de Quito

Director

Diego Mancheno

Editor

Juan Fernando Terán

Consejo Editorial

Jorge Albán
Nicanor Jácome
Diego Mancheno
Alexis Mosquera
Francisco Rhon

Consejo Asesor Internacional

Pedro Abramo (Brasil)
Luis Mauricio Cuervo (Chile)
Oscar Alfonso (Colombia)

Diseño

Antonio Mena

Foto de portada

Raúl Moscoso- Instituto de la Ciudad

Impresión

Gráficas V&M

© Instituto de la Ciudad
Venezuela 976 y Mejía
Telf.: (593-2) 3952-300 (ext. 16006)
www.institutodelaciudad.com.ec

ISBN: 978-9978-9995-6-1

Contacto:

maria.mosquera@institutodelaciudad.com.ec

El Instituto de la Ciudad es una corporación social sin fines de lucro dedicada al análisis científico aplicado de los procesos urbanos contemporáneos. Su labor busca apoyar a la formulación de decisiones de política pública en el Distrito Metropolitano de Quito.

Las opiniones, interpretaciones y conclusiones expresadas por los autores de los artículos no necesariamente reflejan ni representan las visiones del Instituto de la Ciudad y sus directivos.

Se autoriza citar o reproducir el contenido de esta publicación con las referencias adecuadas y completas.

Presentación	5
Augusto Barrera Guarderas	
Editorial	7
Diego Mancheno	

EXPERIENCIAS LATINOAMERICANAS



Política social urbana: el caso de México Distrito Federal	11
Pablo Yanes	



Bogotá y la creación de hábitats de innovación	19
Jaime Acosta Puertas	

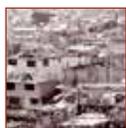


Inserción laboral y producción de espacios: la migración cubana en Ecuador	39
Ahmed Correa	

DEBATES



Pobreza: una mirada desde múltiples dimensiones	67
Fander Falconí Benítez	



El rol de los gobiernos municipales para enfrentar la pobreza	73
Andrés Mideros	



La evolución de la pobreza y la desigualdad en Quito	77
Pablo Samaniego	

ESTUDIOS SOBRE EL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO



- La discoteca Factory: estudio de caso sobre la emergencia identitaria del rock** 97
Andrea Madrid



- La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión** 135
Carmen Corbalán de Celis y Mireya Salgado



- Quito, ¿una ciudad diversa o especializada?** 161
Diego Mancheno y María Rosa Muñoz B.

DOCUMENTACIÓN



- Instituto de la Ciudad – Informe de actividades 2010 - 2012** 205
Diego Mancheno



La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión

Mireya Salgado Gómez
Carmen Corbalán de Celis

Resumen*

Este artículo presenta una lectura del papel cultural, social y político que cumplió la Escuela de Bellas Artes (EBA) de Quito desde su refundación en tiempos de la revolución alfarista. Nuestra investigación se sitúa entre dicha refundación y los inicios de la década de 1920 periodo en el que, consideramos, es cuando se impulsa, tanto en términos discursivos como prácticos, unos conceptos de arte en relación con la ciudad y la sociedad en su conjunto, que son reveladores del proyecto de nación y de modernidad propuestos en un periodo clave en la historia del liberalismo en el Ecuador, así como de la ciudad en su papel de capital de la nación.

Palabras clave

Quito, liberalismo, nación, modernidad, bellas artes.

* Este artículo resume una investigación más extensa que recibió apoyo financiero del programa *Becas para Jóvenes Investigadores* del Instituto de la Ciudad. La versión completa está disponible en la página web del Instituto.

Introducción

La Escuela de Bellas Artes de Quito se refunda en 1904 en pleno periodo liberal. El hecho se enmarca en un proyecto político y una idea de nación cuyos ejes fundamentales giran en torno a la educación y la producción. Al mismo tiempo, las primeras décadas del siglo XX marcan el tránsito de Quito como ciudad señorial¹ a una “modernidad periférica” (Kingman, 2006). Este autor afirma que “se trata de un ‘momento inaugural’ en el que se intentó asumir una modernidad y una ‘cultura nacional’, sin renunciar, por eso, a los privilegios coloniales” (Kingman, 2006:17).

En este artículo presentamos una aproximación a la Escuela de Bellas Artes como una institución protagonista de ese momento de la ciudad, así como de los esfuerzos de construcción de una cultura nacional que diera soporte a la idea de nación y de patria. Detrás de nuestra argumentación está la idea central de que el arte no es una categoría inocente, o una práctica espontánea, sino un campo de fuerzas y un escenario central en la construcción de la hegemonía (Pérez, 2010).

La investigación que respalda a este artículo se sitúa, cronológicamente, entre la refundación de la Escuela en 1904 y los inicios de la década de 1920. En este periodo se impulsa, tanto en términos discursivos como prácticos, ciertos conceptos de arte en relación con la ciudad y la sociedad en su conjunto, que son reveladores del proyecto de nación y de modernidad propuesto en un periodo clave en la historia tanto de Quito como del Ecuador. Durante ese periodo, además, el Ecuador y Quito, como centro

de la nación, se vuelcan en la celebración del Centenario del Primer Grito de Independencia (1909) y del Centenario de la Batalla de Pichincha (1922). La Escuela de Bellas Artes, su desarrollo, sus maestros y alumnos, estarían estrechamente relacionados con estas celebraciones. Abordamos, pues, un periodo de auge en el que la Escuela de Bellas Artes tuvo una trascendencia social y política.

Nación, modernidad y arte en los días de la Revolución Liberal

Si algo definiría el carácter de la revolución alfarista es su orientación a otorgar al estado un papel central en el proyecto de nación. Esto supone, en una sociedad como la ecuatoriana de principios del siglo XX, apuntar a la transformación de la relación entre la Iglesia y el Estado en la dirección de la secularización. Este espíritu –que combina el énfasis en la educación y en el cambio económico con la secularización– es el que guiará las principales reformas del periodo².

La modernidad liberal impulsa, así, la construcción de una nación laica³, con presencia del Estado en todo el territorio y con la educación y la producción como ejes articuladores de las políticas nacionales. El escenario educativo es en donde más protagonismo asume el Estado (Ayala Mora, 1996 y 1998). A través de la provisión y regulación de la educación, el Estado se constituyó en un agente activo de construcción de un proyecto moderno de nación. Al desplazar el papel que la Iglesia tenía en la educación, se produjo también un desplazamiento de símbolos y valores: el imaginario religioso empezó a ser reemplazado por la difusión de

1 Esta categoría alude a ciudades donde dominan prácticas e imaginarios corporativos, estamentales y jerárquicos (Kingman, 2006). La ciudadanía era una condición privilegiada asociada a la pertenencia a un estamento.

2 Espinosa (2010) afirma que esta relación era el centro del debate político en el Ecuador desde la Independencia.

3 Frente a la nación católica del garcianismo.

valores cívicos y símbolos patrios, acrecentando el prestigio de un estado en construcción, cada vez más presente en distintas esferas de la vida cotidiana de los ciudadanos⁴.

La ciudad de Quito como escenario de la nación

A fines del siglo XIX e inicios del XX las ciudades latinoamericanas vivieron dramáticos procesos de transformación, tanto demográfica como socio-cultural. Quito no fue una excepción, sobre todo en el aspecto socio-cultural. El marco cultural y civilizatorio en el que se inscribe la Escuela de Bellas Artes, es parte generadora de un proceso que transforma tanto la faz, como la organización interna y el tejido social urbano, y comparte, además, la producción de un espacio quiteño ideal, cuyo imaginario gravita hasta hoy. En esos años, como señala Capello (2009), surge la metáfora de *Quito Mitad del Mundo*, acompañada de prácticas científicas y geográficas, como también de la generación de actividad económica y turística. El discurso reformista, presente a nivel político, literario y también en las representaciones simbólicas, fue asumido como parte de la necesidad de transformar física y socialmente a la capital.

Con la presencia cada vez más amplia del mercado en las relaciones urbanas, la secularización ya mencionada, los cambios en el

transporte (sobre todo la llegada del ferrocarril), en la educación y el crecimiento y densificación urbana, la vida cotidiana de los habitantes de Quito pasó por grandes cambios en las décadas objeto de este estudio. Pero al mismo tiempo siguieron operando criterios clasificatorios heredados del tiempo de la colonia y reformulados en la república, así como relaciones sociales que podrían calificarse *pre-modernas*. Las fronteras étnicas no lograban disolverse en el proceso de incorporación de los distintos sectores sociales a la ciudadanía⁵. Quito era escenario de distintas formas culturales y económicas⁶, y las bases patriarcales de la sociedad no se revertían. Con la llegada de la modernización se impusieron nuevas formas de control y gestión de la urbe, que transformaron las relaciones de clase a nivel urbano (Kingman, 2006 y 2009); sin embargo, la mayoría de la población de Quito –analfabeta y poco secularizada– no había incorporado los discursos, representaciones e imaginarios de la nación propuesta.

La ciudad de Quito en los primeros años del siglo XX era escenario de la adopción de prácticas culturales y sociales modernas –un “espíritu moderno”–, sobre bases que no se correspondían con ese espíritu. En tal sentido, lejos de democratizar las relaciones sociales, lo moderno –y como parte de lo moderno ese arte que se insistía en fomentar– se convirtió en el fundamento de nuevos mecanismos de distinción y separación social (Kingman, 2006:41; Bourdieu, 2002).

4 Para comprender el enorme cambio en la vida cotidiana cabe señalar que el control del ciclo vital –registro de nacimientos y defunciones– de los ciudadanos pasó de manos de la Iglesia a las del Estado, a lo que hay que sumar la política de asistencia social y la difusión de la educación con el incremento sin precedentes de las escuelas laicas fiscales rurales. En cuanto a la transformación de referentes simbólicos, el proyecto nacional de Gabriel García Moreno (1859-1875) es el de una comunidad de católicos. García Moreno consagró al Ecuador al Corazón de Jesús.

5 En 1857 se abolió el tributo indígena en un esfuerzo por incorporar a ese sector de población al Estado-Nación como ciudadanos en pleno derecho. Sin embargo, la debilidad del Estado y la fuerza de los poderes locales y privados, sobre todo de la hacienda, condicionaron un proceso de administración de poblaciones.

6 Si bien gran parte de la población estaba incorporada al mercado, existían formas de economía popular y de intercambios simbólicos que escapaban al proyecto liberal de modernización y de incorporación de la población a la ciudadanía, al mercado y a la producción.

La hipótesis de este artículo sostiene que el funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes y la difusión de los códigos estéticos y los imaginarios de nación asociados a ella, fueron uno de los medios de reproducción de aquellos mecanismos de distinción que se activaron con el nuevo siglo y que sustentaron procesos de exclusión y segregación que caracterizarían las relaciones sociales urbanas en la primera mitad del siglo XX. La Escuela de Bellas Artes sería parte del esfuerzo por construir unas formas culturales que diferenciaban a lo urbano como centro civilizatorio, del atraso rural, y dentro de lo urbano, marcarían distinciones con los grupos populares, las prácticas artesanales, los oficios, y en general, con una activa y rica cultura popular que quedó desplazada del proyecto de nación.

La ciudad de Quito, centro representativo de la nación imaginada y deseada, condensó en ese contexto, una serie de esfuerzos reformistas que se pusieron en práctica desde dos ámbitos fundamentales. Por un lado, desde las políticas de ornato, y por otro, desde el *higienismo*. Los dos ámbitos —estrechamente relacionados— son dos caras de la política de control y disciplinamiento que sustentó los referidos procesos de exclusión social y cultural.

En este artículo, más que centrarnos en el impacto de este proyecto civilizatorio y de separación sobre los sectores populares y en la manera en la que éstos supieron esquivar las formas de exclusión y generar una economía y una cultura popular de enorme riqueza⁷, nos acercamos a las consideradas “artes cultas” para comprender la complejidad del concepto de ciudad y del proyecto de nación liberal en construcción. Es desde

una incorporación de las bellas artes a la ciudad que ésta vive un proceso de transformación física sin precedentes. La Escuela de Bellas Artes renace como instrumento de formación de élites culturales imprescindibles para llevar a cabo el cambio físico y cultural que requería Quito. Junto a este cambio físico, la Escuela de Bellas Artes crea un capital cultural que se constituye en medio de distinción y de perpetuación de relaciones de dominación.

La transición hacia un sistema moderno de las artes

Con el cambio de siglo y la revolución liberal, instituciones culturales fundadas por el garcianismo y que habían entrado en una temprana decadencia, fueron refundadas bajo nuevas orientaciones ideológicas por el naciente nacionalismo cultural. El entusiasta apoyo dado desde la presidencia de Eloy Alfaro y luego de Leonidas Plaza, a instituciones como el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Bellas Artes, tiene su fundamento en la convicción de que el arte es un motor de transformación y evolución de la sociedad y una de las piezas insustituibles del gran rompecabezas de la nación. Así, junto a los maestros y modelos europeos surge la necesidad de buscar referentes nacionales, de participar de una “cultura universal” desde un lugar propio, una identidad por descubrir. La búsqueda de la nación en el arte, la búsqueda de una identidad nacional que se escabullía, estará presente en la formación y marcha de la Escuela de Bellas Artes durante las primeras décadas de siglo.

Esta inscripción de la Escuela de Bellas Artes en un proyecto particular de nación es el otro argumento trabajado en nuestra investigación. A partir de los documentos ana-

⁷ Este ha sido el espacio trabajado magistralmente por Kingman (2006) y en varios artículos entre los que destaca su trabajo sobre el gremio de los albañiles (2009).

lizados, discutimos la idea de que la Escuela de Bellas Artes se inscribe en un movimiento que parte de las naciones europeas y se contagia a las periferias, de creación de un sistema moderno del arte basado en la diferenciación entre las *bellas artes* y la *artesanía*, las *artes mecánicas* e *industriales*⁸. Como veremos, desde un principio la Escuela de Bellas Artes incorporó como parte de sus materias y centro importante de su prestigio a la litografía y más adelante al fotograbado y la pintura decorativa.

En este periodo se consolidaría con mayor claridad un proceso que venía gestándose en el caso del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XIX, esto es, la formación de un sistema moderno de arte, en el que las llamadas *bellas artes* adquieren autonomía frente a las *artes manuales*, *mecánicas* e *industriales* (Kennedy, 1992; Pérez, 2010). Nuestra investigación busca contextualizar las particularidades de este proceso, en el caso específico del Ecuador, y a través de la observación de las políticas concretas aplicadas en la Escuela de Bellas Artes, la principal forma de institucionalización del arte a principios de siglo XX en el país. Como veremos en este artículo, la diferenciación de las bellas artes y las denominadas “artes mecánicas, manuales e industriales” tendría formas particulares en el proyecto de Estado–Nación liberal de inicios del siglo XX en el Ecuador.

¿En qué se basa la distinción entre las *bellas artes* y lo que en términos locales se denominaría *artes y oficios*? Estos ámbitos se diferencian desde su epistemología hasta en las funciones sociales que cumplen y los valores



Fuente: Revista de la Escuela de Bellas Artes No. 8, Quito, noviembre de 1909

que promueven (Pérez, 2010:32-34). Desde fines del siglo XVIII y sobre todo a mediados del siglo XIX, a consecuencia de la Revolución Industrial en Europa aparece una verdadera oposición entre el producto artístico y el industrial. Se produce el desarrollo de la estética como práctica intelectual. Las disciplinas centradas en la estética y la imaginación –pintura, escultura, arquitectura, música y poesía– entran dentro de la categoría de las bellas artes, y a ellas se les exige originalidad, belleza e idealismo (Pérez, 2010: 43). Quienes las cultivan se forman como artistas y su obra se ubica en el espacio del refinamiento, la contemplación y el disfrute espiritual.

Como señala el decreto de creación de la Dirección General de Bellas Artes a principios de siglo XX: el objeto de ésta era “poner en práctica medios prácticos y seguros para obtener la moralización de las costumbres y la educación de los sentimientos del corazón humano”⁹.

El contexto inmediato que acompaña a este proceso de diferenciación es la creación de un aparato institucional y concep-

8 Estos conceptos serán trabajados con mayor profundidad en la segunda parte de este artículo.

9 Informes del Ministerio de Instrucción Pública, enero de 1913:743-744, AHM.

tual en torno a la creación artística. Surgen escuelas, academias, museos, colecciones y galerías; crece el mercado del arte, se complejizan las teorías y conceptos sobre el arte, se incrementan las colecciones privadas y se vincula el arte al espacio de la deliberación y la opinión pública. Dentro de una economía de mercado, el arte se convierte en capital simbólico, y es considerado como una muestra del grado de civilización y el nivel de cultura de las naciones.

En este contexto, el arte pasó a tener también una función central en la consolidación nacional, tanto de los centros hegemónicos como de las frágiles naciones hispanoamericanas. Cualquier nación que buscara insertarse en el mundo moderno, civilizado y progresista debía tener el arte (diferenciado de las prácticas artesanales) como parte del repertorio de la comunidad imaginada (Anderson, 1991) y de las tradiciones inventadas (Hobsbawm & Ranger, 1992). Sin embargo, este proceso toma distintas formas y la observación contextualizada de éstas nos ayudan a comprender las especificidades en los procesos de formación y sustentación ideológica y cultural de las naciones. En el caso del Ecuador, las bellas artes no se separan de las artes industriales y mecánicas como son la litografía y el fotograbado, y los ideales de originalidad e idealismo son adaptados a la forma en que el Estado Liberal construye la práctica y el concepto de las bellas artes a través, por ejemplo, de la Escuela de Bellas Artes de Quito, que durante los veinte primeros años del siglo XX fue el “eje rector y dinamizador de la actividad artística” en la ciudad (Pérez, 2010:55).

El modernismo y su presencia en Ecuador

Los cambios acontecidos en las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX en Europa y América Latina, marcadas por el período de la Ilustración Europea, la Revolución Francesa y el surgimiento del Romanticismo en Alemania, tuvieron como consecuencia, entre otras muchas, el nacimiento de un nuevo arte al servicio de la sociedad, cuyos principales clientes hasta el momento habían sido la Iglesia Católica y la nobleza. La sociedad decimonónica necesitaba soluciones concretas a los problemas que planteaban una vida moderna e industrializada, de ahí que estallara una especie de *revolución cultural* del siglo XX, impulsada por el rápido progreso tecnológico y por la agitación política que llevó consigo la búsqueda del cambio por el cambio (Harrison, 2000:7).

En ese contexto, destacó una crisis social y material que amenazaba con la extinción de las formas tradicionales de la cultura del siglo XIX; crisis que era resultado de los procesos tecnológicos, económicos y de los acontecimientos históricos consecuentes de la Revolución Industrial, que suponía la producción industrial en cadena y la fabricación masiva de objetos en serie. Los artistas debían “buscar materias primas, ya que la cultura de masas había extraído progresivamente del arte tradicional sus cualidades comercializables. El artista auténtico podía proteger su obra de la reproducción y racionalización, de esta resistencia derivó la necesidad modernista de interioridad, autorreflexión y fidelidad de los medios” (Crow, 2002:17).

Tradicionalmente se ha considerado que el Modernismo surgió en Hispanoamérica con la obra de José Martí y con la publicación (1888) de la obra del poeta nicara-

güense Rubén Darío, *Azul*. Darío, quien fue creador de la estética modernista y de la renovación de la literatura castellana, se convirtió en un punto de referencia para los poetas españoles de su tiempo. Se empleó entonces por primera vez el término *Modernismo* para calificar al nuevo espíritu que movía a un grupo de escritores deseosos de renovación y de terminar con el materialismo de la civilización burguesa e industrial de la época¹⁰. En lo que respecta a la estética de la literatura modernista, influyeron decisivamente dos movimientos literarios franceses imperantes de finales del siglo XIX: el Parnasianismo y el Simbolismo¹¹.

En lo referido al arte, el Modernismo fue antiacadémico en sus orígenes, no porque los artistas renunciaran a seguir el estilo clásico, sino que el modo de vida dentro del cual se desarrollaron las críticas modernistas era incompatible con los valores impartidos por las academias: “bajo tales circunstancias, las reglas académicas estaban destinadas a parecer inadecuadas y decadentes. El aspirante a artista moderno debía buscar fuera de la tradición clásica modelos que imitar” (Harrison, 2000:18).

En relación con el Ecuador, al hablar de Modernismo es necesario hacer referencia a los aportes de la Revolución Liberal y la Revolución Juliana: “En la revolución de 1895 confluyeron dos proyectos políticos: el de la burguesía que ya con el control de la economía pugnaba por la dirección del Estado,

y el de los campesinos que luchaban por la tierra y la supresión de las instituciones serviles” (Ayala, 1990:119). El Modernismo literario llegó al Ecuador a principios del siglo XX, de la mano del grupo literario denominado “Generación decapitada”, seguidores del Modernismo de Rubén Darío y de la Poesía Simbolista de Charles Baudelaire¹².

Durante el gobierno de Gabriel García Moreno y dentro de su proyecto modernizador, se realizan importantes reformas educativas, tales como la creación de la Escuela Politécnica Nacional, el Conservatorio de Música (1870), y la fundación de la Escuela de Bellas Artes (1872) bajo la dirección de Luis Cadena, institución que duró muy poco tiempo y que se reabrió en 1904. De esta Escuela saldrían los principales artistas ecuatorianos, que pasaron por sus aulas primero como alumnos y más tarde como profesores.

Antecedentes de la Escuela de Bellas Artes de Quito

En 1845 se produce en la joven república del Ecuador un cambio político fundamental. A partir de este año Ecuador iniciará su andadura con sus propios medios, atravesando etapas de intensa inestabilidad política. En medio de esa tensión, distintas ideas de modernidad se fueron imponiendo sobre un paisaje social en el que dominaban los signos de la precariedad colonial. Fueron apareciendo poco a poco órganos de prensa y de opinión, y la inquietud de los jóvenes se encaminó a la formación de

10 Durante un tiempo la denominación de Modernismo fue empleada de una manera peyorativa para referirse a la nueva generación de escritores llamándolos decadentes. El modernismo no recibió el reconocimiento merecido hasta que Darío lo acreditó como movimiento estético con valores propios y fuerzas renovadoras positivas.

11 El Parnasianismo se caracteriza por la búsqueda de una poesía de temas clásicos, mientras que el Simbolismo es una reacción contra la frialdad del Parnasianismo, mediante una poesía libre.

12 Charles Baudelaire, poeta y crítico de arte que renovó la poesía francesa a través del Simbolismo. Su obra “Las flores del mal” está considerada una de las más destacadas dentro de la poesía moderna.

sociedades intelectuales, científicas y deliberativas en las que se discutían los ideales de la Revolución Francesa y se imaginaban proyectos de comunidad.

Además de estas sociedades, había sido tradición de Quito desde tiempos de la Real Audiencia, la existencia de escuelas de artes y oficios, las primeras de ellas abiertas en el siglo XVI. El franciscano Jodoco Ricke fue el primero en fundar una escuela de esas características en Quito, para enseñar oficios y artesanía a indígenas, mestizos y españoles pobres. Después, en 1822 en la república temprana, fue Bolívar quien fundó en Cuenca la Escuela de Artes y Oficios bajo la dirección de Gaspar Zangurima.

La llegada de viajeros y científicos extranjeros a documentar la naturaleza y las costumbres locales supuso una renovación del acercamiento al arte en los ambientes intelectuales de la ciudad de Quito¹³. En 1849, Charton fundó en Quito el Liceo de Pintura Miguel de Santiago. En el corto periodo que el funcionó el Liceo, Charton intentó sembrar en los alumnos el interés por su terruño, sus costumbres y su gente, familiarizándolos con los cambios importantes que se estaban produciendo en el arte europeo, buscando una enseñanza que rompiera el academicismo clásico que dominaba en las escuelas de arte, que se basa-

ba en la imitación de modelos italianos. En el Liceo de Pintura Miguel de Santiago iniciaron su formación figuras claves del arte ecuatoriano republicano como Manosalvas, Luis Cadena, Joaquín Pinto, Juan Pablo Sanz y Rafael y Ramón Salas (Michelena, 2007), quienes más adelante serían profesores de la Escuela de Bellas Artes de Quito.

Además, crecía en ciertos círculos intelectuales de la ciudad la conciencia de la relación cada vez más estrecha entre arte y libre pensamiento. Así, con el antecedente del Liceo de Pintura, en 1852 se inauguró en Quito la Escuela Democrática Miguel de Santiago, cuyo nombre representaba la idea de la democracia como principio generador de las sociedades modernas. Con el lema tomado de la Revolución Francesa (libertad, igualdad, fraternidad), y comprometidos con la oposición al gobierno de Juan José Flores, la Escuela Democrática Miguel de Santiago fue creada como fundamento de la República Cristiana, con el fin de cultivar el arte del dibujo y de que volviese el antiguo esplendor de las bellas artes a la ciudad de Quito. En el discurso de inauguración se decía que el objetivo de la Escuela era el de “cultivar el arte del dibujo, la Constitución de la República y los principales elementos del Derecho Público”.¹⁴

Con esta escuela se iniciaba en Quito la idea de lo moderno, teniendo entre sus fines el “proclamar la alianza del genio antiguo con el genio moderno; instituir una especie de herencia tradicional en favor de una generación nueva, estudiosa y apasionada, para que la transmita a las generaciones venideras, enriqueciéndola con las dotes del progreso, y mejorándola con las perfecciones del estudio y la experiencia”.

13 La transformación que fue produciéndose en el arte vino de la mano de la ciencia. El interés que despertaron las expediciones científicas del siglo XIX sobre diversos temas como la botánica, la geología, etc., tuvo como una de sus principales formas de expresión el dibujo, que documentaba el paisaje, la flora y la fauna, lo cual a su vez transformó la mirada de los artistas sobre el entorno, y el gusto de los principales mecenas. La carrera de pintores como Rafael Troya no hubiera sido la misma sin la visita que entre 1871 y 1873 hicieron los científicos alemanes Stübel y Reiss. Ello vinieron a hacer investigaciones sobre las montañas de los Andes ecuatorianos, los resultados de sus observaciones, además de escritos, fueron representados pictóricamente por Rafael Troya.

14 Acta de la pública y solemne instalación de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago, celebrada el 31 de enero de 1852. Archivo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito.

según el Sr. Pedro Moncayo, Protector de la Sociedad Filarmónica, en el discurso de inauguración de la escuela. La vida de esta institución fue corta pues tan solo se mantuvo abierta durante dos años.

En 1859, dentro de un periodo de intensa turbulencia política, la Escuela Democrática Miguel de Santiago fue cerrada, pero entonces el Congreso había aprobado que Rafael Salas y Luis Cadena viajaran a Europa a perfeccionarse en las técnicas y la enseñanza del arte. Entre los artistas que vinieron a Quito y participaron en la creación y funcionamiento de escuelas de arte, y los artistas ecuatorianos que viajaron a Europa y volvieron como profesores de las mismas escuelas se produjo un intenso intercambio, que tuvo a países como Italia, España y Francia, como principal referente en cuanto a estilos y técnicas se refiere (Michelena, 2007: 65).

Con la llegada al poder de Gabriel García Moreno y su proyecto modernizador, hubo un abierto apoyo al desarrollo de las Bellas Artes, que finalizaría durante su segunda presidencia, periodo en el que se abrió la Universidad Central y se fundaron, entre otras instituciones, la Politécnica Nacional y la Escuela de Bellas Artes de Quito. Para impartir docencia en esta última se había pensado en los artistas ecuatorianos Luis Cadena, Rafael Salas y Juan Manosalvas, a quienes, como fue señalado, se les había becado para que estudien en Italia y perfeccionen su estilo. Los artistas mencionados trajeron de Italia al escultor español José González Jiménez, para que se haga cargo de las cátedras de escultura, modelación y estatuaria (Salazar Alvarado, 2005)¹⁵. No obstante, la Escuela de Bellas Artes fue

cerrada tras el asesinato a García Moreno¹⁶ y se debió esperar hasta al segundo gobierno liberal del General Alfaro para que el Congreso Nacional, de manera solemne y oficial, la reabriera. Uno de los intelectuales liberales que mayor impulso dio a la transformación ideológica de la nación fue Luis A. Martínez, a la fecha Subsecretario de Instrucción Pública, quien dedicó todo su esfuerzo para sacar adelante el proyecto.

En sus orígenes, la Escuela de Bellas Artes era anexa al Conservatorio Nacional de Música y se dedicaba únicamente a la copia de modelos clásicos, siguiendo la tendencia academicista que, a finales del XVIII y principios del siglo XIX, se imponía en toda Europa y sobre todo en Italia¹⁷. El plan de estudios se dividía en Academia de Pintura y Escultura y Academia de Arquitectura, pero ambos programas se centraban en las artes clásicas y la arquitectura clásica de Grecia y Roma.

Pese a que en algunos países como Francia, desde la segunda mitad del siglo XIX, comenzaban a aparecer los primeros tintes modernos del impresionismo, en Quito a principios del siglo XX todavía se continuaba con el aprendizaje académico, los estudios de desnudo idealizados, la inspiración en la Antigüedad y el Renacimiento, y el paisaje recreado en el taller. En los primeros años de la Escuela de Bellas Artes se continuó con este tipo de estudio, tanto por la formación de sus profesores, como por el origen de algunos de ellos. Esto, como veremos más adelante, cambió cuando el proyecto de la Escuela estuvo más consolidado, y su dirección tomó otro rumbo.

15 Luis Cadena era profesor de pintura y José González Jiménez fue director hasta el regreso de Juan Manosalvas que estaba en Roma. Este se hizo cargo de la dirección entre 1873 y 1876.

16 En 1883 el presidente Caamaño reabrió la Escuela de Bellas Artes pero fundida con la Escuela de Artes y Oficios. Al poco tiempo fue nuevamente clausurada.

17 En Francia dominaba un arte moderno y experimental que se había abierto camino desde la década de 1870 a partir del Impresionismo.

Establecimiento de la Escuela de Bellas Artes

El 18 de octubre de 1900, el Congreso Nacional decretó el establecimiento de la Escuela de Bellas Artes; sin embargo, todavía en 1903 esta iniciativa no se había concretado. En los informes ministeriales de ese año se expresa la importancia de la creación de una Escuela de Artes: “Al igual que con la música, el mismo cuidado exigen las demás Artes y se hace indispensable si se atiende a la falta de aprendizaje técnico, que pensemos establecer como Anexa al Conservatorio una Sección siquiera esbozo, de Bellas Artes, que comprenda la Pintura, la Escultura y aún la Arquitectura”.

El 18 de enero de 1904 se crea el Reglamento de la Sección de Bellas Artes anexa al Conservatorio Nacional de Música¹⁸, en el que se incluyen las secciones en las que se dividirán las materias tales como arquitectura, dibujo natural, dibujo objetivo (naturaleza muerta), acuarela, pintura de la figura humana, pintura de paisajes, dibujo de aplicación (todas las ramas del dibujo, litografía, grabado) y escultura. Esta Escuela impartiría los nuevos conocimientos y “fomentará el ingenio quiteño, para dirigirlo y explotarlo en beneficio de la Patria”¹⁹.

En la misma ocasión se nombró al personal directivo de la Sección de Bellas Artes, anexa al Conservatorio Nacional de Música, con Pedro Traversari como director del Conservatorio, estableciéndose también “una sección destinada a las Artes del Dibujo”. Traversari ejerció ese cargo hasta la llegada de Juan Manosalvas, que estaba visitando distintas academias en Europa.

La Escuela de Bellas Artes se ubicó entonces en un pequeño pabellón de madera

en el parque de La Alameda, donde años antes se había realizado la Exposición Nacional de Artes Plásticas. La Escuela comenzó con no más de veinte alumnos entre hombres y mujeres, de las cuales se dijo que “acudieron presurosas a recibir las primeras lecciones de pintura, arte que parece que aman por naturaleza las chiquillas inteligentes y bonitas”²⁰. Pocos meses después ya se trasladó a una casita contigua al Teatro Sucre, en la carrera Bolivia, más amplia y decente, ya que el número de alumnos en aquellos momentos superaba los cien. En octubre de 1906, la Escuela contaba por fin con un edificio propio²¹, adquirido por el Supremo Gobierno a la señora Ursulina Estrada de Morán, por la cantidad de 32 mil sucres, edificio que reunía las condiciones de amplitud, comodidad y luz, propias para una Escuela, teniendo, no obstante, algunos problemas en relación con la higiene, una de las preocupaciones fundamentales de la época²².

Como complemento al aprendizaje adquirido en la Escuela, el gobierno del Ecuador estableció en Europa y Estados Unidos veinte becas para los jóvenes que “por sus aptitudes sean dignos de apoyo para perfeccionar los conocimientos de ciencias o en las artes”²³. Para el estudio de las bellas artes se concedieron cinco y la duración de éstas era de cuatro años. Se requería que los alumnos

20 Revista de la Escuela de Bellas Artes, n° 3: 56

21 Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Febrero 1910, oficio n° 233

22 Seguía siendo necesaria la instalación de agua para los lavabos y excusados, por lo que se ordenó pasar al médico de higiene la petición del Director de la Escuela, para que informase sobre si el agua solicitada era para emplearla en la instalación de excusados de dicho plantel. El Médico creyó que el punto más conveniente para conducir las aguas para la Escuela era la Carrera Bolívar intersección Flores, con una instalación de tubería de media pulgada de diámetro. Publicación Municipal; El Municipio, 1906: 329, AHM

23 Registro Oficial n° 707, pg. 6873-6874, AHM.

18 Registro Oficial, n° 791, p.8450-53, AHM.

19 Revista de la Escuela de Bellas Artes, n° 3: 33

tuviesen manifiestas disposiciones artísticas, que serían apreciadas por tres peritos nombrados por el Ministerio de Instrucción Pública. A su regreso, debían servir dos años a la nación en el puesto que el gobierno les designase, en este caso como profesores de la Escuela de Bellas Artes de Quito²⁴.

En el año 1906 le adjudican el cargo de Director de la Escuela al español Víctor Puig, que había ejercido hasta entonces como profesor de litografía. El programa pedagógico que propuso Puig tenía como meta incorporar el arte ecuatoriano al modelo europeo, con la contratación de profesores que venían de Europa, el envío de estudiantes becados y la adquisición de material didáctico traído también de Europa (Tobar Donoso, 1940). En los Informes Ministeriales de 1907 Víctor Puig describía la sección de Litografía como:

“el alma de la Escuela y cuyo desarrollo garantiza su independencia, de ella se espera tantos bienes (...) de los trabajos que se han recogido de esta sección se han realizado reformas en el local, compra de material, cuadros y objetos de arte. La Dirección de la Escuela espera muy fundadamente, que la Litografía coloque a este Establecimiento un no lejano día, en primera línea entre los de su clase de toda la América, y en el primer lugar de los de toda la República”.

Este énfasis en la litografía nos da los primeros signos de un cambio de rumbo en el concepto del arte. De ser un alimento del espíritu, una actividad noble para la contemplación, vemos que se empieza a asociar con cierta funcionalidad, con la posibilidad de la reproducción de sus obras, y con la va-

24 La política de becas no sólo se dio en el ámbito de las artes. Se trató de una política sistemática dedicada a formar cuadros profesionales que cubrieran las necesidades del país en su camino hacia la modernización.

loración moderna de lo producido. A través de la litografía, las Bellas Artes se abrían al mercado, al consumo, la publicidad y además ofrecían la posibilidad de que la Escuela genere sus propios fondos.

Como parte de la actividad de la Escuela de Bellas Artes, de la manera como buscaba insertarse y darse a conocer en la sociedad, se empieza a publicar una revista, su órgano principal de difusión. La Revista de la Escuela de Bellas Artes tuvo su primera edición el 10 de agosto de 1905. En ella se reproducían los mejores trabajos tanto de alumnos como de profesores, se divulgaban por escrito conocimientos del arte y de artistas, además de desarrollar un ambiente propio para los artistas que saldrían de sus aulas. La Revista de la Escuela de Bellas Artes “se puso en circulación bajo la dirección de Víctor Puig, con dibujos de José G. Navarro, King, Almeida y Redín. La página cromolitografiada sorprende por su trabajo, destacan además poesías de Juan León Mera y de Luis F. Veloz²⁵.”

Con la temprana muerte de los profesores de mayor prestigio de la Escuela²⁶, los artistas ecuatorianos Manosalvas, Salas y Pinto, el gobierno dispuso que el alumno ecuatoriano Wenceslao Cevallos, que se encontraba estudiando en Italia, volviese al Ecuador para dirigir la clase de Dibujo y Pintura. Se nombró profesor de Pintura al óleo al artista nacional César Augusto Villacrés y se contrataron profesores traídos de Europa, entre ellos a los italianos León Camarero, que impartiría primeramente las clases de Dibujo Antiguo y el siguiente año la de Colorido y Modelo Vivo²⁷, Jacobo

25 Diario el Comercio, 12/1/1907.

26 En 1906, el 13 de febrero muere Manosalvas, el 17 de mayo muere Rafael Salas y el 14 de junio Joaquín Pinto.

27 Además de profesor de Pintura, Camarero fue nombrado subdirector ad honorem de la Escuela de Bellas Artes, el 9 de julio 1908. Con él mejoró notablemente la situación del establecimiento en cuanto a la parte di-

Radiconcini para la clase de Arquitectura²⁸ y Carlos Libero Valenti para la de Escultura. Además se estaba a la espera del español Miguel Castells, que se ocuparía de la clase de Litografía, y del portugués Raúl María Pereira que lo haría con la de Pintura.

Con el nuevo plantel de profesores, se creó en mayo de 1906 el Reglamento de la Escuela de Bellas Artes, independiente ya del Conservatorio Nacional de Música, cuyo punto más destacado era que por primera vez se dividieron las clases según el rango de enseñanza. Ya instalada en la casa recientemente adquirida y con la llegada de los nuevos profesores, la Escuela de Bellas Artes se encontró en un momento de esplendor, no obstante, todavía no se contaba con el material necesario para una buena enseñanza, tal y como aparece reflejado en los Informes Ministeriales de 1907. En su Informe, Puig reclamaba al Supremo Gobierno que se crease una Biblioteca y un Museo, tal y como se establecía en el Reglamento de 1904. Se insistía en la idea de crear el Museo y las Galerías, pidiéndosele apoyo al Ministro para adquirir el edificio que habían ocupado las monjas de los Sagrados Corazones, situado en la Plaza de Santo Domingo, edificio en el que podría desarrollarse sin grandes gastos el programa que la Escuela de Bellas Artes tenía para la fundación del Museo Artístico, Arqueológico, Galería de Bellas Artes, Galería de

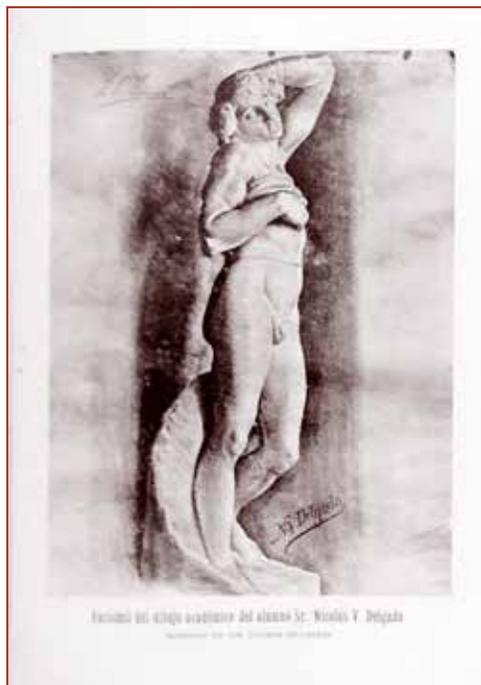
Hombres Ilustres Ecuatorianos y un pequeño museo de reproducciones.

Además de la Litografía, se introdujo como novedad la clase de Arquitectura Moderna, teniendo que adaptar para ello el salón donde se pensaba impartir su enseñanza, que necesitaba abrir tres ventanas para la obtención de más luz, además de dotarla del mobiliario apropiado. La creación de esta cátedra se corresponde con las necesidades que imponía la transformación urbana de Quito –tanto en términos de ornato como de higiene– una urbe que era el centro desde el que se buscaba proyectar la modernización del Estado-Nación.

Sobre la falta de experiencia de los alumnos en la materia de Arquitectura, el profesor Jacobo Radiconcini comentaba en la Revista que “en la clase de perspectiva y teoría de la sombra, dada la falta de preparación de los alumnos en las matemáticas,

dáctica de la enseñanza.

28 Contrato del Supremo Gobierno con el Sr. Radiconcini para que funde el Curso Superior de Arquitectura Moderna en la Escuela de Bellas Artes, Diario El Comercio, 10/8/1907. Radiconcini era conocedor de las obras de los arquitectos; Vignola, Bramante y Miguel Ángel, de ahí su estilo de carácter italianizante, que le daba mayor importancia a la fachada y a la búsqueda de volúmenes geométricos limpios y claramente definidos. En 1908 será nombrado ingeniero auxiliar de la Dirección de Obras Públicas, para prestar sus servicios en la Exposición Nacional de 1909.



Fuente: Revista de la Escuela de Bellas Artes No. 6, Quito, junio de 1908

he tenido que imaginar un tratado práctico original de cuya oportunidad tuve la certidumbre por el buen éxito del examen de las once señoritas, dos de las cuales: Egas y Barriga, en seis horas solamente dibujaron en perspectiva perfectamente un monumento fúnebre con escaleras, pilastras, cruces, etc.”

Dentro de la cátedra de Pintura se instauró la Clase Superior de Colorido y Modelo Vivo, para la que se requería un núcleo de alumnos bien preparados en el ejercicio del Dibujo, área en la que todavía no se lograba un nivel muy alto. En lo referente a los materiales didácticos que se utilizaba para la enseñanza, gracias al apoyo del Supremo Gobierno, la Escuela de Bellas Artes contaba con reproducciones de las grandes obras del Arte Griego y Romano para las materias de Escultura, tales como la Venus de Milo, el Laoconte, el Apolo de Belvedere, obras de Donatello, así como mascarones, bustos, extremidades, flores y frutos moldeados del natural, motivos del Renacimiento, la tumba de los Médicis de Miguel Ángel, la Venus de Médicis, entre otros²⁹. Se compró una colección de copias en yeso de grandes obras de la escultura europea, que debieron ser restauradas al llegar al Ecuador por Juan Nardi, ya que se rompieron en el viaje³⁰. En cuanto a la Pintura, en el año 1908 el Cónsul del Ecuador en Madrid, Don Gabriel Sánchez, regaló a la Escuela de Bellas Artes de Quito una colección de 300 calcografías españolas realizadas en tinta aguafuerte que eran una representación de los cuadros más notables que se exponían en el Museo del Prado, en Madrid³¹.

Así fue como los alumnos de la Escuela de Bellas Artes llegaron a conocer las obras más importantes de la cultura clásica europea, y continuaron por la senda de la enseñanza clásica y académica. No obstante, se comenzaba a demandar cambios en las aulas de la Escuela. Fue así como los alumnos solicitaron a la Dirección modelos al natural, “ya que si no, no es tan fiel la copia del natural, y esperan no tener que basarse sólo en naturalezas muertas sino también algún modelo vivo”³². Pidieron también que se establecieran las clases de Paisaje en el Campo y que fueran dictadas por el profesor Alejandro Cevallos.

La celebración del Centenario del Primer Grito de Independencia de América, dado en Quito el 10 de agosto de 1809, tuvo una estrecha relación con la Escuela de Bellas Artes. Con esa exposición el estado liberal buscaba mostrar aquellas áreas sobre las que descansaba el proyecto nacional en marcha, con el fin de promover la industria nacional y la producción agrícola. Este énfasis tenía que ver con el interés del gobierno liberal de que el país creciera en lo productivo. Como habíamos señalado, el eje educativo y el eje productivo guiarían las obras y acciones de los gobiernos liberales de la época, y serían el alma del proyecto de progreso y modernidad nacional que se impulsaba. Pero además, había una voluntad de construir un repertorio de lo que caracterizaba natural y culturalmente a la nación, y en esa voluntad la presencia del arte era imprescindible, ocupando un lugar central en la exposición. Es en el área de las Bellas Artes de la exposición, la Escuela se convirtió en el socio natural, en tanto de

29 Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Mayo de 1908, oficio n° 24.

30 Revista de la Escuela de Bellas Artes, n° 6, pg. 111

31 La colección de calcografías no llegó a la Escuela de Quito hasta noviembre de 1911. Archivo de la Escuela

de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Noviembre de 1911, oficio n° 24. Muchas de esas calcografías están en las reservas del Ministerio de Cultura.

32 Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Mayo 1909, oficio n° 186.

sus alumnos y profesores salieron quienes participaron con la entrega de sus trabajos, y sobre todo permitieron construir el catálogo de las obras que representaron al país.

La Escuela de Bellas Artes camina a la contemporaneidad

Pasado el momento de la Exposición de 1909, la Escuela de Bellas Artes entró en una etapa de importantes cambios. Podemos identificar un giro en el rumbo de la Escuela con el cambio de Director, en 1911. Después de un largo periodo de diferencias con Víctor Puig, José Gabriel Navarro fue nombrado Director de la Escuela.³³

Nacido en 1881, José Gabriel Navarro fue un joven prodigio que estudió con Rafael Salas y el costumbrista Joaquín Pinto, los más destacados pintores quiteños de fines del siglo XIX (Capello, 2004). Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes desde su fundación y se convirtió en una de las grandes figuras de la intelectualidad ecuatoriana. En la Revista de la Escuela se describe así a uno de sus grabados³⁴: “José G. Navarro, otro alumno digno de todo encomio por el fervor con que aspira a ser artista, nos muestra en naturalísima actitud a otro muchacho, al pilluelo quiteño, tan listo y simpático como el célebre gamín francés, tantas veces inmortalizado por Charton”.

Uno de los motivos de la polémica entre Puig y Navarro tenía relación con la visión sobre la necesidad de construir un arte nacional. Para Navarro había demasiados profesores extranjeros que impartían clases

ancladas en un clasicismo europeizante y en la copia de modelos y referentes ajenos. Poco a poco José Gabriel Navarro fue sustituyendo a los profesores contratados por Puig, buscando establecer un perfil más moderno en el profesorado.

Para Navarro el mejor medio para superar ese pasado era la divulgación de la importancia del arte ecuatoriano, primero en el Ecuador y después en el resto de países. En España fue nombrado Cónsul General y, en una sesión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se le concedió el premio de *La Raza* por su obra sobre la escultura en el Ecuador durante los siglos XVII y XVIII³⁵.

José Gabriel Navarro fue nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes de Quito el 16 de agosto de 1911. En esa ocasión sostuvo que “se han introducido reformas para la higiene y comodidad de los alumnos, para alejar toda sombra que viniese en mengua de la honorabilidad del personal directivo, se han abierto nuevos libros de contabilidad para llevar las cuentas de colecturía con religioso cuidado y presentarlas al Tribunal respectivo”³⁶. Navarro quería transformar la Escuela, crear un nuevo programa de enseñanza, trabajar con los profesores más entendidos, modernizar la Escuela de Bellas Artes tanto en lo administrativo, como en lo pedagógico.

En cuanto al Dibujo Arquitectónico, que ocupa un lugar preferente en la enseñanza artística, su enseñanza se unió a los conocimientos que se impartían en la Uni-

33 Lo que empezó como diferencias de opinión sobre cuestiones pedagógicas en la Escuela, entre el Director y el Subdirector, terminó en una agria disputa que involucró a otros profesores y que se saldó con la renuncia de Puig.

34 Revista nº1, año 1905, pg. 9.

35 Este premio que, la Real Academia de la Historia otorgaba anualmente, por su acuerdo de 10 de octubre de 1919, consistía en una medalla de oro y el título correspondiente para el autor, español o hispano-americano, con el mejor trabajo sobre un tema artístico. Diario La Nación, Octubre 1951: 27.

36 Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Mayo 1912, oficio nº 251.

versidad Central. Decía Navarro: “así veremos más tarde poblarse nuestras ciudades de bellos edificios en lugar de los pesados y monótonos que se levantan aún y que llegan a ser ridículos y horribles, si no por sus planos, por su decoración y color”³⁷.

Para la materia de Pintura y Dibujo Decorativo se solicitó al Ministro el nombramiento del profesor Paul Bar, un artista francés que pese a no tener título profesional, podía contribuir al adelanto del establecimiento, por lo que Navarro solicitaba que se le hiciera un contrato alegando que “si no hay títulos en artes liberales, ¿cómo se los va a exigir a los señores profesores?”. Es precisamente a partir de la llegada de Alfred Bar que la literatura posterior ha reconocido un verdadero punto de quiebre en el arte ecuatoriano, el cual se abriría hacia temas y técnicas asociados con las vanguardias (Michelena, 2007; Rodríguez Castelo, 1988).

En la Escuela de Bellas Artes se venía utilizando hasta el momento ciertos métodos de enseñanza académica y clasicista, pero Paul Bar estableció programas de estudio en los que se proponía a los artistas la incorporación de una serie de nuevas técnicas y prácticas en la pintura; el uso de modelos contemporáneos y el interés por las formas vivas.

Lo que traía Paul Bar con sus nuevas enseñanzas era el impresionismo³⁸, un tipo de pintura en la que se reproduce la luz natural reflejada sobre los objetos, cuyas formas han sido difuminadas y cuyos colores varían

en función de la luz. Esta novedad “para la Escuela Quiteña significó un abrir las puertas para que entrase aire y sol, mejor, abrió las puertas del sombrío edificio para que los alumnos saliesen a plantar el caballete al aire libre –*al plein air* que amaban los impresionistas” (Quintana, 2010:32).

Paul Bar consiguió que por primera vez los alumnos abandonasen las aulas de la Escuela para salir a pintar afuera –algo que ya el alumnado había demandado sin ser escuchado– donde aplicaban las diferentes gamas cromáticas que la luz natural les ofrecía. El contraste entre el antes y el después en la Escuela de Bellas Artes está dramáticamente señalado por Rodríguez Castelo (1988: 8-9):

“el Ecuador, afrancesado en tantas modas decadentes (...) no miraba en arte a Francia (...) Hasta que llegó Paul Bar (...) Lo que traía Bar era, lo hemos visto, cosa de casi medio siglo y distaba de ser riguroso... pero para la Escuela Quiteña significó un abrir las puertas para que entrase aire y sol (...) Hay que recordar que los educadores de entonces enseñaban en la Escuela de Bellas Artes un arte inexpresivo, aprisionado en tiránicos moldes convencionales (...) Tenemos pues que admitir –diría Díez– que de la aparición de Paul Bar arranca, entre nosotros, la pintura moderna. (...) Este es el momento en que se inicia la transición de decimonónico a lo contemporáneo”.

Estas transformaciones en la dirección de la Escuela y en la enseñanza se inscriben en una actitud política hacia las bellas artes, que también atravesaba por importantes cambios en la dirección de su fomento y regulación. El Presidente Leonidas Plaza, considerando la necesidad de uniformar la enseñanza de las artes en los institutos nacionales de educación creó en el año 1913, gracias al

37 Informes al Ministerio de Instrucción Pública, Mayo 1913: 208, AHM.

38 En 1874 habían expuesto en París, por primera vez, los llamados “impresionistas”, término en un principio peyorativo y que no fue reconocido pictóricamente hasta 1900. Creado por grupo de artistas que fundan la “Sociedad anónima cooperativa de artistas pintores, escultores, grabadores, etc.” cuyas obras habían sido rechazadas en las exposiciones de los Salones de París.

empeño de Don Luis N. Dillon, Ministro de Instrucción Pública, la Dirección General de Bellas Artes, cuyo objetivo era fundar academias para el perfeccionamiento superior de las mismas, velar por la enseñanza de las bellas artes en todas las escuelas y colegios del Estado, tener a su cargo la dirección de Museos y Galerías, dirigir y reglamentar las exposiciones artísticas, fomentar la enseñanza académica con ejercicios y concursos públicos, etc.³⁹. No obstante, más allá de lo concreto de estos propósitos se buscaba “poner en práctica medios prácticos y seguros para obtener la moralización de las costumbres y la educación de los sentimientos del corazón humano”⁴⁰.

Como la enseñanza artística del país carecía en general de una organización uniforme y completa, dados los progresos modernos alcanzados por las artes en todas sus manifestaciones, era indispensable que el Congreso Nacional expidiese una Ley de las Bellas Artes, a fin de cimentar la enseñanza con sujeción a planes directivos uniformes que permitieran una mejor organización, desarrollo y proyección futura. Con las nuevas leyes, Manuel María Sánchez, Ministro de Instrucción Pública en 1914, daba cuenta del cambio que había experimentado la Escuela de Bellas Artes, desde que comenzó con su enseñanza, encerrada en el marco de un academicismo riguroso, bajo la dirección de Víctor Puig, hasta alcanzar el estado de *Modernidad* en el que se hallaba. Todo esto, según Sánchez, gracias al actual personal docente, que se aumentaría en el curso escolar de 1914 a 1915 con nuevos profesores que vendrían del exterior.

La Escuela daba muestras de su adelanto progresivo en sucesivas exposiciones anua-

les como la de septiembre de 1914 (Vázquez, 1989); la celebrada al año siguiente, en agosto de 1915, en la que por primera vez se añadiría a los salones de Pintura, Escultura, Arquitectura, los de Artes Gráficas y Complementarias (grabado, litografía y fotografía) y Artes Retrospectivas (cuadros, esculturas, grabados antiguos, objetos arqueológicos, etc.); la exposición de 1916 en la que, coincidiendo con la fundación de la Sociedad de Arquitectos e Ingenieros, se instaura el Premio de Arquitectura.

El 14 de mayo de 1917, el Presidente de la República, Alfredo Baquerizo Moreno funda el Museo de Arqueología y las Galerías Nacionales de Pintura y Escultura, a cargo de la Dirección General de Bellas Artes. Con el Museo y la Galería ya formados, la Escuela Nacional de Bellas Artes continuaba con la formación de alumnos y la contratación de profesores. Composición Decorativa Moderna que el artista francés dejaba vacante. Con el paso de los años, la Exposición Anual de Bellas Artes organizada por la Escuela fue perdiendo importancia, posiblemente a raíz del establecimiento del Premio Mariano Aguilera en 1917⁴¹. Finalmente, el Premio Mariano Aguilera sustituiría a la Exposición de la Escuela de Bellas Artes, siendo el mismo que sigue convocándose hasta la actualidad.

Según Trinidad Pérez, la Escuela de Bellas Artes se constituyó en “el detonante de la conformación de un incipiente campo moderno del arte en el primer cuarto del siglo XX” (Pérez, 2010). La Escuela signifi-

39 Informes del Ministerio de Instrucción Pública, Enero de 1913:743-744, AHM.

40 *Ibid.*, 744.

41 El éxito del Concurso de Bellas Artes suscitó el entusiasmo del mecenazgo. Un filántropo quiteño, el doctor Mariano Aguilera, dejó en su testamento un inmueble, cuyo arriendo anual debía distribuirse en tres premios destinados a las tres mejores obras de arte, a juicio de un jurado, designado por el Concejo Municipal de Quito, responsable de la correcta administración del donativo (Vargas, 1985: 508).

có la irrupción del arte moderno en Quito y por ella pasaron prácticamente todos los artistas con mayor prestigio del arte ecuatoriano, aprendieron la técnicas y teorías allí impartidas, derivando finalmente en un arte propio con dimensiones globales. Figuras como Víctor Mideros, Camilo Egas, José A. Moscoso⁴², están consideradas por Castelo como la generación que impondría la contemporaneidad en el arte ecuatoriano, en la época de 1935 (Rodríguez Castelo, 1988: 9). Víctor Mideros fue discípulo de Paúl Bar, y a pesar de que se inició basándose en las obras de los clásicos, terminó realizando obras de temática mística y simbolista, lo que implicó una renovación de la pintura de temática religiosa. Camilo Egas se movió en las corrientes del impresionismo, el surrealismo, el realismo social e incluso la representación abstracta (Vargas, 1985: 501). José A. Moscoso mostró su tendencia original y moderna ya incluso en las copias clásicas solicitadas durante su pensión en Roma en 1915. La Escuela fue, pues, un espacio de renovación de las bellas artes en la nación, con una proyección e impacto que abarcaría gran parte del siglo XX.

Nación, modernidad y diferenciación social

Como habíamos señalado, la diferenciación entre las artes manuales, mecánicas e industriales, y las bellas artes, es fundamental para la formación de un sistema moderno de arte (Pérez, 2009). Por un lado estaba lo práctico, concreto, útil y material. Las bellas artes por su parte estaban consagradas a la elevación del espíritu, al intelecto, a la con-

templación. Esta diferenciación se traducían claramente en una distinción social. Como señala Bourdieu (2002: 9), el gusto es “una de las apuestas más vitales de las luchas que tienen lugar en el campo de las clases dominantes y en el campo de la producción cultural”. Relacionado con el capital cultural, el gusto estético es considerado por el vulgo como un signo de nobleza y educación. Según el mismo autor, la práctica de un arte plástico o de un instrumento musical, que son capitales adquiridos, tiene una fuerte correlación con la clase social. Pintura y música son los campos más legítimos, de ahí la relación inicial entre la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música, y luego su existencia más o menos paralela. Hay pues, una función que la alta cultura o la cultura legítima y legitimada cumple en las relaciones de clase. En el caso de la Escuela de Bellas Artes, las funciones sociales que ésta cumple en el contexto del Quito de inicios del siglo XX, construirían el capital cultural que distingue a las elites en tiempos de cambio y movilidad.

La ubicación física de la Escuela de Artes y Oficios y de la Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX nos da luces sobre las distinciones sociales que construyen. La Escuela de Artes y Oficios, a diferencia de lo la Escuela de Bellas Artes, quedaba en un sector que en la colonia correspondía a los barrios indígenas y a los arrabales de la ciudad. Para Inés del Pino, se trata de un sector con un carácter diferenciado, un espacio de exclusión. El sector de la ciudad donde se concentraron las actividades relacionadas con las bellas artes, entre ellas la misma sede de la Escuela y de sus exposiciones, quedaba entre el Teatro Sucre y el Kiosco de la Alameda, y tenía características muy distintas al primero. El tramo de la actual avenida 10 de Agosto que colinda con el Parque de la Alameda,

⁴² Los tres artistas ecuatorianos fueron becados en Europa. A su regreso formaron parte del plantel de profesores de la Escuela de Bellas Artes.

se llamó entre 1895 y 1912 la *Avenida de los Campos Elíseos*, en evidente referencia al clásico *boulevard* parisino, símbolo de la ciudad moderna. En la Alameda estaba el Observatorio Astronómico construido en tiempos de García Moreno, y considerado durante mucho tiempo el emblema de la ciencia, el progreso y la modernidad en la ciudad. En 1903 se inició en ese mismo sitio la construcción del Hospital Civil (más adelante denominado Hospital Eugenio Espejo)⁴³. Hacia el oeste de esta zona y mirando hacia el norte—donde se proyectaba el futuro de la ciudad—estaba la Basílica que inició su construcción en 1805, y el edificio del Sanatorio Rocafuerte (Antiguo Hospital Militar)⁴⁴. Desde allí crecía el nuevo Quito hacia el norte, “para la residencia agradable, higiénica y tranquila” (*El Comercio*, 1920). En 1919 se impulsa la construcción de la Ciudadela América, y en 1922 se desarrolla La Mariscal bajo los estándares de “una ciudad jardín”. De manera evidente, esta disposición del espacio urbano no era casual. De alguna forma se instituía a nivel práctico y preceptivo, un orden de las cosas, un orden social.

Tanto en la Escuela de Bellas Artes como en la Escuela de Artes y Oficios se dictaban las clases de arquitectura, dibujo lineal y ornamentación. Pero estas materias se diferenciaban entre sí: la enseñanza de la Escuela de Artes y Oficios se diferenciaba por una serie de distinciones culturales que se trasladan a lo social. En la Escuela de Bellas Artes se esperaba que la arquitectura provea la originalidad y la belleza de las edificaciones de la ciudad. En cambio, la enseñanza de Arquitectura en la Escuela de Artes y Ofi-

cios preparaba la mano de obra, el trabajo, la habilidad anónima: “Hoy día, el propietario quiere el edificio suntuoso, higiénico, cómodo, oportuno y fácilmente negociable y dividible también, con todos los comforts a la mano que a ciencia y las artes han escogido por el *chez soi*, el *home*, el hogar. Además, él considera la construcción como empleo de capitales capaz de producir el mayor interés, y, después de un cierto periodo, la reintegración del dinero empleado (...) El arquitecto moderno está a la cabeza de un pequeño ejército de especialistas, a los que ordena y dirige febrilmente, porque el tiempo es dinero” (Giacomo Radiconcini, “El Primer curso de arquitectura”, *Revista de la EBA*, No.7, pp.135-136). Con estas palabras, Giacomo Radiconcini, profesor de arquitectura en la Escuela de Bellas Artes coloca a la arquitectura en un lugar social y cultural radicalmente distinto al de los obreros y albañiles encargados de dar forma al proyecto arquitectónico, pero desprovistos del prestigio “moderno” del arquitecto.

A muchos profesores de la Escuela de Bellas Artes, el Estado Liberal les confió la construcción física de los hitos relacionados con la nación moderna. El Municipio de Quito contrata a algunos de ellos para organizar los accesos e incorporar la zona de crecimiento a las políticas urbanas. Con oportunidad de la celebración del Centenario, el gobierno contrató al arquitecto portugués Raúl María Pereira, profesor de la Escuela de Bellas Artes para la construcción del pabellón del Ecuador en el edificio de la Exposición Nacional⁴⁵. Al mismo arquitecto se le contrató para la construcción de

43 Esta obra se suspendió en 1907 pero se retomó en 1917. La empezó a construir el arquitecto alemán Schmidt y la terminó Ridder.

44 Iniciado en 1900 por Schmidt y terminado por Francisco Durini.

45 Concluida la exposición, el edificio fue sede de las Facultades de Jurisprudencia y de Medicina hasta 1912, luego el edificio se convierte en la Escuela Militar y desde 1937, Ministerio de Defensa.

la Casa Municipal de Quito⁴⁶. El impacto de la Escuela de Bellas Artes se manifiesta no sólo en las exposiciones y concursos que ponen a las bellas artes en el debate público, sino también en unas formas y unas estructuras que van tomando los centros de poder de la ciudad e imponiendo un imaginario visual poderoso sobre la población.

En esa línea de imprimir el sello de las bellas artes en la ciudad, ésta buscó adornarse y ajardinarse a la manera de las ciudades europeas. En *El Municipio* (AHM) entre los años 1900 y 1920 constan varios contratos con escultores y arquitectos para construir jardines en las plazas, parques y esculturas públicas. Estas relaciones y tendencias presentes en el proyecto de modernización de Quito nos permiten establecer una asociación con lo planteado por Jacques Rancière (2009) o Spivak (2011). Lo intelectual, asociado a un capital cultural situado en las elites educadas, es lo legitimado como *Logos*, es decir una capacidad legítima de razonamiento y habla, frente a quienes poseen *Phonè*, un habla no legitimada, desplazada de la palabra, del discurso racional y político.

La Escuela de Bellas Artes y el proyecto de nación

No es posible pensar en las acciones del Estado Liberal fuera del proyecto de construcción nacional. Más allá de dotar al territorio de vías de comunicación, medios de transporte y de tener una presencia activa a través de escuelas, programas de salud pública, etc., en lugares donde el Estado nunca antes se había hecho presente, el proyecto liberal tenía un fuerte componente ideológico y cul-

tural, según el cual era necesario dotar al país de un imaginario nacional de diversa índole: héroes, fechas, conmemoraciones, monumentos, colecciones, repertorios culturales, imágenes y representaciones, etc. Como sostiene Coronel & Prieto (2010:11) “los nuevos lenguajes para hablar de la nación conformaron un proyecto cultural civilizatorio que a la vez demarcó fronteras coloniales, estableciendo formas de inclusión y exclusión social”. Nos interesa aquí acercarnos a la Escuela de Bellas Artes como parte de ese proyecto cultural civilizatorio anclado en un nuevo lenguaje relacionado con la nación.

Se trata de una época con profundos cambios en las formas de representación, en la difusión y reproducción de imágenes, en los debates públicos, en la prensa. De hecho, crece el número de periódicos y revistas —entre esas la Revista de la Escuela de Bellas Artes—, medios que aprovechan las nuevas tecnologías como la fototipia y el fotograbado para las ilustraciones. El consumo urbano se instala sólidamente y con él la publicidad en donde se reproduce y también se promueven imágenes de lo que deberíamos ser.

En este contexto, Quito es la capital de ese Estado-Nación en marcha, el centro en el que confluyen muchas de las iniciativas por instalar imaginarios patrióticos entre la población. Las principales calles son nombradas a partir de un panteón de héroes de la Independencia, así como de fechas conmemorativas relacionadas, y la ciudad marca sus límites entre construcciones y monumentos relativos a los hechos fundadores de la nación: las obras de la Exposición Nacional de 1909, la construcción de la Cima de la Libertad y las vías de acceso a ella, el monumento a los Héroes de la Independencia realizado por los Durini, las obras para la celebración del Centenario de la Batalla de Pichincha, etc. El Bulevar de la 24 de Mayo

⁴⁶ Publicación Municipal, *El Municipio*, agosto 18 de 1909, AHM.

construido sobre el relleno de la quebrada de Jerusalén, adornado con parterres arborizados a la manera de los Campos Elíseos, fue inaugurado en 1922 para la celebración de desfiles, actos cívicos y sociales.

Junto a estas obras de infraestructura y al registro en la memoria de la población de las fechas y narrativas heroicas, “el Estado Liberal buscó construir en el contexto de la Exposición Nacional de 1909, una imagen de la civilización nacional ligada a la imagen del progreso a través de la producción y de un orden político moderno, pero también llamó a un acuerdo de paz que permitiera el cese de un largo conflicto civil que posibilitara la integración del país al círculo de las naciones democráticas” (Coronel & Prieto, 2010: 15). Los trazos de esta imagen se encuentran en distintos espacios de acción del Estado, uno de los cuales, es, como venimos sosteniendo, el de la Escuela de Bellas Artes, tan relacionada con la Exposición Nacional.

El tema de la necesidad de crear una galería de arte nacional, o mejor aún, un Museo Nacional, está presente desde la fundación misma de la Escuela de Bellas Artes. En esos años parecen confluír varios esfuerzos por dotar a la nación de una base cultural en la forma de museos y exposiciones, así como de un repertorio de artes y música nacionales para alimentar dichas iniciativas. Como parte de la construcción y consolidación de la nación, era imprescindible darle un sustento cultural en la forma de colecciones, exposiciones y museos. Los museos se constituían como espacios de arte, manifestación del espíritu de una nación civilizada, pero además tenían la responsabilidad de generar un tipo de memoria que alimentara los pilares de la modernidad y naturalizara las narrativas de la nación, el progreso y el capital

En el esfuerzo por desprenderse de un arte asociado a las oscuras raíces colonia-

les, se volvió urgente para el Estado Liberal generar la posibilidad de construir un arte nacional a través, tanto de la formación de artistas, como de la generación de colecciones y de un debate público en torno al arte. La Escuela fue el eje articulador de todos esos esfuerzos, y su revista, el principal órgano de difusión.

La nación, la identidad nacional y la construcción de una memoria que la fundamentara es lo que tiene en mente el presidente Eloy Alfaro cuando su gobierno, con el ministro Luis A. Martínez a la cabeza, organiza en 1904 la Exposición Nacional de Pintura y Escultura para conmemorar el 95 Aniversario del 10 de Agosto de 1809. Los temas a los que debían ceñirse los participantes en la exposición eran los episodios de las guerras de la Independencia –el origen de la nación–, las costumbres nacionales o los paisajes del Ecuador. Es decir, los elementos con los que debían llenarse los repertorios de los imaginarios de la identidad nacional.

Se impuso como requisito para la participación en la Exposición Nacional de Pintura y Escultura la originalidad y la copia del natural, características centrales en relación con lo que se concebía como el arte moderno, en estrecha asociación con la construcción de representaciones de la nación. El concepto que Luis A. Martínez tenía sobre su propio trabajo como paisajista, decía mucho sobre su dedicación al proyecto de la Escuela de Bellas Artes en tiempos de construcción de un proyecto de nación. Para él, los paisajes no eran sólo una obra de arte decorativa, sino documentos científicos que ofrecían información geológica, botánica, etc., de la nación.

Con la llegada de José Gabriel Navarro al cargo de Director, el énfasis en construir un arte nacional adquiere mayor centralidad en



Fuente: Revista de la Escuela de Bellas Artes No. 6, Quito, junio de 1908

la Escuela de Bellas Artes. La cuestión pedagógica pasa a ser lo fundamental en el cambio de la manera de conceptualizar y por lo tanto enseñar el arte. Esto se relaciona con la manera como en Quito en esos años se construía la idea de un arte moderno. Navarro defendía una enseñanza más libre, que acogiera los avances en torno al uso de la luz, el color, etc. que se estaban trabajando en las vanguardias europeas. Pero también defendía la necesidad de construir un arte en el que la imaginación y la originalidad tuvieran cabida, desprendiéndose de los moldes clásicos y la copia mecánica de las grandes obras del arte europeo. Esto nos remite a la cuestión del arte nacional. La originalidad, uno de los ideales del arte moderno, era interpretada localmente desde la necesidad imperante de construir un arte original y unitario, esto es, sin copiar los referentes europeos, pero, además, tal como se decía en el primer número de la revista,

que promoviera un ambiente de unidad en el que la nación pudiera progresar⁴⁷.

Para Navarro era fundamental que los artistas se formaran localmente, y una vez formados salieran becados a perfeccionarse al exterior: “¿Qué fruto saca el Arte Nacional con la formación de artistas en el extranjero? Destruir nuestras tradiciones etnológicas, hacen que nos vengan artistas romanos, moldeados en un ambiente distinto del nuestro”⁴⁸. Navarro

⁴⁷ Entre otros referentes para estas ideas, Navarro tenía en Juan León Mera Martínez (su suegro) un defensor del arte nacional en el área de las letras. Mera se preguntaba las razones para que en el Ecuador no hubiera una literatura original, y ésta estuviera siempre mirando a modelos europeos (Pérez, 2010: 43). Mera fue ensayista, poeta, novelista, autor del Himno Nacional y fundador de la Academia Ecuatoriana de las Letras. Defendió la creación de una literatura nacional frente a la copia de modelos europeos. Su hijo –Juan León Mera Iturralde– fue alumno de la Escuela de Bellas Artes y apoyó a José Gabriel Navarro, casado con su hermana, en la institucionalización de la Escuela.

⁴⁸ Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Libro copiador de oficios, Mayo de 1912:24.

hace referencia aquí, a unas supuestas *tradiciones etnológicas* que harían parte “nuestra” nacionalidad y raza. De distintas maneras, el arte se convierte en base de lo que Hobsbawm denomina *tradiciones inventadas* (Hobsbawm & Ranger, 1983). Mediante este concepto se hace referencia a un conjunto de prácticas con las cuales se buscan inculcar ciertos valores y normas de conducta que establecen una continuidad con un supuesto pasado, muchas veces un pasado histórico adecuado o pertinente. Este sería el caso con las *“tradiciones inventadas”* en el marco de revoluciones o movimientos progresistas. Si bien, las fechas, o los eventos y tradiciones a los que se acude, pueden haber sucedido, la continuidad histórica que se establece con ellos es artificial, o la pretensión de que esas tradiciones tienen el mismo significado para toda la comunidad es también una construcción, sobre todo en el caso de las más vastas pseudo-comunidades como es el caso de los países. Como en Gran Bretaña, Suiza o Italia, a fines del siglo XIX e inicios del XX, en Ecuador urgía sentar las bases de la nación con sólidas raíces en el tiempo a partir de las cuales construir la narrativa. El Estado Liberal y progresista necesitaba de una profundidad temporal a la cual anclar la patria, así como de una homogenización en el sentimiento patrio. Como habíamos señalado, la introducción y difusión de un arte nacional y moderno contribuía con los propósitos del proyecto liberal, de mostrar hacia afuera al Ecuador como una nación civilizada y progresista, y hacia adentro, se convirtió en parte de los rituales de la nación. La Escuela de Bellas Artes se erigió como una fábrica de imágenes en las que el Ecuador civilizado, o sus elites urbanas, pudieran reconocerse.

En un ambiente claramente favorable al desarrollo de las artes en función del papel

que éstas cumplían en la construcción de la nación⁴⁹, las exposiciones nacionales de Bellas Artes tomaron gran protagonismo en la vida de la ciudad. A raíz de las Exposiciones Nacionales celebradas anualmente, se desarrolló una crítica de arte en la prensa, y amplias discusiones públicas sobre la calidad, estilo, y temas de los trabajos expuestos y premiados, la polémica en muchos casos copó las páginas de los diarios y revistas. El arte tomaba espacios de deliberación y se inscribía claramente en los mecanismos de distinción cultural de las elites de la ciudad. Entre las exposiciones que promovían la entrada de los artistas ecuatorianos a la contemporaneidad, y el Salón de Artes Retrospectivas donde se exponían cuadros y objetos antiguos y arqueología, se iría armando el repertorio visual de la nación. El objetivo último de estas exposiciones era, como señalamos más arriba, acopiar los objetos y obras con los cuales hacer finalmente el proyecto antes postergado: el Museo Nacional y la Galería de Arte Nacional. El 14 de mayo de 1917 se fundó finalmente el Museo de Arqueología y las Galerías Nacionales de Pintura y Escultura, a cargo de la Dirección General de Bellas Artes.

Como vemos, desde su vertiente cultural, el proyecto de nación partía de una concepción excluyente de *la patria*. La relación establecida entre las bellas artes, la nación y la cultura era posible desde un concepto evolucionista de la historia, y desde narrativas lineales –pretendidamente universales– cuyo devenir se construiría en relación a la nación y al capital. Había que alcanzar a Europa en ese camino en el que nos veíamos retrasados, y parte de ese esfuerzo debía

49 En 1913 se fundó la Dirección General de Bellas Artes, y el Congreso trabajó en una Ley general de Bellas Artes y un Reglamento General de Bellas Artes; Exposiciones, Galerías y Museos; Ornato público y Monumentos; Exportación de objetos arqueológicos y de artes nacionales; Teatros y espectáculos públicos; Teatro Dramático Nacional y Bellas Letras.

hacerse a través de la institucionalización de las Bellas Artes. Ese camino significó –no obstante– la exclusión de otras formas culturales de los repertorios de la nación.

Bellas Artes: una apropiación desde la modernidad quiteña

Si bien en el Ecuador de inicios del siglo XX hay una clara construcción del campo ideológico de las bellas artes, éste se distingue del sistema moderno del arte configurado en los centros hegemónicos, en tanto responde a necesidades y especificidades del contexto nacional. Si bien se mira a Europa como lugar de la civilización y la modernidad, ésta debe adaptarse localmente a ciertas configuraciones económicas, sociales y culturales del medio. Lejos de importar pasivamente una conceptualización en relación al arte, es posible entrever la intervención local sobre la configuración del campo de las bellas artes.

Como señala Pérez (2010), se debe considerar que en Europa la distinción entre el campo de las bellas artes y el de las artesanías y los oficios, era fruto de la convergencia de cambios que se habían producido a nivel social, institucional e intelectual, cambios que vinieron junto con un proceso de industrialización que dista mucho de la realidad socio-económica y productiva del Ecuador. La industrialización era aquí un anhelo. La distinción a la que hacemos referencia se construye en el Ecuador a inicios del siglo XX en relación con otros procesos que tienen que ver con la diferenciación social, con afirmar y construir nuevas diferencias entre grupos sociales en tiempos de movilidad. Era parte de unas relaciones de subordinación que caracterizaban a la república postcolonial. Además hacían parte de un proyecto de Estado-Nación que buscaba construir un mercado in-

terno de consumo, insertarse en el mercado mundial y fomentar las anheladas actividades productivas y la industrialización que lo pondrían en el mapa de la modernidad⁵⁰.

De alguna manera, entre la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela de Bellas Artes había un terreno compartido, que en esta última se desarrolló plenamente en función de una estética destinada a marcar los territorios de la distinción social. Es decir, en el concepto de bellas artes que se manejó en la Escuela y que se proyectó hacia la sociedad, aunque se desplazaban las artes manuales y se marcaba una jerarquía respecto a ellas, si se incluían las artes gráficas y la pintura decorativa con fines utilitarios. Es decir, se defendía la originalidad pero se la matizaba con la litografía y el fotograbado. Además se defendía la importancia de un arte con fines utilitarios y no simplemente limitado a campo de la contemplación.

Si bien se tiene claro cuáles son los ideales modernos del arte: la belleza, la originalidad y el idealismo, estos son adaptados a la promoción de un sentido productivo en el arte, un valor que la revolución liberal buscaba impregnar en la sociedad. Cabe puntualizar que las elites ecuatorianas no se habían caracterizado por un uso productivo del capital, y se observaba ya con cierta preocupación, el destino suntuario de los capitales del cacao. Lo productivo y lo utilitario entraban a formar parte de imaginario moderno quiteño, aún en aquellas áreas que en principio podían liberarse de esa meta.

Si bien a través del campo de las bellas artes se genera una separación social en re-

50 Según Luna Tamayo (1989), en la época que triunfa la revolución alfarista, la industrialización en el Ecuador era apenas incipiente. Dominaban los talleres artesanales y unos pocos talleres de mayores dimensiones llamados “fábricas”, en los que, a lo sumo, se vivía un periodo de transición marcado por relaciones preindustriales de trabajo.

lación con las artesanías y los oficios tradicionales, actividades asociadas al pasado; no existe dicha separación con los fines prácticos de la litografía, las artes decorativas y el fotograbado. Es así que dentro del proyecto de Estado-Nación moderno, progresista y civilizado ecuatoriano, el repertorio de lo que se considera arte incluye aquellas actividades que tienen una utilidad práctica, pero a partir de los conceptos de belleza y originalidad de las bellas artes. Finalmente, serían objetos destinados al consumo de las elites de las ciudades, al adorno de casas y palacetes, a la ilustración de diarios y revistas cuya lectura se limitaba a las elites cultas, y a la construcción de los hitos monumentales de la patria, situados particularmente en la ciudad elegida como el centro político y cultural de la nación, Quito.



Fuente: Revista de la Escuela de Bellas Artes No. 5, Quito, enero de 1907

Conclusiones

1. Dos momentos claves se destacan en la Escuela de Bellas Artes, el primero cuando se encontraba bajo la dirección de Víctor Puig, quien seguía las visiones y los métodos de las academias clásicas europeas; y el segundo, con José Gabriel Navarro, quien introduce corrientes modernistas e impulsa el arte nacional. Si bien la literatura académica y la crítica de la época relacionan el gran cambio de la Escuela y del arte en Quito con la llegada de Paul Bar, es decir, que se interpreta como un cambio asociado a un personaje concreto, nosotros demostramos que dicho cambio no es casual sino que hace parte de un proceso que nace en la creación de políticas en torno al arte desde el Estado y la dirección de la Escuela.

2. A diferencia de los centros hegemónicos, el concepto de bellas artes en el Ecuador de inicios del siglo XX incluía ciertas artes aplicadas como la litografía, el fotograbado y las artes decorativas. Esto se asocia con el esfuerzo del Estado Liberal por fomentar el interés en lo productivo en el contexto de una nación que ingresaba a la modernidad con una industrialización incipiente y con relaciones productivas arcaicas. Sin embargo, se debe puntualizar que operaban códigos estéticos por los cuales la práctica de esas artes se diferenciaba de las artesanías creadas tradicionalmente por sectores indígenas y populares de la ciudad, a las que no se les otorgaba la legitimidad amparada en el concepto de bellas artes.

3. A través de la Escuela de Bellas Artes, la Revista, la institucionalización de las exposiciones y de los premios, etc. se aportó imágenes de lo que debería constituir *lo propio*. El arte nacional se postuló como unitario y

homogéneo, en el esfuerzo de construir una unidad en un país que atravesaba tiempos convulsos. Sin una noción unitaria de cultura, sin una narrativa histórica común sobre la nación, sin un repertorio de representaciones visuales en el que pudiera reconocerse la colectividad, el Ecuador carecía de un sustento para mostrarse hacia afuera como nación moderna y civilizada, y para constituirse hacia adentro como una nación con un pasado y un imaginario visual. En esos años se sientan las bases concretas de las colecciones representativas de la nación, al mismo tiempo que se asiste a un proceso de *invencción de tradiciones* para acompañar dicho repertorio con rituales y narrativas acordes.

4. Lejos de aparecer espontánea y aleatoriamente, todas las instituciones e instancias legales que constituyen el campo de las bellas artes en el Quito de inicios de siglo XX, son partes de un mismo proyecto en marcha. Desde la creación del Escuela de Bellas Artes y la Revista, pasando por las exposiciones y los premios, hasta la creación de *la Dirección General de Bellas Artes, la Ley de Bellas Artes y el Museo y Galerías Nacionales*, todas esas instancias contribuyen a la construcción del Estado-Nación liberal y a la peculiar transición de la ciudad y el país hacia la modernidad. Si bien el campo de las bellas artes reconstituye diferencias, fronteras y distinciones sociales en el seno de una sociedad poscolonial, su despliegue es parte de un proyecto civilizatorio que busca difundirse socialmente a través de la educación pública y la presencia del Estado en otros ámbitos de la cotidianidad ciudadana, como son las celebraciones cívicas y la construcción de monumentos asociados a ellas. La fundación de la Escuela de Bellas Artes hace parte de un esfuerzo moralizador y de transformación del espíritu social. Al mismo tiempo que busca abarcar horizon-

talmente a la sociedad, refuerza distinciones sociales y fronteras de herencia colonial, a la par que establece otras nuevas relacionadas con la modernidad.

5. La ciudad de Quito de inicios de siglo XX es el escenario propicio para impulsar el proyecto ideológico que abriría al país a la modernidad cultural. A partir del imaginario del Quito *fantasmagórico* (Capello, 2009, 2011), las elites liberales pudieron mostrarse como portadoras de los valores civilizatorios. Estos se manifestarían en la transformación física y cultural de la ciudad, que pasó de ser una pequeña ciudad señorial anclada en relaciones precarias y prácticas tradicionales, a proponerse ser una urbe moderna y abierta al futuro, predestinada a albergar el capital simbólico de la nación.

6. Podemos concluir que la lectura contextualizada de los discursos y prácticas relacionados con las bellas artes a inicios del siglo XX en Quito, lejos de situarse en una esfera aislada relacionada con un concepto restringido de cultura, nos remite a proyectos políticos de constitución y proyección de la nación. Ejemplos como éste deberían iluminar las lecturas sobre las implicaciones del campo de la cultura a escala local y nacional en la actualidad



Referencias bibliográficas

- Anderson, Benedict (1991), *Imagined communities* (London: VERSO).
- Ayala Mora, Enrique (1996), “El laicismo en la historia del Ecuador” en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, num. 6, pp. 3-32.
- (1998), *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana* (Quito: Corporación Editora Nacional).

- Bourdieu, Pierre (2002), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (México: Taurus).
- Capello, Ernesto (2004), “Hispanismo casero: la invención del Quito Hispano”, en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, num. 20.
- _____ (2009), “Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del siglo XX”, en Kingman, Eduardo (comp.) *Historia social urbana. Espacios y flujos* (Quito: FLACSO-Ministerio de Cultura del Ecuador).
- Coronel, Valeria & Mercedes Prieto (2010), “Introducción. Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación: proyecto civilizatorio y fronteras coloniales en Ecuador”, en Coronel, Valeria & Mercedes Prieto (coord.) *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* (Quito: FLACSO).
- Crow, Thomas (2002), *Arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (Madrid: Akal).
- Espinosa, Carlos (2010), *Historia del Ecuador en contexto regional y global* (Quito: Lexus-USFQ).
- Harrison, Charles (2000), *Modernismo* (Madrid: Encuentro Ediciones).
- Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (1992), *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Kingman, Eduardo (2006), *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, Ornato y Policía* (Quito: FLACSO-Universidad Rovira e Virgili).
- (2009), “Lo urbano, lo social: la historia social urbana”, en Kingman, Eduardo (comp.) *Historia social urbana. Espacios y flujos* (Quito: FLACSO-Ministerio de Cultura del Ecuador).
- Luna Tamayo, Milton (1989), *Historia y conciencia popular. El artesanado en Quito: economía, organización y vida cotidiana* (Quito: Corporación Editora Nacional).
- Michelena, Xavier (2007), *Doscientos años de pintura quiteña* (Quito: FONSA).
- Pérez, Trinidad (2010), “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa. (1895-1925)”, en Coronel, Valeria & Mercedes Prieto (coord.) *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* (Quito: FLACSO).
- Rancière, Jacques (2009), *La Partición de lo Sensible: Estética y Política* (Santiago: Libros ARCÉS-LOM).
- Rodríguez Castelo, Hernán (1988), *El siglo XX de las artes visuales en el Ecuador* (Quito: Banco Central del Ecuador).
- Salazar Alvarado, Francisco (2005), *Encuentro con la historia: García Moreno, líder católico de Latinoamérica* (Quito: Cámara Ecuatoriana del Libro).
- Spivak, Gayatri Chakravorti (2011), *¿Puede hablar el subalterno?* (Buenos Aires: Cuadernos de Plata).
- Tobar Donoso, Julio (1940), *García Moreno y la instrucción pública en Quito* (Quito: Ed. Ecuatoriana Plaza San Francisco).
- Vargas, José María (1985), *Historia de la cultura ecuatoriana* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana).
- Vázquez, M^a Antonieta, (1989). *El palacio de la exposición 1909-1989* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana).