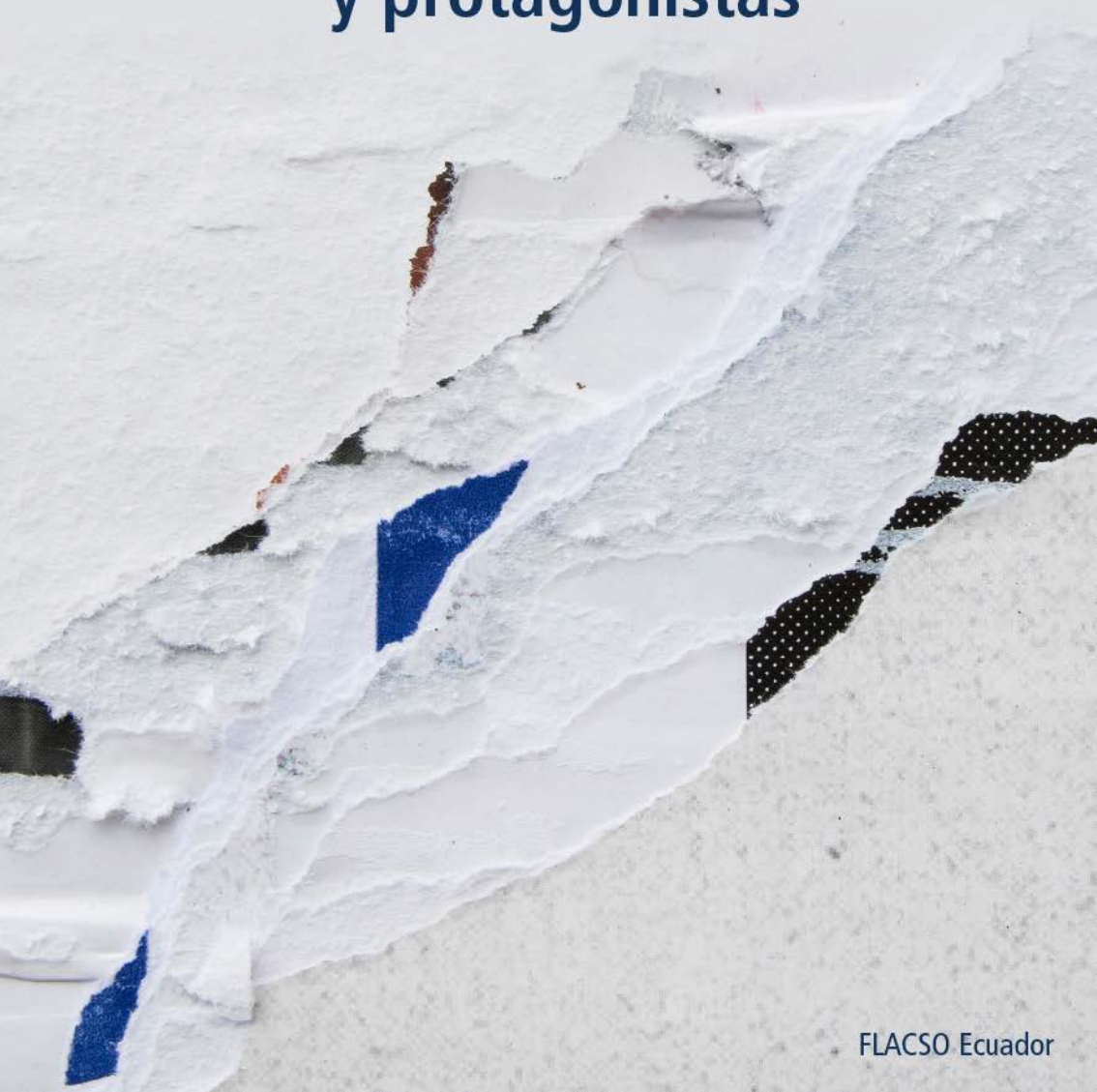


María del Carmen Oleas Rueda

El arte contemporáneo en Ecuador: espacios y protagonistas



© 2021 FLACSO Ecuador
Septiembre de 2021

Cuidado de la edición: Editorial FLACSO Ecuador

ISBN: 978-9978-67-580-9 (pdf)
<https://doi.org/10.46546/2021-20atrio>

FLACSO Ecuador
La Pradera E7-174 y Diego de Almagro, Quito-Ecuador
Telf.: (593-2) 294 6800 Fax: (593-2) 294 6803
www.flacso.edu.ec

Fotografía de portada:
Street Boutique/Shutterstock

Oleas Rueda, María del Carmen, 1980-

El arte contemporáneo en Ecuador : espacios y protagonistas /
María del Carmen Oleas Rueda. Quito : FLACSO Ecuador, 2021.

ix, 165 páginas. - (Serie Atrio)

Bibliografía: p. 157-164

ISBN: 9789978675809 (pdf)
<https://doi.org/10.46546/2021-20atrio>

ARTE CONTEMPORÁNEO ; HISTORIA ; SOCIOLOGÍA
POLÍTICA ; CULTURA ; PINTURA ; ARTES PLÁSTICAS ;
EDUCACIÓN SUPERIOR ; MOVIMIENTOS SOCIALES ;
QUITO ; ECUADOR

709.04 - CDD

Editorial  FLACSO
Ecuador

A mi familia, Gonzalo y Raquel
A mi madre, Liliana

Índice de contenidos

Agradecimientos	VI
Lista de siglas y acrónimos	IX
Introducción	1
El arte contemporáneo como concepto	1
El arte contemporáneo y los procesos sociopolíticos ecuatorianos	5
El arte contemporáneo en Quito	7
Capítulo 1	
Institucionalización y antinstitucionalización	15
La Revolución Cultural	18
La Primera Bienal de Pintura de Quito y la Anti-Bienal	20
Inauguración de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador	32
Capítulo 2	
La institucionalización del arte ecuatoriano	43
Las instituciones públicas	46
Las galerías privadas	54

Capítulo 3	
Cuestionamientos dentro del campo del arte	71
Arte en la Calle	73
El Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo	80
La Carrera de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador: cambios en la educación formal artística	92
Capítulo 4	
El campo del arte en Quito después de la crisis económica	103
El campo del arte a inicios del nuevo milenio	104
La construcción de nuevas institucionalidades	111
El Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera	118
Conclusiones	130
Agentes en el campo del arte	139
Glosario de términos sobre el arte	154
Referencias	157
Sobre la autora	165

Agradecimientos

A casi ocho años de haber empezado la investigación que permitió publicar este libro, puedo decir que no se trató de un proceso monolítico: lo componen una serie de momentos que llegaron a un buen fin. Una vez terminadas la investigación, escritura y edición de esta obra, quisiera agradecer a las personas e instituciones que tan gentilmente me apoyaron.

En primer lugar, a la profesora Trinidad Pérez, quien me acompañó y guio en la dirección de la investigación, en la escritura de la tesis y en la preparación del examen doctoral sobre el arte contemporáneo en el contexto histórico. A la profesora Mercedes Prieto que creyó en mi propuesta desde el principio, me entrevistó en la primera fase de selección del doctorado, me invitó al grupo de investigación sobre antropología de los sentidos en la FLACSO, me acompañó en la propuesta del plan de tesis y en la propuesta definitiva del tema de investigación, leyó y evaluó mi tesis final y la recomendó para su publicación.

A Carlos Espinosa, Valeria Coronel, David Cortés, Frank Salomon, Martha Herrera, Ana María Goetschel, Alejandra Osorio, Tom Cummins y Cristobal Aljovin. De manera especial, a la profesora Susana Wapenstein, quien demostró mucho interés en mi investigación, leyó y aprobó el plan de tesis. Y al profesor Eduardo Kingman, por su guía para preparar el examen doctoral que abordó la teoría de campos de Bourdieu, piedra angular de toda la investigación en la que se basa este libro.

A mis compañeras del doctorado, Cecilia Ortiz y Paula Daza, quienes fueron extremadamente generosas conmigo y disiparon mis dudas con

respecto al análisis histórico. Debo decir que, al haber estudiado Sociología en el pregrado y una maestría en Estudios Culturales, no estuve suficientemente preparada, en lo que a metodologías se refiere, para investigar en el campo de la historia. Por esta razón, mis compañeras fueron un apoyo importante.

Quisiera agradecer a todas las personas e instituciones que me abrieron las puertas y me permitieron trabajar en los archivos institucionales de la Facultad de Artes de La Universidad Central del Ecuador, del Centro Cultural Metropolitano y de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). De manera especial a Xavier León y Christian Viteri en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE), a Francisco Morales en el Centro Cultural Metropolitano (CCM) y a Jaime Sánchez y a Giada Lusardi en la Carrera de Artes Visuales (CAV) de la PUCE.

También agradezco a todas las personas que, generosamente, compartieron sus archivos personales y sus bibliotecas. A Adrián Balseca por prestarme, de manera indefinida, todos los catálogos de exposiciones de arte que ha reunido durante su vida. A Miguel Alvear y Gabriela Ribadeneira, quienes me proporcionaron el documento producto de la investigación del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) y me han permitido citarlo. A Ernesto Proaño por un texto, entonces inédito, sobre el proceso de *al zur-ich* durante sus diez años de existencia. A Pablo Barriga, por su entrevista y documentos, de vital importancia para la investigación.

También debo agradecer 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, quienes me brindaron su tiempo más de una vez.

Quiero agradecer a los profesores Tom Cummins y Alex Schlenker y a la profesora Sylvia Suárez quienes, como Mercedes Prieto, leyeron mi tesis terminada; sus comentarios y sus evaluaciones enriquecieron el texto. En especial, agradezco la recomendación para publicar la tesis, el

primer paso para llegar a este producto. Agradezco también a Nadesha Montalvo y Barbara Sáez, de la Editorial FLACSO Ecuador, a Carlos Reyes, editor de este trabajo, y a María Cuvi, coordinadora de la Editorial, por los consejos para editar el texto, pero, sobre todo, por su paciencia en la entrega de la versión final.

De manera especial quiero agradecer a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) sede Ecuador, que consideró mi perfil y mi propuesta de investigación para el programa de doctorado y me otorgó una beca de estipendio por tres años. Además, adquirió la bibliografía básica que solicité para escribir el marco teórico durante la fase de investigación, me entregó un fondo adicional al estipendio para la investigación y publicó este libro.

Finalmente, quisiera agradecer a Gonzalo Vargas, mi compañero de vida. Me apoyó en los momentos más oscuros del doctorado, me permitió usar sus libros y mantuvo su biblioteca abierta para mí. A mi madre Liliana Rueda, que me acompañó en todo este proceso, sobre todo cuando el estipendio de la beca se acabó. También me sostuvo moralmente durante la escritura de la tesis, haciendo revisiones periódicas de mis textos. Y a Raquel, mi amiga incondicional, mi hija, quien estuvo a mi lado durante todo el proceso de escritura, obligándome a hacer pausas para repensar lo escrito.

Lista de siglas y acrónimos

AGD	Agencia de Garantía de Depósitos
BCE	Banco Central del Ecuador
CAP	Carrera de Artes Plásticas
CAV	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
ICA	The Institute of Contemporary Art of Boston
ITAE	Instituto Tecnológico de Arte del Ecuador
MAAC	Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo
OPEP	Organización de Países Productores de Petróleo
PUCE	Pontificia Universidad Católica del Ecuador
RAEL	Radio Artística Experimental Latinoamericana
SMA	Salón Mariano Aguilera
UASB	Universidad Andina Simón Bolívar
UCE	Universidad Central del Ecuador
VAN	Vanguardia Artística Nacional

Introducción

El concepto “historia del arte contemporáneo” une dos términos que podrían entenderse como opuestos. Por un lado, al hablar de “historia” se señalan hechos pasados que se pueden analizar en perspectiva. Por otro lado, lo “contemporáneo” se refiere a una realidad que transcurre actualmente y a la que, por su proximidad en el tiempo, aún no se puede examinar de manera histórica. A esto se agregan las especificidades del desarrollo de las expresiones artísticas en diferentes regiones del mundo, ya que los contextos políticos y sociales de los espacios geográficos influyen en el arte contemporáneo. Así, historiar el arte contemporáneo es un trabajo minucioso que, por su estructura conceptual, puede ser considerado contradictorio; es, sin embargo, una tarea necesaria para comprender el devenir del arte como un fenómeno global.

El arte contemporáneo como concepto

Definir conceptualmente el arte contemporáneo ha ocupado a filósofos, teóricos e historiadores del arte al menos desde fines de los años sesenta del siglo pasado. En general, se entiende el arte contemporáneo como un concepto que abarca la producción artística reciente, junto con las nuevas formas de pensarla y exhibirla. No obstante, dos décadas antes, en los años cuarenta, ya se discutía la pertinencia de

una conceptualización que incluyera nuevas formas de pensamiento. Por ejemplo, el 17 de febrero de 1948, el Museo de Arte Moderno de Boston cambió oficialmente su nombre por el de Instituto de Arte Contemporáneo (ICA, por sus siglas en inglés). Para sus directivos fue necesario el cambio de denominación porque consideraban que el concepto de arte moderno en Estados Unidos había sucumbido en una versión conservadora del modernismo europeo, mientras que la palabra ‘contemporáneo’ –vinculada al arte de reciente producción– aludía a un concepto amplio y permisivo.

En 1927 el Wellesley College ofreció lo que ha trascendido como el primer curso universitario sobre arte contemporáneo de los Estados Unidos (Meyer 2013). Si bien desde entonces la producción de la literatura sobre el tema ha sido abundante, encontrar una reflexión que se aplique totalmente al caso de la ciudad de Quito resulta complicado. Plantear un corpus historiográfico sobre arte contemporáneo para definirlo conceptualmente y aplicarlo a este caso particular ha sido difícil, entre otras razones porque el concepto de arte contemporáneo empezó a utilizarse en este contexto desde la década de los noventa; anteriormente, se utilizaba el término de “arte actual” para referirse al arte producido de manera reciente y con medios distintos de los tradicionales de las Bellas Artes. Inclusive, Lenin Oña (2009, 7), crítico de arte ecuatoriano que produjo, sobre todo, entre los años setenta y los noventa, denomina a las expresiones de arte contemporáneo como “el otro arte –que lo llamamos así solo para diferenciarlo del anterior y consabido–”.

Conceptualizar el arte contemporáneo se complica todavía más al revisar la literatura sobre la materia porque varias publicaciones que se refieren a instituciones, exhibiciones, mercado, educación, artistas, curadores, galeristas, entre otros, no la definen conceptualmente. Otras señalan movimientos artísticos y obras consideradas “contemporáneas”. La mayoría, sin embargo, lo aborda sin precisarlo y encarga al público su comprensión, a partir de la producción artística que presente. Es así como lo específico del campo que se analizó dificultó la definición de un concepto aplicable de manera total al caso de Quito.

En cuanto a la teoría sobre arte contemporáneo, el problema principal del uso del término es que no queda claro de qué se está

hablando: ¿se refiere a los modos de producción?,¹ ¿a coyunturas espaciotemporales en las que se han desarrollado determinadas reflexiones artísticas?, ¿a artistas específicos o a formas de exhibir las obras? Al leer algunos textos, encuentro una noción generalizada de “lo contemporáneo” como una demarcación temporal. Esta idea se reafirma con narraciones históricas, puesto que se ubica al arte contemporáneo después de la modernidad y, en trabajos más recientes, a continuación de la posmodernidad.

Un debate en el que se ha intentado definir el arte contemporáneo está ligado a la globalización, producción, comercialización y circulación de arte ya desde los años noventa. Algunos autores –Stallabrass (2004), Alberro ([2009] 2013), Smith ([2009] 2012)– sostienen que dicho arte es un producto del nuevo orden mundial, cuya fecha de inicio se ubica posterior a la Guerra Fría, entre 1989-1990; este acontecimiento mundial ha modificado la cultura de consumo y usos del arte. Asimismo, su definición muchas veces se ha vinculado a los medios de producción artística. Resulta común considerar como arte contemporáneo a creaciones que usan recursos distintos a los de las artes plásticas, como el *performance*, las instalaciones o los soportes electrónicos.

En resumen, no existe una conclusión sobre la producción artística contemporánea ni se especifica en qué circuitos es adecuada su circulación, o cómo se legitima; ni siquiera hay consensos sobre si el concepto implica o no una ruptura con el arte moderno. Sin embargo, para aproximarme al arte contemporáneo en Quito he seguido a Alexander Alberro ([2009] 2013), quien lo identifica con un cambio epistemológico que alude a nuevas formas de creación, construcción y consumo, así como a nuevos artistas y públicos. El cambio al que se refiere desemboca en un nuevo discurso del arte, y concuerda con el concepto de episteme que emplea Foucault ([1969] 2002). Esto se re-

¹ Para Eduardo Fioravanti (1974, 19-20) “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. [...] Comprende tres niveles o instancias: la económica o infraestructura, la político-jurídica y la ideológica. [...] 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”. 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.

fiere a elementos discursivos relacionados con el orden inconsciente de las estructuras, en las que se apoya la producción del conocimiento en un tiempo y un espacio determinados. En esta perspectiva, la estructura sería aquello que permite las condiciones de posibilidad para ciertos conocimientos. El concepto de episteme explica cómo funcionan los cambios discursivos y permite un mejor entendimiento de los elementos de cambio en el campo del arte, que se reformulan todo el tiempo, incluso en la actualidad.

El carácter global del arte contemporáneo muestra desarrollos distintos, según el espacio geográfico donde se produzca, y con respecto a América Latina, hay una diversidad de pensamientos. Andrea Giunta (2014) lo define como un fenómeno mundial que inicia a partir de la segunda posguerra (tanto en Latinoamérica como en países del primer mundo); Nelly Richard (2013) resalta las particularidades del arte latinoamericano: las sitúa en espacios y momentos constitutivos de la producción contemporánea que, en gran medida, se da en contextos políticos. En Ecuador se ha debatido el tema, aunque no se ha definido la producción contemporánea en el país.

La literatura sobre arte contemporáneo a escala global se configura alrededor de tres ejes. El primero, de orden temporal, lo ubica en la segunda mitad del siglo XX. El segundo lo constituyen los medios de producción artística, con una disminución de la producción plástica tradicional y el aumento de creaciones audiovisuales, instalaciones o *performances*. El tercer eje se relaciona con lo económico y lo político, y se refiere a los modos de producción y circulación de obras a nivel mundial. Este eje lo relaciona al nuevo ordenamiento global surgido entre 1989 y 1990. Asimismo, en la mayoría de los textos revisados se “percibe” solo un aire emancipatorio en las prácticas artísticas contemporáneas, pues sus autores no consideran que realmente rompan con lo moderno, aunque pocos piensan que sea su continuidad. Es evidente que el concepto todavía no adquiere la solidez histórica de otros periodos del arte. Así, he intentado aplicar en esta obra un concepto de arte contemporáneo libre de esencialismos en la forma de hacer o de pensar el arte.

El arte contemporáneo y los procesos sociopolíticos ecuatorianos

Para Marina Franco y Florencia Levín (2007, 2), cuando se historian acontecimientos recientes, una limitación real radica en 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).

Las autoras consideran que la cronología de los periodos no constituye la forma más adecuada para abordar la historia reciente y plantean el “régimen de historicidad”. Este 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; aquello se relaciona con la memoria social del pasado y la experiencia del historiador sobre dicho 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 toma en cuenta fechas diferentes para examinarlos.

Para establecer un régimen de historicidad como el propuesto por Franco y Levín (2007), me refiero a la influencia que los contextos social y político tuvieron en el campo del arte. Tomo algunos eventos que ciertamente ejercieron dicha influencia, aunque no necesariamente deben tratarse como hitos. Considero que no es posible tomar al contexto como la única referencia para el régimen de historicidad, sobre todo por la autonomía parcial que muestra el campo del arte (Bourdieu [1995] 2005); por lo tanto, abordo el contexto como telón de fondo.

Identifico cuatro momentos para delimitar los periodos en mi investigación. El primero, entre 1966 y 1969, cuando las disputas del campo pasan por el manejo institucional de la cultura y la posibilidad

de democratización del arte. El periodo coincide con un momento específico de cambio en la política ecuatoriana, sobre todo debido a la caída del gobierno de la Junta Militar (1963-1966) y la quinta y última presidencia de Velasco Ibarra (1968-1972). Además, en esta etapa resulta inevitable considerar la influencia del marxismo y de las ideas de izquierda en el pensamiento y en la producción artística. En este periodo converge el inicio oficial de actividades en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE).

El segundo momento corresponde al periodo 1970-1998. Comprende las dictaduras militares de Ecuador en los años setenta (72-76, 76-79) junto con la estabilidad democrática de los ochenta y la primera mitad de los noventa, que propiciaron un ambiente de solidez en el campo del arte. Por entonces 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 más segura. Este periodo coincidió con el *boom* petrolero. A pesar de que durante estos años hubo crisis económicas y sociales,² el campo del arte permaneció inalterado, posiblemente por la estabilidad económica que generó dicho *boom* y, posteriormente, por el coleccionismo bancario que sostuvo el mercado del arte.

Un tercer momento –de manera paralela al segundo– lo conforman los cuestionamientos a este campo sólido del arte moderno (1980-1999). Por ejemplo, el Festival Arte en la Calle (1981-1982) empezó sus actividades solo dos años después del retorno a la democracia. Además, los primeros colectivos de artistas de la FAUCE aparecieron entre 1995 y 1997, últimos años de la estabilidad política y la antesala a la dolarización de 1999-2000. Además, otros modos de producción y la configuración de una nueva institucionalidad coincidieron con la crisis económica posdolarización.

Los años noventa terminaron en una crisis económica y política que influyó en el campo del arte. Aquella crisis define un cuarto momento, entre 1999 y 2008, que coincide con la dolarización en Ecuador y con

² A inicios de los años 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 hubo hechos de violencia que no habían ocurrido antes en el país. A inicios de los años noventa, en la presidencia de Rodrigo Borja, se produjo un levantamiento indígena que reposicionaría a este sector en el mapa político del país y a mediados de los noventa, en la presidencia de Sixto Durán Ballén, ocurrió la Guerra del Cenepa por conflictos limítrofes con el Perú.

los años posteriores al feriado bancario. Si la estabilidad del campo del arte dependía del mercado y del coleccionismo bancario, indudablemente la crisis bancaria tendría que afectarlo. A decir de los agentes del campo, el perjuicio también respondió a factores internos ajenos al contexto económico.

A pesar de que no se puede asegurar una relación directa entre algunos eventos históricos y varios sucesos del campo del arte, sí hubo momentos que presentaron coincidencias. Sin embargo, es preciso que insista en que, a pesar de las posibles correspondencias que pudo haber entre el campo del arte y su contexto, su relación es incierta, 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, pues insisten en que aquel se encuentra en un estado de crisis constante. Por todo lo anotado, establecer una periodización resultó complejo, más aún acoplar los momentos analizados a un lapso determinado. Es así que tomé los periodos citados como guías históricas y contextuales para observar acontecimientos del campo del arte. Con este patrón también organicé los capítulos de este libro.

El arte contemporáneo en Quito

En este libro trato la particularidad del campo artístico en la ciudad de Quito. La ciudad de Guayaquil ha atravesado un proceso diferente, tanto por las ideologías de las administraciones de la ciudad como por la presencia de ciertos agentes. Por ejemplo, en Guayaquil la Galería Madeleine Hollaender impulsó manifestaciones de arte en la esfera pública y promovió la presencia de grupos de artistas como Artefactoría, desde los años ochenta. Otra institución que influyó en el campo guayaquileño fue la galería David Pérez McCollum (DPM), que mantuvo sus puertas abiertas durante la crisis y aun después, cuando en Quito las galerías cerraron irremediamente.

Otro factor que separa los procesos del arte contemporáneo en las dos ciudades es la apertura del Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) en Guayaquil, en 2003. Esta institución educativa pública ha instruido a artistas contemporáneos más reconocidos del Ecuador

en los ámbitos nacional e internacional. Asimismo, en el nuevo milenio movió el foco de la producción de arte desde Quito hacia Guayaquil. Más recientemente, se abrió la Universidad de las Artes en esa ciudad, aunque todavía no se conoce la proyección que pueda alcanzar.

En este texto también dejé de lado a la ciudad de Cuenca, porque su proceso fue de igual manera distinto. La Bienal de Cuenca ha sido un motor indiscutible en la escena de esa ciudad, a partir de su apertura en 1987. Una muestra es que muchas galerías cuencanas abrieron ese mismo año. La Galería Larrazábal, el Instituto de Arte Contemporáneo y la Galería Hernán Illescas se encuentran entre las más importantes. Igualmente, la apertura de la Bienal de Cuenca hacia formas de arte distintas de la pintura y la escultura (1997) influyó en el público y en cómo se recepta el arte. Aunque este libro está dedicado a Quito, en algunos momentos me refero a acontecimientos específicos de Guayaquil y Cuenca, con el objetivo de contextualizar el concepto de arte que se manejaba en Ecuador durante el periodo que abarca esta obra.

Es claro que el debate del arte contemporáneo sigue vigente, por lo que conviene estudiarlo en momentos precisos y en espacios geográficos delimitados. El análisis del arte contemporáneo en Quito implica examinar diferentes acontecimientos no necesariamente relacionados entre sí, pero que han resultado determinantes para configurar el campo en esta ciudad. Tratar varios acontecimientos específicos contribuye a pensar en el desarrollo de uno o varios elementos que definen al arte contemporáneo (el elemento temporal, los medios de producción o su circulación).

Como he dicho anteriormente, en este libro analizo cuatro momentos. Entre 1966 y 1969 identifiqué los primeros acontecimientos que iniciaron el campo del arte contemporáneo en Quito.³ El primero es la llamada Revolución Cultural, que se produjo en la ciudad en 1966, cuando un grupo de intelectuales jóvenes se tomó la asamblea plenaria de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE). Su intención fue intervenir en la elección de la nueva directiva de la institución, con el propósito de

³ Existen aproximaciones que dan cuenta del arte como un campo conformado por estructuras sociales. La teoría de Bourdieu y su análisis del campo del arte me permitieron analizar los cambios en la producción artística. Me sirvió de guía para identificar algunos elementos que configuran la estructura social del arte: agentes, instituciones, disputas y poder simbólico.

modificar su estructura institucional. El gobierno interino de Yerovi In-daburu dispuso que se nombraran diez miembros de la directiva en esa asamblea: cinco entre los antiguos directivos y cinco entre los jóvenes irruptores (Rodríguez Castelo 1980), y con esto resolvió la cuestión de su autonomía y representatividad.

La democratización de la cultura representó otra de las aspiraciones de la Revolución Cultural. En los entornos revolucionarios juveniles se consideraba que, hasta entonces, la CCE había sido una institución elitista que tenía vínculos solo con ciertos grupos privilegiados. Reclamaban que debía servir para proveer de expresiones culturales y artísticas a todos los sectores de la sociedad. Sin embargo, este debate quedó pendiente.

La Primera Bienal de Quito y la Anti-Bienal fueron eventos significativos para el arte contemporáneo en la capital ecuatoriana. En 1968 la nueva directiva de la CCE propuso realizar la Primera Bienal de Quito como una forma de resolver el problema de la democratización de la cultura. Un grupo de artistas se opuso a esta iniciativa y cuestionó sus resultados. Además, descalificaron la Bienal, argumentando que fue un evento institucional secundado por artistas oficialistas. Para hacer público su descontento, organizaron una contrapropuesta que se conoció como Anti-Bienal, y presentaron un manifiesto en el que expresaron sus ideas sobre la necesidad de una cultura democrática.

Otro acontecimiento que contribuyó al desarrollo del arte contemporáneo en Quito fue la creación de la FAUCE, que se inauguró el mismo año de la Bienal, dentro de la llamada Segunda Reforma Universitaria. La facultad heredó lo que hasta entonces había sido la Escuela de Bellas Artes, fundada en 1904. En sus inicios la FAUCE 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. Así, entre 1966 y 1969 hubo tres acontecimientos –lo que se conoce como Revolución Cultural, la Bienal de Quito y la Inauguración de la FAUCE– que analizaré de manera individual.

Un segundo momento se desarrolló entre 1970 y 1999, cuando el campo del arte en Quito vivió una relativa estabilidad, alrededor de un sistema de galerías y de un mercado sustentado, sobre todo, por el coleccionismo bancario. En los años setenta el arte en la urbe quite-

ña vivió una bonanza originada en el *boom* petrolero, fenómeno que amplió la clase media y contribuyó a un mayor consumo de bienes suntuarios. En la década siguiente esta tendencia se acentuó con el fenómeno del coleccionismo por parte de los bancos ecuatorianos, que incrementó los precios en el arte, especialmente en la pintura.

En dicho momento identifiqué algunos factores significativos de este periodo, como la existencia de un grupo considerable de galerías de arte privadas, una promoción constante de la producción artística, por parte de las instituciones públicas, y la importancia que las instituciones bancarias privadas tuvieron en el campo, como coleccionistas principales. Estos elementos permitieron una configuración distintiva del campo en este periodo, lo que trajo consigo disputas particulares.

En un tercer momento analizo tres cuestionamientos breves al campo del arte, por parte de artistas jóvenes, entre 1980 y 1999. Emergieron dentro de procesos nuevos, pero relativamente estables, y tuvieron incidencia en la producción artística. Su objetivo fue la adecuación o reconfiguración del campo como un sistema hegemónico. El primero fue el proyecto de exhibiciones en el espacio público denominado Arte en la Calle (1981); el segundo, la aparición del colectivo Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC), 1995-1999; y el tercero, la inauguración y los primeros años de la Carrera de Artes Plásticas (CAP) en la PUCE, en 1997.

A fines de 1981 e inicios de 1982, un grupo de estudiantes recién graduados de la FAUCE organizó exhibiciones en espacios públicos de Quito, con el nombre Arte en la Calle. La primera exhibición se llevó a cabo en septiembre de 1981, en el parque El Ejido, frente a la CCE. Desde entonces, todos los fines de semana se reúnen algunos artistas para exhibir y vender sus obras en el lugar. Los objetivos iniciales de estos artistas se relacionaron con la necesidad de democratizar el arte a través de la exposición en espacios accesibles a todo público. Además, querían eludir el poder legitimador de las galerías de arte y buscar espacios para los artistas más jóvenes. Arte en la Calle proponía demandas muy similares a las de la Revolución Cultural y a las de la Anti-Bienal, como la democratización del arte, de la cultura y un cambio en el manejo institucional. Durante los ochenta este proyecto fue absorbido por las lógicas del mercado y se transformó en una especie de galería a

cielo abierto, administrada por artistas expositores que, eventualmente, se agremiaron.

En 1995 un grupo de artistas, la mayoría estudiantes de la FAUCE, formó el colectivo de arte llamado CEAC. Al igual que Arte en la Calle, reclamaba espacios de exhibición para artistas jóvenes y consideraba una necesidad la promoción de espacios para los modos de producción que practicaban. Este colectivo hizo dos propuestas. La primera consistió en actualizar el concepto de arte que se manejaba en Quito; el CEAC pretendía ampliar el reconocimiento de modos de producción más allá de los tradicionales, como la pintura o la escultura. La segunda propuesta cuestionó la manera en la que se habían administrado espacios institucionales, públicos y privados como galerías, museos, salones. Ambas propuestas se dirigieron específicamente a criticar el modelo de gestión en las instituciones artísticas de la capital, aquello que legitimaban como arte y que el CEAC consideraba monopolístico y cerrado.

La CAP, primera carrera de artes plásticas en una universidad privada, se abrió en la PUCE en 1997. Su creación estuvo liderada, principalmente, por exestudiantes de la FAUCE, que propusieron una educación superior de artes con menos énfasis en la técnica y mayor relación con la reflexión teórica. Su objetivo principal fue ofrecer una alternativa a la educación de la FAUCE. De los tres momentos, este es el único que mantiene sus objetivos originales.

Los tres cuestionamientos del periodo 1980-1999 están articulados por agentes involucrados en todos ellos, lo que podría leerse como una demanda común replicada en cada momento. Algo similar ocurrió en los sesenta, cuando varios agentes fueron protagonistas en diferentes espacios. Mi análisis constatará que, en al menos treinta años, los cuestionamientos hacia el campo del arte establecido fueron continuos.

Para concluir, indagué algunos acontecimientos de la primera década del siglo XXI, cuando resulta clara la influencia de todo lo desarrollado hasta el cierre de este libro. El primero se relaciona con nuevas formas de legitimación gestionadas por artistas a raíz del deterioro institucional público y privado. Se normalizaron dinámicas de trabajo colectivo, donde lo comunitario y la cooperación eran imprescindibles y se combinaba la producción artística con el trabajo de gestión cultural. El trabajo de Tranvía Cero y su encuentro de arte público llamado *al zur-ich*, y Expe-

rimentos Culturales, con la revista digital que publicaban, ejemplifican lo anterior. Asimismo, lo sucedido en el Salón Mariano Aguilera (SMA) en 2008 puede ser visto como una consecuencia de lo analizado. En aquel año el Salón 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.⁴

Al examinar las disputas sociales del campo del arte entre 1966 y 2008, emergen claramente dos tendencias. La primera consiste en la conformación y búsqueda constante de lógicas modernas del arte, sobre todo por parte de instituciones públicas y privadas. La segunda la conforman las pugnas entre las instituciones del arte –como espacios de legitimación– y grupos de artistas jóvenes que demandaban cambios y apertura por parte de estas instancias.

Este movimiento constante muestra la relación del arte con otros campos, dejando entrever la relatividad en la autonomía del campo del arte (Bourdieu [1990] 2013, [1966] 2002). Para García Canclini (2010, 10) “necesitamos mirar los nuevos papeles que extienden su acción más allá de lo que se organiza como campo artístico”. Es así que se ha tomado el campo del arte en su relación con otras instancias de la sociedad, haciendo énfasis en su relación con “lo real” como lo indica García Canclini (2010).

Para analizar estas conexiones tomé la teoría de campos de Bourdieu ([1990] 2013, [1966] 2002), quien define el arte como el conjunto de relaciones sociales que se dan alrededor de la creación artística en la modernidad. Utilizo esta categoría a manera de guía para identificar la existencia de algunos elementos del campo del arte en Quito, mas no como un molde para medir la realidad. Tomé dos elementos del campo como constitutivos: las personas que trabajan en él –artistas, galeristas, coleccionistas–, y las instituciones públicas y privadas, entre las que se incluyen museos, galerías, salones y centros de educación superior. He podido apreciar que en la relación entre estos tienen lugar transformaciones del campo desde las disputas por posiciones de poder. Por un lado, en esta relación se puede ver la tendencia constante de las ins-

⁴ Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano (en lo adelante AMCCM), María Iovino, Texto de Criterios, leído el 28 de mayo de 2008 en el Centro Cultural Metropolitano (CCM).

tituciones por constituir un campo moderno del arte. Por el otro, las disputas entre agentes e instituciones se evidencian en las demandas de artistas jóvenes y en la propia producción artística.

Para este análisis me resultó útil también el concepto de arte contemporáneo como episteme, planteado por Alexander Alberro ([2009] 2013, 65): “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”.⁵

Para Foucault ([1969] 2002) el cambio de episteme es un cambio en el discurso, que involucra al habla y a la acción; un cambio de episteme en el campo del arte se apreciaría en los cambios en conceptos, productos, legitimación, circulación y producción. Alberro ([2009] 2013), igual que otros autores, ubica el arte contemporáneo como un cambio frente al orden mundial que surgió tras la caída del muro de Berlín. Esto supone entenderlo como una estructura que determina la producción artística en cuanto al conocimiento en espacios y tiempos concretos.

Una pulsión constante del campo artístico en Quito se puede observar en los modos de producción de arte contemporáneo. Su desafío se hace evidente frente a una estructura institucional que requiere constantemente de una producción moderna; esto cuestiona la estabilidad del campo y la legitimación tradicional. La disputa constante entre instituciones y artistas –y su producción– se podría entender visualmente como una superficie tensa, en la que esporádicamente aparecen fisuras que cuestionan su firmeza. De esta forma, cabe debatir sobre la configuración del campo del arte en Quito y sobre las disputas que movilizaron sus estructuras, así como las consecuencias en su reconfiguración.

Es claro que entre fines de los años sesenta y 1995 dichas estructuras se construyeron 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 configurado que aseguró, por más de veinte años, la producción artística, sobre todo de la pintura y la escultura. Hubo, sin embargo, cuestionamientos constantes de otros agentes a las instituciones –principalmente artistas

⁵ Foucault analiza el concepto de episteme en *Las palabras y las cosas* ([1966] 1968, 7) y en *La arqueología del saber* ([1969] 2002, 5-6).

jóvenes– que motivaron varias disputas, lo que mantuvo al campo en movimiento y propició posiciones diversas.

Por último, quisiera aclarar el motivo por el cual no he incluido imágenes en este libro. Si bien indago acerca de la producción artística quiteña entre 1966 y 2008, me he concentrado en las disputas sociales que contextualizan dicha producción. No realicé un análisis estético, estilístico o técnico de las obras más representativas correspondientes al periodo. Mi propósito fue examinar las relaciones sociales del arte y cómo estas influyeron en su creación, aunque en momentos específicos haga referencia a algunas obras como indicadores de conflictos. Sí incluyo breves reseñas sobre agentes que sobresalen en el campo del arte, un recurso para situar a quien lee en este diálogo con los espacios y protagonistas del arte contemporáneo en Ecuador.

Capítulo 1

Institucionalización y antoinstitucionalización

Los años sesenta fueron un periodo de polarizaciones particulares: mientras surgían movimientos sociales que promovían la paz y el amor, simultáneamente tenían lugar represiones y guerras. En este contexto, varios acontecimientos incidieron en el campo del arte en la ciudad de Quito. Durante aquellos años ocurrieron notables e intensos sucesos políticos y culturales, regidos por posicionamientos contrapuestos de represión y libertad. Uno de los hechos más relevantes fue la Revolución cubana que despojó del poder a Fulgencio Batista en 1959, y puso a cargo del país al líder rebelde Fidel Castro. La conexión ideológica de la Revolución con gobiernos de izquierda situó a América Latina en los enfrentamientos de carácter político, científico, social y militar entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, conocidos como Guerra Fría. Estos enfrentamientos marcaron el desarrollo social y político de aquella década en el mundo.

La guerra de Vietnam, disputada entre 1955 y 1975, y en la que Estados Unidos intervino a partir de 1964, suscitó algunas interrogantes que influyeron en el desarrollo cultural de Occidente. A la par de la guerra se produjeron los asesinatos de algunos personajes, íconos de los movimientos sociales. En 1963 fue asesinado John F. Kennedy, presidente de los Estados Unidos, quien, un año antes, tuvo que negociar con la Unión Soviética la resolución de la Crisis de los Misiles en Cuba. En esta década murieron asesinados dos de los más destacados activistas por los derechos de los afrodescendientes en Estados Unidos: Malcolm X en 1965,

y Martin Luther King Jr. en 1968. En Bolivia, en 1967, fue tomado prisionero y asesinado el Che Guevara, uno de los principales líderes de la Revolución cubana. En 1961 fue asesinado Patrice Lumumba, líder de la independencia del Congo y, en 1962, Nelson Mandela, activista por los derechos civiles en Sudáfrica, acabó encarcelado.

En 1946 Estados Unidos fundó la Escuela de las Américas en la zona del canal de Panamá. Uno de los objetivos de la organización fue la formación de militares que contrarrestaran la influencia del marxismo y de ideologías de izquierda en Latinoamérica. Entre los años 1964 y 1984 prácticamente todos los países latinoamericanos tuvieron un gobierno militar respaldado por Estados Unidos. Por ejemplo, en 1964, en Brasil se implantó una dictadura militar que duró hasta 1985. En Perú, la dictadura de Velasco Alvarado gobernó el país entre 1968 y 1975; y en Ecuador, la Junta Militar ocupó el poder desde 1963 hasta 1966.

A pesar de la influencia de la Guerra Fría en los acontecimientos políticos, los años sesenta también presentaron aperturas sociales y cambios de corte progresista. El surgimiento del movimiento *hippie* en Estados Unidos, por ejemplo, promovió sus ideas de paz y amor, y logró convocar dos concentraciones históricas: el encuentro de estudiantes en la ciudad de San Francisco, llamado Verano del Amor (1967), y el festival de música en Woodstock, en 1969. En el resto del mundo se organizaron varios movimientos sociales que plantearon cuestiones sociales y políticas, mayormente sobre la necesidad de realizar cambios en las estructuras establecidas. La Primavera de Praga (1968) y el Mayo francés (1968) surgieron con demandas que, entre otras, incluían la democratización y la igualdad social. Sin embargo, estos movimientos fueron reprimidos usando la violencia que también caracterizó aquella década.

En Latinoamérica, el ejemplo de la matanza de Tlatelolco, en México (1968), mostró la respuesta represora del Estado ante los movimientos sociales de ese país. En Ecuador los años sesenta también fueron dominados por el autoritarismo militar (1963-1966), en medio de una incertidumbre económica que no terminó hasta el *boom* petrolero (1972). La década inició con el breve mandato y la destitución de Velasco Ibarra (1961), en medio de movilizaciones de obreros y estudiantes universitarios. Su vicepresidente, Carlos Julio Arosemena Monroy, gobernó en su lugar hasta 1963, cuando una 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 con la clase media y el pueblo. Los líderes de sindicatos obreros, de movimientos estudiantiles y de partidos políticos de izquierda fueron encarcelados o exiliados; se prohibieron las movilizaciones sociales y se suprimió el derecho a la huelga; clausuraron la Universidad Central del Ecuador (UCE), en desacato a la ley que garantizaba la autonomía universitaria, y también medios de comunicación de oposición, como el periódico *El Tiempo*.

Hubo descontento social en todo el país. Los sindicatos declararon huelgas y paralizaron casi por completo las actividades productivas; el estudiantado se enfrentó a las Fuerzas Armadas dentro de la UCE y los partidos políticos organizaron juntas constitucionales con el objetivo de derrocar al régimen militar. La presión social escaló de manera irremediable hasta que la Junta Militar de Gobierno renunció en 1966 (Salvador Lara [1994] 1995; Ayala Mora 2008; Cueva [1969] 1976; Moncada 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, calmó el descontento social que había dejado la Junta Militar liberó a los presos políticos, recibió a los exiliados, y restableció el derecho a la huelga y a la organización social. Como presidente tuvo actitudes conciliadoras que promovieron el diálogo en todos los sectores de la sociedad.

Le sucedió Otto Arosemena Gómez, elegido presidente interino por el Congreso Nacional, quien convocó a elecciones populares para restablecer el régimen democrático. El periodo de Arosemena Gómez no tuvo la misma apertura que el de su antecesor; al contrario, promovió actitudes semejantes a las del gobierno militar. En 1968 José María Velasco Ibarra fue elegido presidente por quinta ocasión; en 1970 se declaró dictador, con el respaldo de las Fuerzas Armadas. Dos años después, los militares le retiraron su apoyo y asumieron el poder (Salvador Lara [1994] 1995; Ayala Mora 2008).

Entre 1963 y 1972, Ecuador se caracterizó por la inestabilidad política y económica; al igual que en buena parte del 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,

las movilizaciones juveniles y los estudiantes universitarios también tuvieron un papel decisivo en el desarrollo cultural de la década. Los conflictos y el descontento de la sociedad civil fueron evidentes en las instituciones culturales, por lo que la fragilidad política y los cuestionamientos también se reflejaron en el campo del arte.

La Revolución Cultural

En los contextos mundial y nacional, los acontecimientos de la Revolución Cultural¹ fueron parte de un proceso de reflexión sobre el manejo institucional de las artes, en el que se materializaron, por primera vez, los conflictos sociales de la época. Se trató de un movimiento de artistas, jóvenes en su mayoría, que ocuparon la Junta Directiva de la CCE, en demanda de mejoras en la institución que administraba las artes y la cultura en el país.

Desde su fundación, en 1944, la CCE se posicionó como una institución nacional en el campo del arte. Para Benjamín Carrión, su principal ideólogo, lo que hacía grande a una nación no era su territorio, sino su riqueza cultural, “la riqueza de la nación pequeña” sostenía (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”. Así, a inicios de los sesenta era la rectora de las artes en Ecuador.

Una de las características de la gestión de la CCE es su autonomía con respecto al Estado. Si bien es financiada con fondos públicos, tiene la potestad de decidir al margen de los intereses de los gobiernos. Sin embargo, las influencias políticas e ideológicas han repercutido constantemente. En 1961 aquello fue evidente cuando la Junta Militar tomó el poder; el régimen expulsó del país a Benjamín Carrión y en la dirección se colocó a una directiva afín a dicho gobierno.

En 1966, en un ambiente de rebeldía suscitado por los movimientos sociales que llevaron a la caída de la Junta Militar, artistas e intelectuales

¹ Este acontecimiento fue llamado así por Hernán Rodríguez Castelo en *La Revolución Cultural* (1967). Posteriormente, Mario Monteforte llama así a este acontecimiento en *Los signos del hombre* (1985).

jóvenes se tomaron la asamblea plenaria de la CCE con la finalidad de intervenir en la elección de la nueva directiva. A decir de Rodríguez Castelo (1980), el descontento del sector de la cultura se debía a dos razones. La primera era la falta de autonomía institucional frente a grupos de poder político, relacionada con la libertad de creación individual. La segunda estuvo conectada con los cuestionamientos hacia la noción de ‘democratización de la cultura’; la influencia de ideologías de izquierda en estas discusiones provocó debates en torno a la pertinencia del trabajo de los artistas en la sociedad, junto con su rol y el de las instituciones en el campo del arte.

Para restituir autonomía a la CCE, el gobierno de Yerovi Indaburu dispuso que la asamblea nombrara a diez miembros de la junta directiva: cinco entre los antiguos integrantes y cinco entre los jóvenes irruptores; entre ellos habría un solo representante del Gobierno (Rodríguez Castelo 1980; Tinajero [1983] 1996). Entre sus nombres constan Oswaldo Guayasamín, pintor indigenista; Hernán Rodríguez Castelo, filósofo y crítico de arte; y Fernando Tinajero, escritor miembro del grupo los Tzántzicos.

La nueva directiva de la CCE planteó que, para dotarla de autonomía, era necesario limpiarla de todas las influencias de la dictadura, por lo que el Gobierno aprobó una ley que estableció su absoluta autonomía institucional, restituyó la presidencia a Benjamín Carrión y nombró vicepresidente a Oswaldo Guayasamín. Además, las nuevas autoridades resolvieron realizar trece sesiones abiertas al público para definir los planes y la nueva estructura. Con estas medidas, al parecer, la cuestión de la autonomía quedaba resuelta.

El tema de la democratización de la cultura fue una demanda de varios sectores que es reiterativa durante todo el periodo. En este caso, para democratizar la cultura, artistas e intelectuales jóvenes consideraron necesario impulsar una gestión institucional que no estuviera dirigida hacia 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 “llevar el arte al pueblo”, sino que los artistas debían acompañar al pueblo a “la liberación”, como portavoces. Esta concepción de una cultura democrática ponía en duda la necesidad de una institución como la CCE, por lo que el tema no tuvo 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 jóvenes intelectuales y artistas que buscaban cambiarla. Monteforte (1984) resalta el papel de la juventud, a la que denomina “grupos rebeldes”. Se refiere, por ejemplo, a la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador y al Movimiento por la Renovación de la Casa de la Cultura. Formaban parte de estos colectivos grupos de vanguardia literaria, como los Tzántzicos y Galaxia.² El grupo resultante del primer Congreso de Trabajadores de la Cultura aglutinó a representantes de cada colectivo; fue formado como un mecanismo para presionar a la nueva junta directiva de la Casa de la Cultura. Su intervención influyó en la aprobación de la ley que la dotó de autonomía total, en la restitución de Benjamín Carrión en la presidencia, y en la formulación y aprobación de un nuevo reglamento.

El pensamiento de los Tzántzicos –como el de otros grupos involucrados en la Revolución Cultural– era una síntesis de ideas socialistas y revolucionarias que, por el contexto político, se promovían en la Universidad Central durante el rectorado de Manuel Agustín Aguirre. Por esta influencia, la toma de la CCE tuvo tintes políticos, lo que ubicó a la Revolución en una posición cuestionadora de las instituciones de las artes y de sus hacedores. Dicha revolución 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.

La Primera Bienal de Pintura de Quito y la Anti-Bienal

La realización de la Primera Bienal de Pintura de Quito, en 1968, fue parte de los planes ideados por la directiva de la CCE elegida en 1966. Por esta razón, algunos autores (Rodríguez Castelo 1980; Rocha 2012) encuentran la influencia ideológica indiscutible de la Revolución Cultural en la Primera Bienal de Quito. Así, entre los objetivos de dicha Bienal, el más importante lo representó la democratización

² Los Tzántzicos y Galaxia fueron grupos de escritores que proponían cambios en el entendimiento del arte por medio de la reducción de la institucionalidad pública. Los miembros de los Tzántzicos fueron perseguidos por el gobierno de la Junta Militar.

de la cultura, que se propuso también como parte de los planes de la Revolución Cultural.

Luis Verdesoto Salgado, a esa fecha presidente de la CCE, manifestó las aspiraciones democratizadoras en el catálogo de la Biental.³

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.

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 Salgado 1968, mayúsculas en el original).

Si bien queda claro que el objetivo de la CCE era la promoción de un evento democratizador, en el texto aparecen contradicciones en relación con el 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 se hace de las finalidades de la CCE. 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 había resuelto con los planes de reestructuración institucional que se idearon en la Revolución Cultural. La CCE no lograba integrar completamente en su discurso las ideas de democratización.

Otro objetivo de la Biental fue la internacionalización del arte ecuatoriano. La CCE manifestaba que los objetivos de este evento eran poner a Quito en el mapa del arte latinoamericano y dar a los artistas locales la oportunidad de relacionarse con artistas latinoamericanos. Oswaldo Guayasamín, entonces vicepresidente de la CCE, apuntó que a los artistas ecuatorianos les hacía falta “roce internacional” y

³ Después de asumir la presidencia, Otto Arosemena Gómez envió a Benjamín Carrión en misión diplomática a México, por lo que este dejó definitivamente la presidencia de la CCE.

que este evento remediaría ese problema.⁴ Durante los años sesenta era común organizar bienales internacionales para difundir, fuera del país anfitrión, el arte local. Entre 1958 y 1968 en Latinoamérica se inauguraron bienales en México, Argentina, Colombia, Venezuela y Ecuador.⁵

La capacidad de estos eventos para internacionalizar el arte latinoamericano 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 esperaban. Giunta ([2001] 2008) explica que, en el caso de Argentina, la calidad de la producción artística alcanzó parámetros internacionales. Sin embargo, internacionalmente se consideraba que el arte argentino no debía ser comparable con la producción de los centros, sino que debía ser diferente, original y localista. La expectativa que generaba fuera de Argentina, frente a su producción real, terminó por descalificarlo en el ámbito internacional.

Asimismo, las bienales latinoamericanas promovieron formas de gestión y exhibición que, en muchas ocasiones, resultaron contradictorias con sus objetivos. Era común hacer distinciones entre los premios; por lo general, los primeros se otorgaban a artistas extranjeros y el resto, a artistas locales. Otra práctica habitual consistía en exhibir, en salas separadas, a artistas extranjeros y a los del país anfitrión. También era usual contratar a jurados internacionales que se encargaban de evaluar la pertinencia de la selección.

La prensa de la época confirma que la Primera Bienal de Quito siguió estas convenciones. Hubo un primer premio para un artista extranjero y ocho premios más, cuatro para artistas ecuatorianos y cuatro para extranjeros. El Gran Premio Bienal de Quito consistía en 100 000 sucres, donados por el presidente de la República para un artista extranjero. El segundo, el Premio Mariano Aguilera, consistía en 50 000 sucres y se entregaría solamente a artistas nacionales. Otro premio del mismo valor, que se entregaría a artistas internacionales, fue donado por el Municipio de Guayaquil. Además, se crearon dos premios de 30 000, dos premios

⁴ *El Comercio*, “Crearíase Bienal de Pintura en Quito”, 12 de febrero de 1967, 5.

⁵ El ejemplo más representativo es la Bienal de San Pablo, en Brasil, inaugurada en 1951 y que es la segunda más antigua del mundo; la primera es la Bienal de Venecia, que se inauguró en 1895 y continúa hasta la actualidad.

de 20 000 y dos premios de 10 000 sucres para artistas ecuatorianos y extranjeros, respectivamente. Según los organizadores, estos últimos provenían de la empresa privada.⁶

Asimismo, la exhibición se realizó en espacios separados. Para esto la CCE construyó tres salas nuevas. Dos espacios se destinaron para exhibir la obra de los artistas extranjeros y solo uno, para pintores ecuatorianos. 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 se garantizaba la imparcialidad, debido a que ninguno de los jueces provenía de países con participación en el evento.

Los jueces internacionales fueron Jacques Lassaigne, de Francia, crítico de arte para varios periódicos parisinos, que en ese momento se desempeñaba como delegado general de la Bienal de París; Antonio Amado, de España, entonces director del Departamento de Exposiciones y Congresos del Instituto de Cultura Hispánica; y Gildo López, de Brasil, fundador del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, quien en ese momento se desempeñaba como agregado cultural de la Embajada del Brasil en Quito. Brasil fue el único país sudamericano que no participó en la Bienal de Quito, ya que pocos días antes se había cerrado la Bienal de São Paulo. Según explicó la prensa, la inasistencia de este país garantizaba la imparcialidad de López. Inicialmente se anunció que el tercer jurado internacional sería el pintor mexicano José Luis Cuevas, quien desde los setenta había inspirado el estilo neofigurativo en el Ecuador, pero, a última hora, anunció que no asistiría. La CCE eligió al escultor Alfredo Palacio como primer juez nacional y los artistas ecuatorianos participantes de la Bienal eligieron a Edmundo Ribadeneira como su delegado.

Algunos autores consideran que este evento fue impulsado, sobre todo, por representantes del movimiento indigenista (Tinajero [1983] 1996; Monteforte 1985; Rodríguez Castelo 1988; Oña ([1996] 2000). Si bien Oswaldo Guayasamín –pintor indigenista– integraba la directiva de la CCE en ese momento, la presencia de dicho movimiento no fue explícita en la selección. Las únicas pinturas que pertenecían

⁶ *El Comercio*, “La Bienal de Quito ya es una realidad”, 16 de julio de 1967, 5.

a esta corriente fueron las de artistas bolivianos; las obras de artistas ecuatorianos, en su mayoría, se correspondían con el estilo abstracto.

El 1 de abril de 1968 se abrió la muestra en las nuevas salas de exhibición de la CCE. Se presentaron 282 obras; 150 de pintores extranjeros y 132 de pintores ecuatorianos. Participaron 52 artistas de Ecuador, entre los que se encontraban Theo Constante, Oswaldo Viteri, Voroshilov Bazante, Bolívar Mena Franco, Humberto Moré, Piedad Paredes, Chikky de la Torre, César Andrade Faini, Boanerges Mideros y Pilar Bustos.

De acuerdo con los jurados, se evaluaron las obras en aspectos como la calidad técnica o la innovación de cada pintura.⁷ Edmundo Ribadeneira describió la selección como una muestra de “pintura no figurativa del tipo geométrico abstracto [con] un deseo o tendencia de buscar nuevos cauces neofigurativos”.⁸

Entre las obras ganadoras dominó el estilo abstracto, lo que generó reclamos y cuestionamientos de la prensa y el público. El premio donado por el presidente de la República fue adjudicado al paraguayo Carlos Colombino, por *Los Capangas*, obra trabajada sobre madera y de gran contenido crítico, según explicó su autor. El Premio Mariano Aguilera fue para el ecuatoriano Theo Constante y el equivalente para artistas extranjeros se entregó al argentino Ary Brizzi. Mientras, Francisco Coello obtuvo el primer premio nacional y el peruano Fernando de Szyszlo alzó el internacional. El segundo lauro nacional fue para Segundo Espinel y el internacional fue para el uruguayo Jorge Páez Villaró. El último premio nacional se otorgó a Oswaldo Viteri, y su equivalente para artistas internacionales, a la chilena Gracia Barrios. Además, se entregaron menciones de honor a los ecuatorianos Jaime Darquea, Juan Almeida y Mario Solís, el colombiano Omar Rayo, el peruano Armando Villegas y el chileno Alberto Pérez.⁹

La crítica de arte en la prensa insistía en calificar al abstraccionismo pictórico como una “moda” que los artistas seguían por novedad, y reclamaba la “belleza” y la explicitud del figurativismo. El descontento con estos premios fue evidente desde el día de la inauguración, cuando

⁷ *El Comercio*, “Jueces de la Bienal de Quito tienen ya acordado el veredicto”, 31 de marzo de 1968, 5.

⁸ *El Comercio*, “Miembros del Jurado vierten opiniones acerca de la Bienal”, 1 de abril de 1968, 5.

⁹ *El Comercio*, “La Primera Bienal en Quito”, 4 de febrero de 1968, 1.

Voroshilov Bazante, joven participante ecuatoriano, arremetió a navajazos contra la obra que presentó, para mostrar su inconformidad con el veredicto.¹⁰ Autores como Rodríguez Castelo (1980, 1988 y 1993) y Oña ([1996] 2000) afirman que el descontento se debía a la preeminencia que, hasta entonces, se le otorgaba al estilo indigenista en la producción artística ecuatoriana. Posiblemente, la tendencia neofigurativa que predominaba en el arte en esta década también influyó en la insatisfacción con la decisión del jurado.

Si bien la selección de la Bienal causó desconcierto y cuestionamientos entre el público y la prensa, 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.¹¹ Además, en opinión de algunos artistas, la obra ganadora carecía de una composición básica y su técnica era fácil. Eduardo Kingman, pintor indigenista, la calificó como “un trabajo de artesanía”.¹²

Aunque los debates se concentraron en la ausencia de figurativismo, no faltaron las controversias de otra índole. Boanerges Mideros, director del Departamento de Artes Plásticas de la CCE y participante en la Bienal, consideró que el criterio del jurado era caduco y complaciente con la institución, y no respondió al verdadero objetivo del evento.¹³ Posiblemente, se refería a la poca visibilidad que la Bienal 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 fue pública. La CCE envió invitaciones a instituciones culturales adscritas a los Estados latinoamericanos, pero como muchos de los países invitados y ganadores estaban bajo regímenes militares, se puso en entredicho el énfasis democratizador del evento.¹⁴ También se cuestionó el rol de la institución en la organización de la Bienal, el costo de la

¹⁰ Entrevista a Oswaldo Viteri, Quito, 28 de mayo de 2015.

¹¹ *El Comercio*, “Jueces de la Bienal de Quito tienen ya acordado veredicto”, 31 de marzo de 1968, 5.

¹² H.V.S., “Eduardo Kingman enjuicia a la Bienal”, *El Comercio*, 7 de abril de 1968, 5.

¹³ *El Comercio*, “Desacertada actuación del jurado quitó lustre a la Bienal”, 21 de abril de 1968, 5.

¹⁴ *El Comercio*, “La Primera Bienal en Quito”, 4 de febrero de 1968, 1.

construcción de las nuevas salas de exhibición y el valor de los premios.

Críticas como estas surgieron también en grupos de vanguardia, como los Tzántzicos que, pocos años antes, habían sido los promotores de la Revolución Cultural. Hubo también grupos de artistas plásticos jóvenes que rechazaron la organización de la Bienal. La crítica más notable provino de un autodenominado grupo de Vanguardia Artística Nacional (VAN), que organizó una exhibición colectiva de pintura en el Museo de Arte e Historia Municipal y en la Galería Siglo 20. Esta muestra se inauguró tres días después de la Bienal; la prensa la llamó la Anti-Bienal.¹⁵

El grupo VAN estaba conformado por Aníbal Villacís, Enrique Tábara, León Ricaurte Miranda, Guillermo Muriel, Segundo Moreno Heredia, Luis Molinari, Hugo Cifuentes y Gilberto Almeida. Todos ya eran artistas reconocidos en el campo. Antes de 1968 los integrantes del grupo habían ganado varios premios y reconocimientos nacionales e internacionales, por lo que se descartó la idea de que hubieran iniciado una polémica con afanes de protagonismo, o para visibilizarse en el medio. Inclusive, Hugo Cifuentes, después de esta exhibición, abandonó la pintura para crear con otras técnicas, como la fotografía. 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”.¹⁶

La Anti-Bienal exhibió aproximadamente cincuenta obras de los artistas del grupo, y también de invitados como Juan Villafuerte, Félix Arauz y el alemán Peter Pleuss. Al comparar las muestras de la Bienal con las de la Anti-Bienal, la prensa no identificó mayores diferencias entre las propuestas artísticas. Elementos como la búsqueda de una cultura propia y las referencias locales estaban presentes en las dos. En el caso de la agrupación VAN, la obra de algunos de sus miembros estaba influenciada por signos precolombinos e incorporaba materiales de valor simbólico, una manera de exaltar los orígenes. En el libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (2005), la crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba denominó a esta corriente “precolombinismo”.

¹⁵ *El Comercio*, “Pintores del grupo ‘Van’ no intervendrán en la Bienal de Quito”, 25 de enero de 1968, 6.

¹⁶ *El Comercio*, “Se organiza un nuevo grupo de artistas ‘VAN’”, 12 de marzo de 1967, 5.

María Fernanda Cartagena 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, cuando los organizadores de la Bienal y los representantes del grupo VAN se enfrentaron en debates públicos, ninguno pudo definir las diferencias técnicas o artísticas de las dos exposiciones.¹⁷ El predominio del abstraccionismo en las dos exhibiciones confirma que los cuestionamientos del grupo VAN no estaban orientados a tendencias o a estilos artísticos.

Algunos autores, como Monteforte y Oña, describen la Anti-Bienal como un contrapunto artístico al indigenismo. Oña ([1996] 2000) considera que las acciones de VAN produjeron un quiebre en el campo, y define aquel momento como un “cruce de caminos”, en el que las exploraciones de artistas jóvenes y las nuevas corrientes rebatieron la supremacía del legado indigenista. Monteforte (1985, 272) define 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”.

Sin embargo, la oposición de la Anti-Bienal al indigenismo es cuestionable. Para Trinidad Pérez (2006, 424), “los cuestionamientos de la Anti-Bienal radicaban en el carácter oficialista del evento [Primera Bienal de Quito]”, mas 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, 424). Es decir, más que una discusión con el indigenismo, el cuestionamiento se dirigía a la institución del arte representada por la CCE. Posiblemente, la dificultad para definir la postura del grupo VAN se debe a que tanto ellos como la CCE defendían las mismas ideas y presentaban una misma tendencia artística.

La noche de la inauguración de la Anti-Bienal, los integrantes de VAN circularon un manifiesto escrito por ellos y Enrique Wilford del Ruiz, periodista colombiano. El documento –leído por Ulises Estrella, miembro de

¹⁷ *El Comercio*, “No aclararon diferencias entre la Bienal de Pintura y la Muestra de grupo VAN”, 21 de abril de 1968, 5.

los Tzántzicos— comunicaba las motivaciones y objetivos de la agrupación. Se trataba de un manifiesto vanguardista que expuso las necesidades de cambio en el campo y que planteaba las formas de lograr sus objetivos. Lupe Álvarez (2004) apunta que las verdaderas propuestas de VAN se hicieron ostensibles en el manifiesto. Según ella, este proponía una crítica a la institución del arte, apoyada en el desarrollo de un lenguaje nuevo que reemplazara al indigenismo.

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 lúcidamente 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 partícipe de la creación artística”.

“En las proyecciones de esta intención situamos el concepto de VAN-GUARDIA” [mayúsculas y comillas en el original] 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 dinámica 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.
- d) La utilización de las manifestaciones colectivas vitales en la concepción individual conlleva la necesidad de búsqueda de la variante nacional en el proceso creador, pues 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.¹⁸

En la primera parte del manifiesto se evidencian las ideas que el grupo asume sobre el manejo institucional de las artes. Denuncia el subdesarrollo o estancamiento cultural como una condición paralizante. Advierte que la situación es causada por mitos y tabúes promovidos por gobiernos e instituciones culturales y artísticas. Indica la necesidad de 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 la gente común. El objeto de este proceso es la construcción de una cultura nacional que se ubique en un procedimiento de transformación universal.

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 se refiere a la aproximación al público; para el grupo, aquello debe ser desde el uso de un lenguaje nuevo, que dinamice la creatividad y que impulse el derrocamiento de estructuras caducas. El segundo y el tercer punto

¹⁸ *El Tiempo*, "Hoy se abre muestra de pintores del VAN", 4 de abril de 1968, 13.

aluden a la integración de “nuevos órdenes de visión” para difundir el proceso creativo entre todos los seres humanos. Un cuarto punto trata sobre la instauración de una cultura nacional, a partir de la exploración de un proceso creador 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 compartida 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”. Algunos temas del manifiesto, como el cuestionamiento al rol de los gobiernos y de las instituciones en el campo del arte, su difusión en la sociedad, el papel de los artistas en sectores populares y la necesidad de una reorganización estructural también se consideraron en la Revolución Cultural y en la Bienal. La redundancia de estos temas en los dos momentos evidencia que el cambio de directiva en la CCE y sus planes de democratizar del arte no solventaron las demandas del campo. Al contrario, demuestra que pocos años después de la Revolución Cultural algunos de sus promotores 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 consistió en una serie de diálogos y mesas redondas abiertas al público. En ellos se cuestionaba a la Bienal, por lo que se consideraban irregularidades en su organización. La primera mesa redonda fue moderada por Ulises Estrella, quien criticó a la CCE por cómo se había realizado la convocatoria internacional, acusó a los artistas participantes de representar a dictaduras militares y a la Bienal de ser un evento imperialista por acogerlos. Se refirió a la representación ecuatoriana como “un grupo de gente de buena voluntad, pero sin calidad”, que fue aceptado por compromiso.¹⁹ Criticó también los premios por su monto elevado y, en el espíritu van-

¹⁹ *El Comercio*, “Censura y defensa de la Primera Bienal de Quito hicieron en coloquio realizado antier”, 7 de abril de 1968, 5.

guardista 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.

En esta reunión, Viteri acusó de superficial e insustancial al manifiesto; 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.²⁰ Los animales inmediatamente empezaron a correr por la sala causando desorden y la finalización del conversatorio. Viteri explica que la acción de soltar a los animales en medio de esta discusión fue el primer *happening* que se realizó en Quito; este gesto vanguardista generalizado no se presentó como una obra específica, su autor recuerda que fue un escándalo en el medio artístico, ya que la mayoría de los artistas no lo entendió como tal.²¹

La desaprobación de la Bienal, debido a que su convocatoria fue dirigida a Estados con dictaduras militares, evidenció la inconformidad de los artistas de vanguardia con varios 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. En eventos como los organizados por el grupo VAN se profundizó en las discusiones sobre la institucionalidad de la CCE, se reevaluó 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

²⁰ *El Comercio*, “Polémica sobre la Primera Bienal de Quito adquiere mayor pasión en coloquios”, 14 de abril de 1968, 5.

²¹ Entrevista a Oswaldo Viteri, Quito, 28 de mayo de 2015.

Comunista, mientras que otros miembros opinaban que la filiación no era necesaria.

El grupo VAN y la Anti-Bienal formaron 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. Las impugnaciones a las instituciones tuvieron diferentes aproximaciones desde varios grupos, lo que fue parte de un proceso de configuración del campo.

Pierre Bourdieu entiende el arte como un conjunto de relaciones sociales que ocurren como disputas entre agentes o instituciones, por espacios de poder específicos en un campo determinado por estas, y en contacto con otros campos. Esta teoría 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. Para Bourdieu, la variedad de puntos de vista y las disputas, es decir, las relaciones sociales, configuran 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 [1995] 2005, 344-345).

Por ello, aunque las demandas de la CCE y del grupo VAN eran similares, el conflicto se produjo por la inconformidad de un sector con la estructura institucional del campo. Dicho conflicto demostró la importancia de las disputas, ya que inició el proceso de configuración de un campo del arte contemporáneo en Quito.

Inauguración de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador

En los sesenta también se libraron luchas en el ámbito mundial, que fueron promovidas por las generaciones jóvenes. En acontecimientos como la Primavera de Praga, el Mayo francés, inclusive la matanza de Tlatelolco, las comunidades universitarias fueron las protagonistas. En Ecuador la universidad también incidió en los acontecimientos de la década.

En Quito la política influyó en la universidad. Gonzalo Jaramillo, graduado de la FAUCE –y actual docente de la Carrera de Artes Visuales

(CAV) de la PUCE–, considera que “es evidente que el desarrollo del arte y de la educación artística en Ecuador son parte y reflejo de procesos difusos, complejos e inestables del devenir de la nación” (G. Jaramillo 2013, 56). Es innegable el protagonismo de la universidad y del estudiantado en los acontecimientos políticos y culturales de fines de los 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. La segunda invasión es considerada uno de los motivos de la caída de la Junta Militar en 1966. Agustín Cueva ([1969] 1976, 242) cree que 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”. Indica que la acción tomada contra la universidad distanció al gobierno militar de la clase media, único grupo que apoyaba su gestión. Después de la caída de la Junta Militar, 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, puesta en marcha en 1970.

El proceso de apertura de la FAUCE inició en 1966 y se concretó en 1971. No obstante, los acontecimientos de estos años no se pueden entender sin antes analizar los principios de la Segunda Reforma Universitaria durante el rectorado de Manuel Agustín Aguirre (1969-1970). Esta Reforma tomó el nombre en alusión a la Reforma Universitaria sucedida en Córdoba, Argentina, en 1918. En ese entonces, estudiantes universitarios se organizaron para exigir cambios en la universidad y en los métodos de enseñanza. Ribadeneira (2006) explica que la Reforma Universitaria puso a disposición del estudiantado latinoamericano 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, con la Segunda Reforma Universitaria se perseguían objetivos similares, entre ellos la promoción de principios democratizadores, de una educación superior incluyente, y el impulso a la producción de la cultura nacional. Para llegar a estos fines, Aguirre,

en *La Segunda Reforma Universitaria* (1973), propuso modificaciones como la eliminación del examen de admisión, la integración de las facultades para una unidad ideológica dentro de la institución y la investigación académica, sobre todo en las ciencias sociales.

La Ley de Educación Superior (1966) —expedida en el gobierno de Yerovi Indaburu— garantizaba la autonomía de la universidad, lo que permitió que se reestructurara con la Segunda Reforma Universitaria (1970). Uno de los proyectos para alcanzar los objetivos de la Segunda Reforma fue la creación de la FAUCE, que reemplazó a la Escuela de Bellas Artes (1904). Aunque esta Escuela ofrecía una profesionalización de tercer nivel, algunos docentes de la Facultad de Arquitectura y varios artistas consideraban necesario “mejorar el nivel” de la educación en artes. Oswaldo Viteri, quien vivió este proceso como director de la Escuela de Bellas Artes, indica que “la Facultad se creó porque [...] era necesario elevar el nivel de las artes plásticas”.²² La idea de “elevar el nivel” es recurrente en los documentos relacionados con la inauguración de la institución; en el “Informe General de la Comisión de Planeamiento” de dicha Facultad (1967), por ejemplo, se señala que “impartirá conocimientos artísticos a nivel superior, elevando el nivel a las escuelas ya existentes”.²³

La noción de “elevar el nivel” podría ser problemática, sobre todo si esto implica que hubo un bajo nivel en la producción artística anterior. Por la información que consta en los documentos revisados, se podría concluir que la noción 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 y expandir sus inquietudes a nuevos horizontes, se propuso impartir en la Facultad conocimientos relacionados con teoría y filosofía del arte.²⁴

En 1967, un año después de la Revolución Cultural, durante el recatorado de Juan Isaac Lovato, se iniciaron los trámites para inaugurar la FAUCE. El 25 de abril, el Honorable Consejo Universitario designó al escultor Jaime Andrade Moscoso representante en la Comisión de Pla-

²² Entrevista a Oswaldo Viteri, Quito, 28 de mayo de 2015.

²³ Archivo Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (en lo adelante AFAUCE), “Informe General de la Comisión de Planeamiento de la Facultad de Artes”, 1967.

²⁴ Entrevista a Oswaldo Viteri, Quito, 28 de mayo de 2015.

neamiento 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. Como asesores de esta comisión fungieron Leonardo Tejada, profesor de la Facultad de Arquitectura, Ulises Estrella, director del Cine Club Universitario, y Regina Katz, encargada de Planificación de la Escuela de Danza.²⁵

La aparición de la FAUCE no fue un fenómeno aislado en la región. En 1965, solamente tres años antes, había empezado a funcionar la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, que derivó de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. En Perú, la Academia de Arte Católico funcionó como parte de la Pontificia Universidad Católica de Perú desde 1940. Esta academia se convirtió en facultad en 1984, después de haber sido Escuela de Artes Plásticas (1953) y Programa de Arte (1981).

El proceso de apertura de la FAUCE también da cuenta de diferentes grupos de poder y de las disputas que esto supone. La presencia de Andrade Moscoso, por ejemplo, demuestra la influencia de la Facultad de Arquitectura en el inicio de la FAUCE. Antes de asumir la dirección de este proyecto, se desempeñó como profesor de esa facultad durante 16 años y como decano durante dos. Otros artistas y arquitectos que impulsaron la apertura de la FAUCE, y que estuvieron vinculados a la Facultad de Arquitectura, fueron Oswaldo Viteri, Mario Solís Guerrero y Luis Isch.

Sin embargo, los principios que se discutían en la Facultad de Arquitectura no coincidían con los 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. Estos principios chocaban con los ideales humanistas de total libertad creativa, promovidos por los fundadores de la FAUCE; los cuestionamientos sobre el rol del arte y del artista en la sociedad continuaban siendo motivo de discusión.

La FAUCE no abrió sus puertas en octubre de 1967, como se había planificado, sino que empezó a funcionar a inicios de 1968. La gestión

²⁵ AFAUCE, "Informe General de la Comisión de Planeamiento de la FAUCE", 1967.

de sus fundadores duró poco, ya que estudiantes de la Escuela de Bellas Artes y estudiantes recién matriculados en dicha Facultad organizaron una huelga: demandaron que los profesores de la Escuela de Bellas Artes impartieran clases en la Facultad, aunque carecieran de las credenciales académicas necesarias. La huelga terminó cuando se depuso a Jaime Andrade Moscoso del decanato. Asumió su lugar Edmundo Ribadeneira, filósofo de profesión, quien fue invitado por Oswaldo Viteri para impartir clases de Filosofía del Arte en la Escuela de Bellas Artes, tras regresar del exilio al que había sido sometido por la dictadura militar.

Después de este inconveniente, la FAUCE reabrió en 1969, durante el rectorado de Manuel Agustín Aguirre; sin embargo, poco había cambiado, ya que conservaba la misma estructura y muchos de los mismos profesores de la Escuela de Bellas Artes. Un año después, durante el quinto velasquismo, se cerró nuevamente la universidad y se reabrió el año siguiente. La FAUCE empezó a funcionar de manera regular desde 1971.²⁶

En su gestión como decano, Ribadeneira se alineó con los principios de izquierda de la Segunda Reforma Universitaria, tomó partido por los profesores de la Escuela de Bellas Artes y demoró otros cambios estructurales y académicos en la Facultad. El año lectivo siguió distribuyéndose en trimestres en lugar de semestres, como en otras facultades; las evaluaciones se realizaban de manera escolar 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.²⁷ Se contrató, sin embargo, a cuatro profesores nuevos para que asumieran las cátedras teóricas. La infraestructura de la Facultad no era adecuada para la educación que se impartía; no existían talleres suficientes para todo el estudiantado y muchas veces varios niveles tenían que compartir un mismo espacio. A pesar de no haber modificado mayormente la estructura de la Escuela de Bellas Artes, Ribadeneira (2006) consideraba que la apertura de la FAUCE era una innovación radical frente a la educación de artes que se ofrecía hasta entonces.

Así como persistieron algunos aspectos de la escuela, se hicieron pocos cambios entre los propuestos por los primeros gestores de la FAUCE.

²⁶ En la Historia Nacional del Ecuador se habla de cinco velasquismos en referencia a los cinco periodos que José María Velasco Ibarra fue presidente en Ecuador (1934-1935, 1944-1947, 1952-1956, 1960-1961 y 1968-1972).

²⁷ AFAUCE, "Resolución de la creación de la Facultad", 1968.

El incremento de materias teóricas en los programas académicos ejemplifica lo anterior, pues el primer plan de estudios de la FAUCE ofrecía una cantidad igual de horas de clase teóricas y prácticas. También se mantuvieron las especializaciones académicas; además de la Licenciatura en Artes, que podía tener énfasis en pintura, escultura o arte gráfico, podían especializarse como profesores de arte o licenciarse en Historia del Arte.²⁸

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 p^éns^um, y explican que las pocas que tomaban difícilmente proponían una reflexión creativa. Lo mismo sucedió con las especializaciones: pocos se graduaron en la especialización de Profesor de Arte, y nadie en la especialización de Historia del Arte.

Podría pensarse que la prevalencia de estructuras de la Escuela de Bellas Artes se debió a la urgencia de formar la FAUCE; no obstante, hay que considerar que las discrepancias ideológicas también influyeron. 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, los partidarios de ideologías de izquierda –que tomaron la dirección de la FAUCE después de la huelga– tuvieron que trabajar con dichos 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 crear una cultura nacional. Uno de los objetivos de la FAUCE era formar profesionales que contribuyeran a su difusión. Para lograrlo, sus estudiantes debían responder a demandas académicas diferentes de las de la Escuela de Bellas Artes; se requería que tuvieran una “gran capacidad creadora”, la que potenciaría la institución educativa. Además, debían contar con un “conocimiento profundo, amplio e indiscriminado de los problemas contemporáneos en general y del arte en particular”, ya que estos “son los principios fundamentales que originan

²⁸ AFAUCE, “Reglamento de Grados de Licenciados de la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador”, 1974.

su creación”.²⁹ Estas nociones daban importancia a la educación universitaria de quienes practicaban el arte, pues solamente con artistas universitarios se podría generar dicha cultura nacional.

Los planes de estudios fueron elaborados como instrumentos para graduar estudiantes con los perfiles descritos. Los primeros planes aseguraban elevar los niveles creativos de los estudiantes a través de asignaturas orientadas al análisis teórico de diferentes temas; también se consideraron herramientas para “elevar a categoría de Escuela Universitaria a la actual Escuela de Bellas Artes, con el nombre de escuela de Artes Plásticas”.³⁰

El primer plan de estudios se describe como moderno. En la cátedra de Historia del Arte (primer nivel) se abordaba una visión general, a través de los tiempos, desde la prehistoria hasta los sesenta; esta clase requería cuatro horas por semana. En el mismo nivel, la cátedra de Teoría del Arte presentaba una carga horaria similar. Además, debían tomar dos horas de Castellano, dos horas de un idioma extranjero y tres de Educación Física. En el primer nivel recibían 20 horas semanales de clases prácticas, que se dividían en cuatro de Composición, ocho de Dibujo y ocho de Modelado.

En el segundo nivel, la carga de materias teóricas –15 horas a la semana– 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 28 horas y se dictaba Dibujo, Pintura, Escultura y Composición. En el tercer nivel disminuía la carga horaria (12 horas) de las materias teóricas y también el número (Historia del Arte, Teoría del Arte, Filosofía del Arte y Pedagogía del Arte). Las mismas materias prácticas –Grabado, Dibujo y Escultura– aumentaban a 34 horas. A partir del cuarto nivel debían optar por una especialización: Artes Plásticas, Historia del Arte o Pedagogía del Arte. Dependiendo de la especialización escogida, variaba la carga horaria.³¹

Es claro que la creación de la FAUCE respondió a un proceso político ocurrido en el país a fines de los sesenta, por lo que resulta difícil asegurar

²⁹ AFAUCE, “Informe General de la Comisión de Planeamiento de la Facultad de Artes”, 1967.

³⁰ AFAUCE, “Bases para un análisis del trabajo y las perspectivas de la Facultad de Artes de la Universidad Central”, 1975.

³¹ AFAUCE, “Plan de Estudios”, 1967.

que se haya tratado de una demanda real del campo del arte. Acontecimientos como la huelga de estudiantes, en la que se negaron a recibir clases de profesores que no fueran de la Escuela de Bellas Artes, contradicen la necesidad de cambiar las estructuras académicas de la enseñanza de artes. Encuentro posible pensar que la educación en arte en la época realmente no necesitaba de reflexiones críticas o teóricas sobre la producción artística, sino que era una exigencia del campo. Me queda la duda sobre si el campo realmente requería 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 primero en obtener el título de Profesor de Arte. El siguiente estudiante se tituló en 1980, con la misma especialización; en 1981 la primera graduada de Artes con énfasis en Grabado y Pintura fue Pilar Flores. A mediados de los años ochenta, casi quince años después de la fundación de la FAUCE, las graduaciones empezaron a ser regulares. 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. Quienes necesitaban el título, por lo general, ejercían la docencia en niveles primarios y secundarios.

Marcelo Aguirre, pintor que estudió en la FAUCE en los ochenta, obtuvo su título en 1999, casi quince años después de haber egresado. Al preguntarle por esta demora, explicó que cuando salió no era necesario el título universitario para ser artista; esta necesidad fue posterior, cuando decidió ejercer la docencia universitaria. Pilar Flores también comentó 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.³² Que el título académico no fuera necesario para ejercer como artista confirma, de alguna manera, que la educación universitaria en arte no significaba una necesidad del campo en aquella época.

Si bien es debatible la creación de la FAUCE a inicios de los años setenta, su aparición se puede ubicar como un aspecto básico para configurar un campo del arte contemporáneo en Quito. Bourdieu y Passeron ([1964] 2009) indican que para que un agente sea reconocido en el

³² Entrevista a Pilar Flores, Quito, 2 de junio de 2015.

campo, debe ser legitimado. Muchas veces la legitimidad la provee la clase social, la familia o una suerte de herencia transmitida por consanguinidad; existen agentes que, por factores como estos, nacieron legitimados en las lógicas del campo.

Bourdieu propone que la legitimidad también se puede alcanzar por otros medios que implican trabajo y participación en disputas en el campo. “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 [1980] 2007, 110). Este autor manifiesta explícitamente otra manera de lograr legitimación: obtener un título universitario que avale la capacidad de un agente para desenvolverse en el campo del arte. De este modo, la creación de la FAUCE garantizaría la reproducción del campo con agentes legitimados por una institución.

En 1975, a siete años de la inauguración de la FAUCE, se creó una comisión para analizar los planes de estudios y específicamente el efecto de las materias teóricas.³³ Esta comisión fue liderada por Lenin Oña, quien impartía la cátedra de Historia del Arte desde 1970. En un informe planteó la existencia de un problema con las materias teóricas del plan de estudios; indicaba que la cantidad de materias de este tipo modelaba “un sistema de trabajo que permite el aislamiento de los estudios teóricos y prácticos [...] sin que se pueda lograr integración orgánica de las diversas instancias”.³⁴ Para Oña, la cantidad de horas teóricas del primer plan de estudios iba en detrimento de las actividades prácticas de los estudiantes. Además señalaba que “los artistas se hacen en la práctica, por lo que había que darles la mayor libertad posible”.³⁵

Oña propuso un nuevo plan de estudios con una carga menor de materias teóricas, en el que la mayoría se impartirían en los niveles más altos y en seminarios. A pesar de que el informe sugirió eliminar muchas de las materias teóricas, su gestión representó la prolongación de los ideales humanistas y de autonomía del arte del proyecto original pro-

³³ AFAUCE, “Bases para un análisis del trabajo y las perspectivas de la Facultad de Artes de la Universidad Central”, 1975.

³⁴ AFAUCE, “Bases para un análisis del trabajo y las perspectivas de la Facultad de Artes de la Universidad Central”, 1975.

³⁵ Entrevista a Lenin Oña, Quito, 1 de mayo de 2015.

puesto por la Facultad de Arquitectura. 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, y Estética y Crítica del Arte. Oña no propuso cambios mayores a los contenidos de las materias prácticas; los cambios se concentraron en los nombres de las materias y se incluyeron nociones de Anatomía Artística, Dibujo Técnico, Fotografía y Serigrafía, y la materia Escultura cambió su nombre a Modelado.³⁶

La modificación del plan de estudios implicó renovar la planta docente, es decir, la salida de los profesores de la Escuela de Bellas Artes que habían permanecido en la Facultad, y nuevas contrataciones con credenciales académicas para ejercer la docencia universitaria. 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, pues los dos lo apoyaron en la gestión de la reforma curricular que llevó a cabo.³⁷ Esta reforma también introdujo otros cambios, como la semestralización de los periodos de estudio y la conformación de un tribunal para las evaluaciones. Con estas, las exposiciones de fin de semestre tuvieron un formato muy similar al de los salones de arte; las exposiciones semestrales de todas las materias prácticas eran obligatorias, debían ser coordinadas por el profesor respectivo y todo el estudiantado debía participar. En estas exposiciones se calificaban los proyectos finales de cada materia; posteriormente, a manera de premio, se realizaba una exposición final con los mejores trabajos. Quienes cursaban el último semestre también participaban en el Premio Alberto Coloma Silva, que entregaba 5000 sucres al mejor trabajo. Después de la reforma curricular, también se instauró el Salón de Egresados, cuya primera edición se realizó el 29 de mayo de 1986 en la CCE.³⁸

De igual modo, esta reforma dio paso a nuevas especializaciones. Los estudiantes podían optar entre Pintura-Grabado, Pintura-Cerámica,

³⁶ AFAUCE, “Informe de la Subcomisión encargada de elaborar el proyecto de reforma a los planes de estudio de la Escuela de Artes Plásticas”, 1984.

³⁷ Entrevista a Lenin Oña, Quito, 1 de mayo de 2015.

³⁸ AFAUCE, “Informativo para los Profesores, Estudiantes y Empleados”, 1986.

Escultura-Grabado o Escultura-Cerámica; se eliminaron las especializaciones de Profesor de Arte y de Historia del Arte.³⁹ En 1987 se aprobó la nueva malla curricular con estos cambios.

Las transformaciones que Oña estableció son cercanas a la idea de educación artística que había planteado Jaime Andrade Moscoso en los inicios de la FAUCE, al tiempo que se alejan de los planteamientos escolares y de izquierda de Edmundo Ribadeneira. La presencia de Oña y la reforma curricular que llevó a cabo evidencian que los cuestionamientos sobre el rol del arte y del artista en la sociedad fueron una constante en el campo.

A fines de los setenta, las clases se empezaron a dictar en el edificio 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 oficializó durante el decanato de Edmundo Ribadeneira.⁴⁰ A pesar de que el edificio no cumplía aún con las condiciones óptimas –entre otras cosas, no había agua potable y el techo tenía goteras–, estudiantes y profesores de la Facultad ocuparon las instalaciones a la fuerza. Aquel cambio de infraestructura fue renovador para la Facultad.

En los ochenta, una vez superadas las diferencias ideológicas dentro de la FAUCE, esta finalmente 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 [1964] 2009, 84). La restructuración 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 requería.

³⁹ AFAUCE, “Informe N.º 10 Comisión Académica”, 1987.

⁴⁰ Entrevista a Lenin Oña, Quito, 1 de mayo de 2015.

Capítulo 2

La institucionalización del arte ecuatoriano

La estructura de institucionalidad que se desarrolló en el campo del arte en Quito, a fines de los años sesenta, significó un primer impulso para configurar un campo del arte contemporáneo. En las décadas siguientes –setenta, ochenta y buena parte de los noventa–, se establecieron dinámicas que garantizaron su crecimiento. Así, las instituciones públicas impulsaron especialmente las artes plásticas y surgió una red de galerías privadas que se convirtieron en un referente para dicho campo. Sirvieron de ámbitos de legitimación para otros agentes como artistas y coleccionistas, y promovieron un mercado que mantuvo, sobre todo en la pintura, una producción constante.

Durante las décadas de los setenta y los ochenta se presentó un campo constituido sobre instituciones públicas y privadas, que impulsaron la producción artística en Quito. Si bien en esta estructura se desarrolló hasta avanzados los noventa, fue en las décadas previas cuando se volvió efectiva para el campo del arte. Desde los años ochenta, pero sobre todo en los noventa, empezó a ser cuestionarla. En el siguiente análisis me centro en los procesos de configuración del campo del arte en Quito entre 1970 y 1989, y en las instituciones más representativas del periodo. Me enfoco en los lugares de exhibición públicos y privados, y en otras instancias legitimadoras del campo; además, examino el rol de instituciones culturales públicas, como la CCE y el Banco Central del Ecuador (BCE), así como el movimiento galerístico en Quito.

El contexto sociopolítico en los setenta influyó en el campo artístico tal como en la década anterior, especialmente por acontecimientos locales como el *boom* petrolero, que impulsó el mercado del arte. En los años setenta, Estados Unidos experimentó una de las crisis políticas más graves de su historia, que culminó con la renuncia del presidente Nixon en 1974; esto no impidió que sus gobiernos continuasen apoyando a las dictaduras militares en América Latina. Varios países mantuvieron sus regímenes militares hasta los años ochenta, entre ellos Argentina (1976-1983), Uruguay (1973-1984), Chile (1973-1990), Bolivia (1971-1978) y Ecuador (1972-1979).

Con el bloqueo del suministro de petróleo a los Estados industrializados, por parte de la Organización de Países Productores de Petróleo (OPEP) en 1973, se reordenó el poder mundial: las naciones productoras empezaron a regular los precios del hidrocarburo. En Chile hubo un evento que puede considerarse la influencia tardía de los años sesenta, cuando en 1970 asumió el poder Salvador Allende como el primer presidente socialista electo democráticamente. Tres años más tarde fue derrocado violentamente con un golpe de Estado militar. La crisis del petróleo y la elección democrática de Allende pueden interpretarse como cuestionamientos al dominio político y social de las naciones primermundistas sobre los países latinoamericanos. En los años 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 en la década anterior.

En los años ochenta, los países latinoamericanos que habían estado gobernados por dictaduras militares, poco a poco empezaron a retornar a la democracia. Esto no indicaba necesariamente que ya no contarían con la influencia de Estados Unidos. Aun así, los regímenes democráticos permitían una mayor libertad de las expresiones sociales y políticas. Al mismo tiempo, la caída del Muro de Berlín representó el primer paso para concretar los afanes globalizadores de los países desarrollados.

El Ecuador, igual que otros países de Latinoamérica, vivió los 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 se diferenció de

la Junta Militar de 1963, ya que no tuvo el mismo espíritu represivo y estuvo abierta a cambios sociales. El plan de trabajo, denominado Plan de Gobierno Nacional y Revolucionario, estaba compuesto por dos documentos: Principios Filosóficos y Plan de acción de Gobierno y Plan Integral de Transformación y Desarrollo (Salvador Lara [1994] 1995, 526-527). El 11 de enero de 1976, Rodríguez Lara fue derrocado y un nuevo triunvirato militar asumió el poder; estuvo conformado por las cabezas de las tres ramas de las Fuerzas Armadas y se mantuvo hasta 1980.

En 1972 se expidió la Ley de Hidrocarburos, con la cual el gobierno militar nacionalizó el petróleo y dio paso a su explotación, a gran escala, en la Amazonía ecuatoriana; gracias a ello se realizaron importantes obras públicas y de infraestructura en Ecuador. En el ámbito social, la explotación petrolera permitió la ampliación de los sectores medios, lo que radicalizó políticamente a los sectores populares; esto fue evidente en el fortalecimiento del movimiento obrero, estudiantil y campesino. Por las alianzas que se pactaron entre los trabajadores industriales y el movimiento campesino, este último fue reprimido con mayor fuerza por el Gobierno.¹

En 1979 se eligió como presidente a Jaime Roldós, quien murió en 1981, en un accidente de aviación. Le sucedió su vicepresidente, Oswaldo Hurtado, quien gobernó hasta 1984. Entre 1984 y 1988 ocupó el poder León Febres Cordero, cabeza de un régimen represivo y violento, pues durante su presidencia hubo desapariciones y se condenó a movimientos civiles. En 1988 asumió la presidencia Rodrigo Borja, con un gobierno de centroizquierda que contrastaba con la represión del régimen anterior. En 1990 Borja tuvo que enfrentar un levantamiento indígena que posicionó a este grupo étnico como un actor político decisivo en el Ecuador.

José Moncada (1996, 84) caracteriza los años ochenta como un periodo 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

¹ Finalmente, en 1977, se produjo el asesinato de una cantidad de trabajadores (hasta ahora sin determinar), en el ingenio Aztra en la ciudad de Guayaquil.

especialmente de los productos de primera necesidad”. Considera que la crisis no inició en esta década, sino que fue producto de la administración irresponsable de los años de bonanza petrolera.

A pesar de las diferencias entre el contexto social y político en los años setenta y ochenta, decidí analizarlas conjuntamente, porque en el campo del arte se configuró y se sostuvo una dinámica relativamente ascendente. En los ochenta se mantuvo, en menor escala, la holgura económica que produjo el petróleo; gracias al flujo monetario que trajo la exportación petrolera, el sector bancario se desarrolló para captar los excedentes económicos. Esto fue importante para el arte en Quito, ya que las instituciones bancarias privadas se convirtieron en los mayores coleccionistas del país.

Las instituciones públicas

En los años setenta y ochenta dos instituciones públicas protagonizaron la regulación del campo del arte: la CCE, que todavía tenía injerencia, aunque no con el mismo esplendor que en los cincuenta; y el BCE, que había inaugurado un modelo de gestión cultural en el país. Asimismo, los bancos privados entraron a participar en el campo del arte y la cultura por su papel como coleccionistas.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana

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 económicamente del Estado y, por otro, en su discurso proclamaba una autonomía política e ideológica. En muchas ocasiones los gobiernos de turno, en su rol de financistas de la CCE, decidían quiénes debían dirigirla, como ocurrió durante la Junta Militar (1963-1966). Esto ponía en entredicho la autonomía ideológica del organismo y mermaba su legitimidad institucional en el campo del arte. En los sesenta esta contradicción se mostró en acontecimientos como la Revolución Cultural y la Bienal de Quito. Estos episodios

evidenciaron cómo los agentes del campo cuestionaron la supuesta autonomía de la CCE, la filiación política de sus dirigentes y su capacidad organizativa en cuanto principal institución del campo.

En los setenta, la intensidad de los cuestionamientos disminuyó. Posiblemente por los recursos generados con el *boom* petrolero, prevaleció el antiguo esplendor de la CCE; se inauguraron salas de exposiciones, se construyó un nuevo edificio, aumentó la producción de publicaciones, y se organizaron 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 los setenta hubo gran actividad en el Centro, ya que se dictaban clases de pintura gratuita y se efectuaban exhibiciones de arte.

Edmundo Ribadeneira ostentó la presidencia de la CCE entre 1979 y 1988; su presencia constante en el campo indica que fue un agente influyente. Participó como jurado de la Primera Bienal de Quito; se desempeñó como decano de la FAUCE en sus inicios. En 1982 su administración adquirió nuevos equipos para la estación de radio, se inauguró la nueva biblioteca y se iniciaron los trámites para crear la Cinemateca Nacional.² Sin embargo, la autonomía política seguía siendo una demanda para el campo del arte. Ribadeneira, como presidente del organismo, realizó gestiones para que se considerara dicho elemento en las discusiones sobre la Ley Nacional de Cultura en el Congreso Nacional.³

A fines de los años ochenta, el Estado se encontraba en plan de austeridad. Para entonces, el nuevo edificio de la CCE estaba casi terminado, pero su presupuesto resultaba insuficiente para cubrir todas las actividades que realizaba, y apenas permitía pagar los sueldos de los funcionarios.⁴ En agosto de ese año, el arquitecto y escultor Milton Barragán asumió la dirección de la CCE. Una de las primeras medidas que tomó fue cobrar por los servicios que ofrecía la institución –visitas a los museos y bibliotecas–; también inició un plan de alquiler de locales como teatros, el ágora y algunas salas de exhibición.

² *El Comercio*, “1982 será el año de oro de la Casa de la Cultura”, 17 de enero de 1982, 1B.

³ *El Comercio*, “1982 será el año de oro de la Casa de la Cultura”, 17 de enero de 1982, 1B.

⁴ *Hoy*, “No basta con la varita mágica”, 27 de enero de 1990, sección Cultura, 6B.

Las acciones de Barragán resultaron en cambios radicales que le permitieron a la CCE continuar sus actividades.⁵ Podría pensarse que un porcentaje de autogestión en el presupuesto del organismo hubiera disminuido su dependencia de la asignación estatal y esto, a su vez, favorecería las aspiraciones de autonomía política de la entidad. Sin embargo, las transformaciones promovidas por el nuevo presidente no consiguieron que la institución funcionara de manera adecuada; sus acciones fueron duramente criticadas, ya que estaban reñidas con la idea fundacional de que la CCE debía ser un sitio democrático y abierto a todos los públicos. En 1990 sus actividades de producción y difusión cultural habían disminuido considerablemente, y su dependencia del presupuesto estatal había aumentado.

Desde sus inicios, la CCE enfrentó dos controversias sobre su gestión. En primer lugar, su dependencia económica con respecto al Estado; en segundo lugar, el cuestionamiento de su capacidad para lograr que el arte fuera accesible al pueblo. Estas situaciones dificultaron tanto el crecimiento de la institución como la difusión de las actividades públicas que desarrollaba. Además, estas controversias disminuyeron la influencia de la institución en el campo, tanto que en los años setenta y ochenta otras instituciones culturales, también financiadas por el Estado, difundieron con mayor efectividad la cultura y las artes, y enfrentaron menos cuestionamientos.

Las áreas culturales del Banco Central del Ecuador

Otra institución que influyó en el campo del arte en los años setenta y ochenta fue el BCE. Irving Zapater (1983, 2007, 2010) explica que se siguió el modelo de gestión cultural del Banco de la República en Colombia. A diferencia de la CCE, el BCE se presentaba como una institución estatal y se configuró como un organismo cuyo objetivo era reforzar la identidad ecuatoriana a través de la cultura y las artes. La idea de cultura que se manejaba no difería de aquella que la CCE había defendido. Abelardo Pachano, gerente general del BCE entre 1981 y 1984, indica que la labor cultural del Banco consistía en “conseguir

⁵ Hoy, “No basta con la varita mágica”, 27 de enero de 1990, sección Cultura, 6B.

una identificación del hombre actual del Ecuador con sus antepasados, recoger sus mejores experiencias, construir un acervo y, con base en su demostrado coraje, marchar hacia la conquista de un futuro mejor” (Pachano 1983, 42).

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

El Centro de Investigaciones y Cultura contó con un presupuesto significativo para realizar actividades, como fortalecer la biblioteca y abrir sucursales en diferentes provincias; crear la Musicoteca y la Hemeroteca, y adquirir y catalogar archivos históricos. Se editó la revista *Cultura*, la colección Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano y la Colección de Revistas Ecuatorianas. Desde 1981, el Centro de Investigación y Cultura mantuvo una unidad independiente, que se ocupaba solamente de la actividad editorial y la difusión cultural. Irving Zapater (2007, 240) señala que

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 [de] que estos podían ser parte de una más amplia visión de desarrollo económico del país.

Las artes visuales también se beneficiaron con la gestión del BCE. A raíz del cincuentenario de la institución, se abrieron sedes del Museo, salas de exhibición y galerías de arte en varias ciudades; además, se incentivó la apertura de museos particulares. En la ciudad de Cuenca se planteó el proyecto de la Casa de la Temperancia, que debía exponer obras de arte moderno. Se organizaron salones a escala nacional, dedicados a distintos medios. El I Salón Nacional de Pintura del Banco Central (1977) se

realizó con motivo del cincuentenario. Además, se efectuaron exposiciones de artistas jóvenes que iniciaron su carrera en décadas anteriores y que, en los años setenta y ochenta, ya eran reconocidos y legitimados en el campo; también participaron artistas con trayectoria, entre los que se puede mencionar a Manuel Rendón Seminario, Oswaldo Viteri, Estuardo Maldonado, Enrique Tábara y Jaime Andrade Moscoso. Se organizaron exposiciones internacionales, como las de Raoul Dufy, Alexander Calder y la Escuela de París, y se fundaron museos monográficos dedicados a la obra de artistas reconocidos en el campo; el ejemplo más importante es el Museo de Camilo Egas en Quito.

Aunque hubo interés en fomentar las artes visuales, la gestión museística se enfocó en temas arqueológicos, antropológicos, lingüísticos, históricos y etnográficos. El BCE montó talleres de restauración de bienes arqueológicos en los lugares de los hallazgos, lo que amplió la difusión de estas investigaciones. La labor de sus áreas culturales fue tan importante que la CCE condecoró a la institución en 1982. Según Edmundo Ribadeneira, el BCE era imprescindible 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”.⁶

Bourdieu ([1995] 2005) indica que, en ocasiones, las instituciones políticas pueden atribuirse la labor de legitimación, en cuyo caso, esta es desempeñada por agentes de campos distintos al del arte. Considera que cuando esto sucede se presentan zonas de articulación entre campos, donde los agentes legitimadores se apropian del reconocimiento que los artistas poseen.⁷ Bourdieu explica que en tal articulación, cada institución política confiere diferentes niveles de legitimidad a los artistas.

En los años setenta y ochenta, el BCE avaló la trayectoria de algunos artistas en la mitad de sus carreras, a través de exposiciones de arte plástico y reseñas en sus publicaciones. Asimismo, la revista *Cultura*

⁶ *El Comercio*, “Banco Central será condecorado por la Casa de la Cultura”, 15 de marzo de 1982, 1B.

⁷ Bourdieu ([1995] 2005) utiliza el término “consagración” para referirse al reconocimiento que el campo otorga a los artistas. Por las particularidades del campo, entiendo el reconocimiento como un equivalente a la consagración. Al hablar de artistas reconocidos, me refiero a productores de arte que se han mantenido activos durante varios años y que han sido parte de episodios vitales del campo, no solamente en exhibiciones de arte, sino también en otros acontecimientos relacionados con un activismo en dicho campo.

dedicaba una sección a entrevistas y reseñas de artistas ecuatorianos vivos. Frecuentemente, después de las exposiciones, el BCE adquiría una o más piezas para sus reservas o para exhibiciones permanentes en diferentes museos; aquello promovía al artista, aumentaba el valor comercial de su obra y la institución ganaba prestigio. Entre el BCE y un grupo de artistas plásticos hubo puntos de articulación entre campos: mientras la institución validaba sus carreras, ellos le conferían prestigio en el campo del arte y la cultura.

Los bancos privados

Durante los años ochenta, la adquisición de obras de artistas ecuatorianos por parte de instituciones públicas se extendió a los bancos privados. Muchos mantuvieron museos y reservas de arte moderno, y sus compras se catalogaban como inversiones de capital bancario. Filanbanco, por ejemplo, tenía un importante museo de arte colonial, mientras que el Banco Pichincha y el Banco del Progreso adornaban las paredes de sus oficinas con obras de reconocidos artistas ecuatorianos. Para Hernán Rodríguez Castelo (1992, 14), esta práctica caracterizó los años ochenta e impulsó el campo del arte, después de los cuestionamientos que se habían hecho en las 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”.

En 1979 apareció la revista *Diners*. Esta publicación mensual –que en esa época pertenecía a la tarjeta de crédito del mismo nombre, manejada por el Banco Pichincha– se posicionó como una de las revistas de variedades más importantes del país, y mantuvo un espacio mensual dedicado al arte. Como producto de la inversión bancaria en arte ecuatoriano y para valorizar la colección que se estaba formando, la revista reseñaba la vida y obra de artistas ecuatorianos. Esta sección estuvo a cargo de varios editores: Hernán Rodríguez Castelo, Rodrigo Villacís Molina y Omar Ospina; todos se habían desempeñado como críticos de arte moderno en épocas anteriores. Inés Flores, crítica de arte, también

participaba en la selección y edición de estos artículos; posteriormente, fue curadora en otros proyectos que se realizaron con la colección de *Diners*.

Para los artistas, participar en esta publicación tuvo varias implicaciones. En primer lugar, *Diners* adquiriría una de sus obras, lo que significaba ubicarla en una de las colecciones más importantes del Ecuador, con lo cual la obra se valorizaba. En segundo lugar, implicaba divulgar la producción del artista, puesto que en la portada se presentaba la imagen de la obra que ingresaba a su colección. Además, en las páginas centrales se podía leer una reseña biográfica. En los años noventa aparecieron ensayos sobre artistas y una nota informativa sobre el trabajo que, en ese momento, estuvieran realizando, junto con fotografías a todo color de las obras. La redacción de los textos estaba a cargo de críticos de arte o escritores reconocidos en el campo. Aparecer en la revista *Diners* —y ser parte de su colección— era un reconocimiento dentro del campo del arte, entre otras cosas, por el prestigio de quienes editaban esta sección.

En 1990 *Diners* publicó *100 Artistas del Ecuador*. En este libro se compilan textos e imágenes de aquellos considerados como los más representativos, entre los publicados en la revista desde 1979. La curadora del proyecto fue Inés Flores; Hernán Rodríguez Castelo escribió el texto introductorio. En 2001 Dinediciones presentó una publicación similar titulada *Nuevos Cien Artistas*.⁸ Consiste en una curaduría de los cien artistas más significativos, cuyo trabajo fue publicado entre entre 1990 y 2000. En esta ocasión, Lenin Oña escribió la introducción.

Filanbanco y el Banco del Progreso figuran entre las empresas que adquirieron grandes colecciones de arte.⁹ Con respecto a la colección de arte colonial del Filanbanco, en 1983 se publicó un libro llamado *Tesoros Artísticos*, con textos de Agustín Moreno Proaño; ahí indica “un día vendrá —y no lejano— en que [la colección de Filanbanco] tendrá su sede propia, sus personeros y en el que sea factible estudiar sus fondos” (1983, 7). En 1989 se abrió el Museo Nahim Isaías; en 1996 se expandió para

⁸ En 2001, la revista *Diners* abrió el sello editorial Dinediciones.

⁹ Cuando estos bancos quebraron en la crisis bancaria de fines de los años noventa, sus colecciones pasaron a manos de la Agencia de Garantía de Depósitos (AGD), organismo que se encargó de rematar los bienes incautados a los bancos quebrados para devolver algo de los ahorros a las personas depositantes.

exhibir la colección de arte precolombino del Filanbanco.¹⁰ La colección del Banco del Progreso se exhibía en sus oficinas y agencias de una manera decorativa. En el caso del Banco Pichincha –que no quebró durante la crisis bancaria– la colección de Diners sigue en exhibición en las oficinas y agencias del banco para sus trabajadores y clientes, pero también se encuentra en un fondo ubicado en el edificio matriz de la institución.

Para Lupe Álvarez (2001, 468), historiadora del arte, 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”. Esta práctica, que se volvió 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 (1992, 14) narra esta circunstancia: “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”.

Bourdieu ([1995]2005) indica que cuando la legitimación proviene de instituciones de otros campos –en este caso, instituciones políticas y financieras–, se valora en el arte lo que otros campos buscan de este. Así, es necesario considerar la particularidad del contexto ecuatoriano. A pesar de que las instituciones legitimadoras perseguían el éxito comercial de los artistas, la legitimidad que les ofrecían no solamente se basó en el mercado, sino que hubo también otros factores, como el reconocimiento de parte de los críticos, galeristas y el público. Hubo, sin embargo, artistas que empezaron a producir solo bajo parámetros comerciales. Rodríguez Castelo (1992, 13) 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

¹⁰ Actualmente estos fondos siguen exhibidos en el Museo, pero bajo la custodia del Estado.

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.

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 del *boom* petrolero, cuando los recursos económicos hubieran podido garantizar dichas necesidades. Sin embargo, en los años setenta y ochenta construyeron otras instancias de legitimación y reconocimiento, como un mercado de arte significativo. En este contexto se hicieron necesarias entidades del campo que median 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. 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, parcialmente, las necesidades de legitimación y democratización que le hacían falta al campo y a algunos artistas más jóvenes.

Las galerías privadas

Las galerías privadas también configuraron el campo del arte durante las décadas de los setenta y ochenta. Hubo varias clases, entre ellas las que, por primera vez en Ecuador, mantenían líneas expositivas, representaban a artistas a nivel internacional, asistían a ferias de arte y exhibían a artistas jóvenes y reconocidos. Asimismo, existieron galerías que se especializaron en exhibición y venta de artesanías y reliquias arqueológicas; y, por último, aquellas que funcionaban como salas de eventos, donde, además de exhibiciones de arte, programaban presentaciones de libros, conciertos, cursos, charlas y otras actividades culturales. Algunas tiendas también se autodefinían como galerías, vendían y exhibían obras de artistas sin criterios expositivos y sin líneas claras de exhibición. Carolina Díaz Amunarriz, en *La gestión de las galerías de arte* (s. f., 51-52), indica que “es difícil hacer una clasificación en

donde se puedan agrupar [las galerías] porque hay numerosos criterios” y agrega que “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”.

Existen varios puntos de vista para identificar las clases de galerías en el campo. Francisco Moreno (2014) señala una serie de parámetros que deben cumplir estas instituciones. Entre otros, anota que deben mostrar obras de arte visuales o plásticas (esto excluye 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 en ocasiones puntuales (ferias), y excluye también vestíbulos de hoteles y lugares 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, salones municipales y sitios públicos de exhibición). El autor excluye también los establecimientos que se dedican al expendio de joyas, vidrios, cerámicas, marcos para cuadros, láminas y reproducciones de obras de arte, pues, a pesar de que se autodenominan “galerías de arte”, no cumplen con los parámetros para considerarse como tales.

Bourdieu ([1995] 2005) divide a las instituciones culturales privadas –entre ellas a las galerías– en dos grupos.¹¹ El primero lo conforman sitios 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 [1995] 2005, 215).

¹¹ Bourdieu ([1995] 2005, 220) indica que las editoriales y las galerías de arte son empresas similares.

Define al segundo grupo como entidades que arriesgan su capital económico en función de un capital simbólico posterior y 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 [1995] 2005, 215).

Con base en esta división, Bourdieu ([1995] 2005) explica que existen dos clases de galerías de arte: las “galerías de venta” y las “galerías de vanguardia”.

En el caso que analizo, encontré galerías “de vanguardia” que se ocuparon de exponer y promover, nacional e internacionalmente, a artistas, y de vender su obra. En ocasiones, la galería trabajaba de cerca con un artista, siguiendo su proceso productivo y comercializando su obra en exposiciones, ferias y con otros mecanismos. La persona elegida debía entregar a la galería un porcentaje de las ventas de su obra a cambio del trabajo de promoción y difusión que se estaba realizando; se trataba de una relación profesional en la que la galería representaba a la persona en el campo.

Otras galerías no realizaban una labor de representación, solo se ocupaban de vender las obras expuestas en sus locales a cambio de un porcentaje del precio de venta. Podría decirse que corresponden a “galerías de venta”. Sin embargo, en Ecuador no se puede encasillar a estas instituciones en las dos categorías propuestas por Bourdieu, ya que existen particularidades que definen a cada galería.

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

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

En las décadas del setenta y ochenta las galerías privadas de arte se multiplicaron. Mario Monteforte (1984, 1985) indica que “el número de galerías de arte en Quito subió de 49 a 59 durante el último quinquenio [1979-1984]” (Monteforte 1984, 330). De la misma forma, Juan Castro y Velázquez (1991), guayaquileño e historiador del arte, acentúa la aparición de galerías en los años ochenta, sobre todo en 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; Andrade et al. 1986).

Lenín Oña atribuye el abundante surgimiento de galerías en Quito en los años setenta a la economía petrolera. Para él, estos lugares “cumplieron distintos ciclos y acabaron por rendirse a las restricciones del mercado local” (Oña 1997, 10). Alexandra Kennedy, historiadora del arte ecuatoriano, describe la aparición masiva de sitios de exhibición –en los años ochenta– como un momento de institucionalización de las artes; pero indica que el comercio que estos recintos promovían limitó 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 la aparición masiva de galerías como un fenómeno característico, en especial durante los años ochenta. Asimismo, hubo otros establecimientos que, si bien no podían considerarse 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.

La galería Art Forvm abrió a fines de los años ochenta, formó parte de Librimundi, que entonces era la librería más importante de Quito. Esta institución dio cabida a eventos diversos, incluyendo presentaciones de libros, exposiciones de artesanías, conciertos de música, exhibiciones de arte, fotografía, joyas y caricaturas, entre otros. Marcela

García, artista y dueña de la galería, utiliza la fotografía como soporte para sus creaciones, por lo que su espacio acogió esta técnica como un arte al mismo nivel que la pintura. Hasta entonces, la fotografía había sido considerada un arte menor frente a otros soportes, aunque artistas como Hugo Cifuentes ya habían presentado fotografías en exposiciones de arte. Una muestra de esto es que los tradicionales salones de arte y otros concursos de esta índole no admitían fotografías en sus selecciones. Por ejemplo, la Bienal de Cuenca, recién en 1998, más de diez años después de su apertura, admitió expresiones fotográficas. Hay artistas que recuerdan la exhibición colectiva de fotografías *Expofoto* como uno de los eventos más representativos de Art Forvm en los años noventa; se realizó en dos ocasiones.

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”, indica.¹² Podría pensarse que el respaldo económico de la librería otorgó a la galería la libertad de proponer una agenda diversa, lo que promovió la producción artística en medios distintos y una multiplicidad de cruces entre artistas plásticos, visuales y otras expresiones culturales.

Bourdieu ([1980] 2007, 188) indica que, en el campo del arte, el capital simbólico posee características propias y diferentes al capital económico. Define el 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* [cursivas en el original] cuando el capital económico no es reconocido”. El capital simbólico se configura como un crédito; pero, a diferencia del económico, muchas veces busca formas de defensa desfavorables económicamente. Bourdieu ([1995] 2005, 130) 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)”. De

¹² Entrevista a Marcela García, Quito, 17 de agosto de 2015.

igual manera, las disputas por el capital simbólico tienen reglas diferentes que las disputas por el capital económico.

Art Forum presenta una particularidad del campo que requiere un análisis aparte. La galería estaba orientada principalmente hacia la producción de capital simbólico y no económico. En términos de Bourdieu, el sitio se muestra como una galería de vanguardia. Sin embargo, su objetivo no era el mercado del arte ni la representación de artistas, sino que, como un agente institucional, suministró un lugar de intercambio y difusión para las artes y la cultura. La importancia de esta galería en el campo del arte radica en que promovió cambios en el público, que aceptó nuevas formas de creación.

Hubo eventos en otras ciudades que influyeron en lo que se exponía en las galerías de arte de Quito. En Cuenca, por ejemplo, el evento más importante de los años ochenta fue la creación de la Bienal Internacional de Pintura (1987); “quizás el aspecto más relevante de esta década [ochenta] 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 indica los objetivos con los que se creó dicha Bienal, algunos de ellos recurrentes en la organización de proyectos similares. El primero fue posicionar, en un mercado internacional, a pintores y pintoras del Ecuador, reconocidos en el ámbito nacional. En segundo lugar, situar al país —específicamente a Cuenca, junto con São Paulo y La Habana— en el circuito de exhibición pictórica de Latinoamérica. Finalmente, conocer y promover a artistas, críticos, publicaciones, mercados y salones en Latinoamérica.

En su primera edición, la Bienal reunió a artistas representativos de Latinoamérica; el ganador fue el argentino Julio Le Parc y el segundo premio lo obtuvo el artista paraguayo Carlos Colombino, ganador de la Primera Bienal de Quito, en 1968. En la segunda edición (1989), el jurado recomendó “que la Bienal sea definida como un evento dedicado al estímulo para jóvenes artistas con un límite de edad para la participación”.¹³ En su tercera edición (1991), aparecen, por primera vez bajo la

¹³ Bienal de Cuenca, “Segunda edición Bienal del Cuenca”, <http://bienal12.bienaldecuenca.org/bienal/bienal-ii/22>

figura de críticos, los nombres de los curadores del evento.¹⁴ En su sexta edición (1998), la Bienal reconoció medios de producción distintos a 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 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*.¹⁵

La Bienal de Cuenca se configuró como un ámbito legitimador y tuvo incidencia nacional, lo que amplió su influencia en el campo. Diez años después de su primera edición, la Bienal no solamente convocaba a pintores y pintoras de Latinoamérica, sino que había abierto la convocatoria a todos los medios de producción de artes visuales. Eventualmente, en Cuenca aparecieron otros circuitos 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. Para Trinidad Pérez (2006, 425), “la Bienal de Cuenca se ha convertido, sin duda, en el acontecimiento artístico más importante de nuestro medio”.

En los años setenta y ochenta, el campo del arte en Guayaquil se desarrolló de manera similar al de Quito. La Galería Madeleine Hollaender se convirtió en el lugar de exhibición de arte más importante. En 1981, después de administrar una tienda de artesanías, Hollaender

¹⁴ Bienal de Cuenca, “Tercera edición Bienal de Cuenca”, <http://bienal12.bienaldecuenca.org/bienal/bienal-iii/23>

¹⁵ Bienal de Cuenca, “Sexta edición Bienal de Cuenca”, <http://bienal12.bienaldecuenca.org/bienal/bienal-vi/26>

abrió un sitio dedicado al arte visual. Durante esa década, este punto de exhibición se mantuvo activo de distintas maneras; su principal sostén económico, sin embargo, fue la tienda de artesanías que mantenía en el Hotel Oro Verde, uno de los más lujosos de Guayaquil.

Otro ingreso significativo de esta galería provenía de la venta de obras de Gonzalo Endara Crow, ya que comercializó obras de este pintor ecuatoriano durante trece años, entre 1981 y 1994. La obra de Endara Crow tuvo gran acogida en el mercado nacional y extranjero. María Fernanda Cartagena (2002, 1) indica que Hollaender “llegó a negociar alrededor de 200 cuadros [de Endara], por los que se pagaba desde USD 2000 hasta USD 18 000”. Así, las comisiones que producían estas ventas le reportaron un ingreso importante a la galería.

Más allá de que la galería comerciara con la obra de Endara, el interés principal del proyecto no consistía en vender obras o representar a artistas, sino en mostrar propuestas experimentales, sobre todo durante los años ochenta. Hollaender impulsó iniciativas como la Artefactoría, un colectivo de artistas guayaquileños jóvenes que cuestionaron los órdenes establecidos en el campo del arte. Su producción colectiva estaba compuesta, mayormente, por arte no comercial y efímero, con temas que criticaban al campo y a las instituciones. Arte en la Calle (1987), uno de los eventos que Artefactoría organizó con la Galería Madeleine Hollaender, ha trascendido como “el antecedente histórico más significativo de intervención del arte en espacios públicos” (Cartagena 2002, 15). Consistió en la intervención artística de sitios emblemáticos de Guayaquil; estas intervenciones se llevaron a cabo con el patrocinio total de la galería y no representaron rédito económico alguno para esta ni para los artistas.

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

La galería guayaquileña DPM abrió en 1989 y durante los años noventa representó internacionalmente a artistas del Ecuador con una agenda continua de exposiciones. El objetivo de su dueño, David Pérez

McCollum, era la autosustentabilidad, por lo que entre sus principales actividades se incluía la venta de arte. En 2006 abrió una sucursal en Miami, que cerró dos años después. En 2004 DPM expandió su negocio para poder mantener la galería, y empezó a ofrecer materiales y servicio de marquetaría.¹⁶

Entre los artistas que esta galería representó se puede mencionar al pintor cuencano Pablo Cardoso, a la artista quiteña Manuela Ribadeneira, al pintor guayaquileño Roberto Noboa y al fotógrafo argentino Esteban Pastorino. La gestión de DPM fue trascendental al inicio de la carrera de estos artistas, porque difundió su producción en Ecuador, con exhibiciones en Guayaquil, y promovió sus carreras en el exterior, en ferias de arte y otros eventos.

El éxito de las galerías privadas en los años setenta y ochenta se debe a varias razones. Funcionaron como mediadoras entre artistas e instituciones públicas y privadas, que se configuraron como coleccionistas de arte de la época. Además, fueron ámbitos de visibilización para artistas jóvenes que no tenían la 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 suplieron la necesidad del campo del arte, gracias a que disponían de instituciones independientes y autónomas, que no vivían de presupuestos estatales o de intereses políticos. Marcelo Aguirre (2012, 52), pintor ecuatoriano, considera que estas instituciones, 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”.

Durante treinta años, las galerías actuaron como instituciones estructurantes del campo del arte; sirvieron como lugares reconocidos de intercambio, exhibición y legitimación. Su apogeo en los años setenta y ochenta coincidió con el auge petrolero, lo que permitió que durante los años noventa siguieran trabajando de manera relativamente estable. A pesar de aquello, en esta década comenzaron a perder protagonismo y

¹⁶ *Hoy*, “La plástica desaparece de a poco en Guayaquil”, 13 de diciembre de 2004, sección Cultura, 5B.

surgieron algunos cuestionamientos; se empezó a manifestar un descon-
tento con la estructura que se había configurado.

En los años noventa se abrieron varias galerías que trabajaban de ma-
nera distinta y que podrían considerarse como almacenes de arte; tal es
el caso de la galería (CDX) (1994). A diferencia de otras, trabajaba bajo
la modalidad de consignación. Las obras —en su mayoría pictóricas— se
mantenían expuestas por quince días; si no se vendían, pasaban a la
trastienda, donde todavía estaban en venta, hasta que fueran compradas
o retiradas. Esta galería carecía de una línea expositiva o de interés en
difundir el arte en la ciudad, su principal objetivo era comercializar arte.
Por su gestión, obtenía el 30 % del valor de venta de la obra.¹⁷

Bourdieu llama “galerías de venta” a las que funcionan como (CDX).
Para él, estas carecen de criterios expositivos claros, las describe como
recintos comerciales que exhiben obra de toda índole, con el único obje-
tivo de vender a cualquier público. Esto pone en entredicho la legitima-
ción que ofrecen a 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 ac-
cesibles, pueden encontrar compradores al margen de los coleccionistas”
(Bourdieu [1995] 2005, 220).

Entre todas estas ofertas de lugares de exhibición de arte en Quito,
La Galería se destacó del resto, tanto por su labor sostenida de exhi-
bición de artes plásticas y visuales como por apoyar a artistas jóvenes.
Participó en ferias internacionales de arte, llevó la obra de artistas ecua-
torianos a exposiciones fuera del país y mantuvo nexos con circuitos de
exhibición y agentes del campo del arte internacional, como galeristas,
críticos, artistas y curadores. Además, La Galería fue uno de los sitios de
exhibición más exitosos con respecto a ventas; entre sus clientes estaban
coleccionistas de arte, bancos privados y prestigiosos hoteles. También
incursionó en otros proyectos, como la producción y exhibición de arte
en el espacio público, entre otras gestiones.

¹⁷ Entrevista a Martha Greenfield, realizada por Miguel Alvear (CEAC 1999).

La Galería

En 1977 se abrió La Galería en la calle Juan Rodríguez, en el barrio quiteño La Mariscal. Se eligió para albergar a este establecimiento la que había sido la casa del escultor Jaime Andrade Moscoso, uno de los gestores de la FAUCE. En esa época, la calle Juan Rodríguez estaba habitada por varios personajes conocidos del campo del arte, como la escultora y pintora Germania Paz y Miño de Breilh y el arquitecto Carlos Kohn. La apertura de La Galería fue bien recibida en el vecindario. Betty Wappenstein y Gogó Anhalzer fueron las principales gestoras; esta última había manejado la Galería Artes hasta ese año, por lo que tenía experiencia en el campo. Sin embargo, en 1992 Anhalzer dejó de participar en este proyecto. Desde entonces la dirección de La Galería fue tarea de Wappenstein.

A decir de Betty Wappenstein,¹⁸ aunque la línea de exhibición no estuvo clara al principio, se definió con el tiempo y durante el trabajo; estuvo orientada principalmente al arte latinoamericano. Esto se evidenció durante sus 25 años de existencia, ya que además de exposiciones individuales y colectivas de artistas del país, se realizaron exhibiciones de haitianos (1981), peruanos (1990), venezolanos (1995) y brasileños (1997). Según Wappenstein, las obras que se exhibían en este lugar podrían definirse como arte moderno e indicó que era importante que fueran de buena calidad. Entre otros artistas, se exponía frecuentemente la obra de Tábara, Almeida y Aguirre.

Este espacio 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 se abrió a nuevos medios de producción artística como la fotografía (1980, 1981, 1982, 1985, 1992, 1993 y 1995), instalaciones (1993, 1996 y 1997) y presentó una muestra de arte electrónico (1989). En este lugar también se organizaron conciertos (1978 y 1979), presentaciones de libros (1983, 1985, 1988 y 1990) y cursos. Además de

¹⁸ Entrevista a Betty Wappenstein, Quito, 18 de agosto de 2015.

constantes exhibiciones en La Galería, Wappenstein organizó muestras colectivas de artistas ecuatorianos para ser presentadas en otros circuitos 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. La institución también organizó muestras en la CCE, en la Alianza Francesa de Guayaquil y Cuenca, y en otras galerías de estas ciudades. Podría decirse que Wappenstein hacía las veces de curadora y gestora en estos eventos; sin embargo, no definió su labor como tal.

Otra actividad de La Galería fue la difusión de artistas ecuatorianos en el ámbito internacional, puesto 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 esa ciudad (1994); a la Feria Internacional de Arte FIA, en Caracas (1994); a la Feria Internacional de Arte Latinoamericano FIAL, en Bruselas (1994); a la Feria Internacional Estampa en Madrid (1996); y a la Feria Internacional de Arte BA, en Buenos Aires (1997). Organizó varias exhibiciones en diferentes países latinoamericanos, entre los que se incluye Colombia (1993), Venezuela (1994 y 1995), Perú (1994, en dos lugares), República Dominicana (1996) y México (1996). Además, incursionó en un proyecto de arte público llamado Arte Vial (1984), que consistió en ubicar pinturas de artistas reconocidos a lo largo de la autopista hacia la Mitad del Mundo.

Durante sus primeros veinte años, La Galería inauguró una exposición cada tres semanas; en total realizó alrededor de 260 exposiciones entre individuales y colectivas. La Galería asumía la logística, 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.

Wappenstein (1997) definió a La Galería como un proyecto que iba más allá de la exhibición y venta de arte; la consideraba un lugar de abstracción personal que se afirma en el arte que exhibe.

Un lugar de reflexión. Además de un espacio de exhibición o de oferta comercial del arte actual. La Galería continúa 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.

Para su directora, 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 ([1995] 2005), podría decirse que se manejaba como una galería de vanguardia. Su principal objetivo no era la venta de arte y, como 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 ámbito de legitimación que, con el fin de crear públicos consumidores de arte, difundía la obra de artistas emergentes o que ya tenían algún reconocimiento.

Una de las razones para su buena reputación en el campo fue su investigación constante en función de la innovación en la exhibición de arte; las dueñas de La Galería buscaban continuamente nuevos artistas para exhibir. Hacían visitas a talleres y mantenían conversaciones con profesores de la FAUCE para conocer el trabajo de sus estudiantes que estaban por graduarse. Para Lenin Oña (1997, 13), 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”.

Uno de los artistas que trabajó de cerca con La Galería fue Marcelo Aguirre. Su primera exposición individual en este recinto se realizó en 1982, solo un año después de egresar de la FAUCE; posteriormente expuso en 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 por parte de La Galería con la obra de Aguirre. Así lo recordó Betty Wappenstein: “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”.¹⁹

¹⁹ Entrevista a Betty Wappenstein, Quito, 18 de agosto de 2015.

El trabajo de difusión, promoción y acompañamiento que esta galería realizaba con jóvenes como Aguirre legitimaba nuevas formas de producción artística dentro de las lógicas establecidas. A los circuitos públicos de exhibición, como el área cultural del BCE y la CCE, no les seducían trabajos como el de Aguirre, pues preferían exhibir la obra de artistas reconocidos en el campo.

A fines de los años noventa, después de haber trabajado por más de dos décadas, La Galería era un lugar de exhibición reconocido y con influencia en el público consumidor de arte, ya que se consideraba que presentaba solamente a los mejores. Bourdieu ([1995] 2005) define este fenómeno como una doble institución que, además de promover la exhibición de arte en un lugar, se desarrolla de forma inmaterial, impulsando nociones como la legitimación, el reconocimiento y el prestigio. Indica que esta clase de instituciones existen “bajo la forma de unas disposiciones que se han inventado en el movimiento mismo a través del cual se iba inventando el campo al que se han ajustado” (Bourdieu [1995] 2005, 424). Argumenta que instituciones como esta 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 caracterizan por una *toma de posición sistemática*” [cursivas en el original] (Bourdieu [1995] 2005, 220). En este caso, La Galería trabajó con una línea de producción artística que determinó el consumo de arte en Quito y definió el “buen arte”.

La influencia de La Galería también era evidente entre artistas y críticos, que la reconocían 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 de 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.

A fines de los años noventa, La Galería modificó su forma de trabajo; empezó a concesionar el sitio de exhibición. El lugar costaba USD 100 por 18 días de exhibición –antes de que la economía estuviera dolari-

zada—; además, en este acuerdo, los artistas debían correr con los gastos de la promoción de la muestra y del coctel de presentación.²⁰ A pesar de que el funcionamiento de La Galería podría ser calificado como exitoso hasta su cierre, no fue un emprendimiento autosustentable. Wappenstein indicó que no funcionaba como una empresa porque no se sostenía sola; las ganancias que producía a través de las ventas resultaban insuficientes. De hecho, otros emprendimientos de su propietaria muchas veces solventaron los gastos de La Galería.²¹

Por esos mismos años, muchas galerías cerraron, lo que coincidió con la crisis económica que sufrió Ecuador. Aunque la mayoría de sus propietarios había aceptado que no eran autosustentables y que dependían de otros negocios, los cierres fueron inevitables. Sin embargo, la crisis no constituyó la única razón para que detuvieran sus actividades, mucho menos la razón principal; hubo otros factores —en muchos casos, motivos personales— que influyeron en la suerte de estas instituciones.

Wappenstein explicó que el cierre de su iniciativa se produjo por algunas prácticas inadecuadas entre galería y artista. Indica que era común que los artistas vendieran su obra fuera de los circuitos de exhibición y no reconocieran el porcentaje correspondiente a la galería.²² Marcela García, propietaria de Art Forvm, también manifestó que una de las razones para el cierre de su galería fue que muchos artistas vendían la obra que se exponía en la galería una vez terminada la exhibición, con un precio menor que el listado.²³ Inclusive, galerías como (CDX) consideraban que estas prácticas eran un problema. Martha Greenfield, propietaria de (CDX), indica que los artistas ponían precios más accesibles cuando vendían en sus talleres. Para contrarrestar estos comportamientos, esta galería tenía como política no vender obra de artistas que incurrieran en esta práctica.

A fines de los años noventa hubo artistas que también sentían que la relación con las galerías ya no funcionaba de manera adecuada. En una entrevista realizada por el diario *Hoy*, Jorge Velarde indicó que “la

²⁰ Entrevista a Betty Wappenstein, realizada por Miguel Alvear (CEAC 1999).

²¹ Entrevista a Betty Wappenstein, Quito, 18 de agosto de 2015.

²² Entrevista a Betty Wappenstein, Quito, 18 de agosto de 2015.

²³ Entrevista a Marcela García, Quito 17 de agosto de 2015.

actitud deshonestas de algunos colegas dificulta el mercado y baja los precios, [pero] hay galerías que no fueron eficientes y no cumplieron con su labor”.²⁴ Greenfield explicó 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 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.²⁵

En la prensa también se han señalado aquellos comportamientos como parte de los motivos para cerrar estos lugares.

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.²⁶

El análisis que realicé muestra que durante los años 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; inclusive el público era diferente. En muchas ocasiones, la innovación de las propuestas artísticas no coincidía con los formatos que se exhibían tradicionalmente en las galerías; en otros casos, las obras eran pensadas para exponerse en lugares alternativos –como en el espacio público–, lo que pudo haber disminuido la demanda de las galerías como sitios de exhibición.

²⁴ Hoy, “Los artistas entre galerías y bares”, 13 de diciembre de 2004, sección Cultura, 5B.

²⁵ Entrevista a Martha Greenfield, realizada por Miguel Alvear (CEAC 1999).

²⁶ Hoy, “¿Por qué cierran las galerías?”, 26 de diciembre de 2005, sección Cultura, 5B.

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

Queda claro, sin embargo, que desde los años setenta hasta fines de los noventa, las instituciones dominaron el campo del arte en la ciudad de Quito. El concepto de institución que propone Bourdieu les otorga poder dentro del campo; esto refuerza la idea de su autonomía, ya que garantizan su adecuado funcionamiento y marcan las pautas de legitimidad. Entre las instituciones del campo del arte, Bourdieu ([1995] 2005, 428) incluye 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.

Capítulo 3

Cuestionamientos dentro del campo del arte

En este capítulo examino tres procesos en los que agentes del campo cuestionaron la manera en la que se había configurado. Corresponden al Festival Arte en la Calle (1981), cuya primera fase fue gestionada por el artista conceptual Pablo Barriga; la aparición y gestión del colectivo CEAC, entre 1995 y 1999; y la apertura de la CAP en la PUCE, entre 1997 y 2004. Estos eventos fueron asimilados al campo del arte establecido, que se reconfiguró parcialmente para satisfacer algunas demandas de nuevos grupos de artistas. Sucedió en medio de un contexto de cambios internacionales por la caída del Muro de Berlín, junto con la crisis económica y el feriado bancario en Ecuador.

Después de la unificación de Alemania y la desintegración de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), a principios de los años noventa, cayeron las utopías socialistas y se fortaleció el capitalismo. En 1990 Chile volvió a la democracia, con lo cual terminó la última dictadura militar en la región. En América Latina algunos gobiernos impusieron políticas neoliberales que incluían privatizar el sector público y liberar el mercado; estas medidas apuntaban a un Estado no interventor.

En 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, la Ley de Modernización del Estado, en la que se estipulaban políticas privatizadoras. En 1993 el derrumbe de una montaña provocó un represamiento de agua en los cantones orientales de la provincia del Azuay.

La inundación se mantuvo por más de un mes, lo que significó una emergencia nacional. Además, en 1995 inició un conflicto armado con el Perú, por cuestiones territoriales irresueltas. 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, derrocado en 2000, en el marco de un salvataje bancario por parte del Gobierno y el establecimiento de la dolarización; este acontecimiento fue el que más incidencia tuvo en la primera década del siglo XXI. Lucio Gutiérrez asumió el poder en 2003 y fue destituido en 2005. En 2007 asumió la presidencia Rafael Correa y gobernó hasta el año 2017.

En este contexto, el campo del arte pasó a un plano secundario. Juan Castro y Velásquez (1991, 189) manifiesta que, al inicio de los años noventa, “la plástica ecuatoriana mantiene una posición secundaria a nivel internacional”. Señala que esta circunstancia se dio por dos razones: la primera, una falla del Estado en el momento de posicionar el arte ecuatoriano en el extranjero; la segunda, la desinformación, incluso entre la comunidad artística local, sobre la producción de artes visuales. Para otros autores, dicha década fue clave para el avance en el campo del arte. Manuel Kingman (2012) indica que hubo cambios en las formas de hacer arte en Quito; la considera una época de exploraciones en el campo del arte. Al igual que Kingman, Lenin Oña (2001) percibe que en los años noventa cambió la producción artística. Explica que entonces comenzaron a aparecer instalaciones, videoarte, *performance*, entre otras técnicas –en las que anteriormente se había incursionado poco– en salas de exposición y salones de arte. Para Oña, la creciente exhibición de técnicas diferentes a la pintura y a la escultura tradicionales actualizó el arte ecuatoriano.

Los años noventa se pueden dividir en dos momentos. Durante el primer quinquenio el campo se mantuvo con el mismo funcionamiento de la década anterior: las galerías eran instituciones que mediaban las relaciones entre críticos, artistas, coleccionistas y otros. Entre 1996 y 2000, por la crisis política y económica, el funcionamiento del campo tuvo que cambiar. A fines de los años noventa y en los primeros años del siglo XXI, la mayoría de galerías cerraron, lo cual marcó al arte en este periodo. Así lo

caracteriza Trinidad Pérez (2006, 425): “La crisis [de fines de los 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”.

Los acontecimientos de 1968 y 1969 fueron comentados e historiadados 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 los noventa y los primeros años del siglo XXI fueron objeto de una prolífica producción de arte crítico. En algunas se plantearon nuevas reflexiones y otras interrogantes al campo de la época, y se rescataron los procesos del arte durante la crisis económica y social del país.

Arte en la Calle

Arte en la Calle inició en 1981, impulsado por el artista Pablo Barriga, graduado de la FAUCE un año antes. Explica que cuando terminó la universidad se dio cuenta de que jóvenes como él no tenían la posibilidad de exponer en lugares legitimadores, como galerías o museos. Frente a esta realidad, consideró que el terreno que quedaba para exhibir su obra era la calle.¹ Si bien sitios de exhibición como La Galería estaban abiertos a artistas jóvenes, no todos tenían la oportunidad de acceder a estos lugares para exponer; la mayoría debía presentar un portafolio que acreditara una trayectoria y, en el caso de artistas jóvenes, debían contar con el aval de sus profesores.

La primera exhibición de Arte en la Calle se llevó a cabo el 5 de septiembre de 1981, de 10:00h a 14:00h. Un grupo de artistas y estudiantes de arte expusieron en el parque El Ejido la que consideraban su mejor obra; se ubicaron en la esquina de las avenidas Patria y 6 de Diciembre, frente a la puerta de la CCE. En la primera exhibición, el grupo que expuso estuvo conformado, entre otros, por Pilar Bustos, Carlos Viver, Jesús Cobo, Luciano Mogollón, Cecilia Benítez, Clara Hidalgo, María Salazar, Hernán Cueva, Yolanda Cárdenas, José Cela y Pablo Barriga.

¹ Entrevista a Pablo Barriga, Quito, 19 de agosto del 2015.

Barriga recuerda que para esa primera exposición gestionó materiales de promoción: afiches, papel, espacios y permisos. Sin embargo, el director de Cultura del Municipio de Quito se apropió del evento al otorgarle el permiso para uso del espacio público. Esto fue evidente en las notas de prensa, en la cuales se promocionó la actividad como un evento organizado por el Municipio de Quito. Barriga indica que después de esta experiencia no volvió a pedir permiso y continuó haciendo exposiciones en la calle. Se realizaron en diferentes lugares de Quito, como la plaza de San Francisco y la calle 24 de Mayo, a las cuales 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, y se llevó a cabo en la calle 24 de Mayo, en el Centro Histórico de la ciudad.

Pamela Cevallos (2016, 16), 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”. Barriga indica que exhibir arte en la calle “no era una cuestión de plantarse en el parque y exhibir la obra, sino más bien [de] 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”.

La finalidad de estas exhibiciones no era vender arte, sino colocarlo al alcance de las clases populares, y entablar una relación distinta con un público que, posiblemente, no solía visitar galerías. “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”, explica Barriga.²

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

² Entrevista a Pablo Barriga, Quito, 19 de agosto del 2015.

a la 24 de Mayo hubo 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”.³

En poco tiempo, el proyecto se volvió comercial y alcanzó mucho éxito. En los años noventa un artista de El Ejido podía ganar mensualmente el doble que un funcionario público. Para 1999, quienes exponían en El Ejido señalaron que percibían ingresos entre 400 000 y 500 000 sucres cada fin de semana. En ese mismo año un funcionario público cobraba un sueldo de un millón de sucres (CEAC 1999, 98).

Eventualmente, los artistas que exponían en el parque 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 quienes exponen. Sus miembros debían pagar una mensualidad y, a cambio, recibían respaldo económico y legal en caso de necesitarlo. Para Kira Balseca (2005, 21), quien en 2005 exponía en este espacio, los reglamentos “orientan a todos sus miembros fijando espacios y comportamientos colectivos de armonía [y] seguridad”. Los objetivos de la nueva organización diferían del proyecto de Barriga, puesto que no se trataba de una organización espontánea de estudiantes de arte o de artistas independientes, sino de una institucionalidad constituida legalmente a la que los expositores debían pagar una cantidad de dinero mensualmente para exhibir en el espacio público.⁴

Aun cuando en 2021 este proyecto todavía funciona, Barriga considera que su propuesta fracasó, pues el propósito principal no era instituir una organización de venta de arte en el espacio público, sino “establecer una comunicación directa entre la obra artística y el pueblo”. Es innegable, sin embargo, que Arte en la Calle incidió en el campo. Su éxito mercantil afectó a las galerías comerciales que funcionaron hasta mediados de los años noventa; cuando algunas de estas instituciones cerraron de forma definitiva, señalaron la venta de arte en El Ejido como una de las razones: “El Ejido se constituye como un mercado paralelo (...) [al de] los circuitos formales, pero, *al alcance de su bolsillo*” (CEAC

³ Entrevista a Pablo Barriga, Quito, 19 de agosto del 2015.

⁴ En el año 2005, esta cantidad era de tres dólares (Balseca 2005).

1999, 98). Además, el uso del espacio público para exhibir arte prescindido de varios convencionalismos museísticos, lo que aminora la necesidad de galerías y otros lugares semejantes. El proceso de Arte en la Calle también desmitificó la idea de que el consumo de arte era una cuestión elitista, como se pensaba, pues logró integrar a nuevos públicos. Por último, este ha sido el único proyecto de exhibición artística que se ha mantenido durante 40 años –desde 1981 hasta la actualidad, 2021–, 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 brindan 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.⁵

⁵ Archivo de Pablo Barriga (APB), “Manifiesto, Grupo Arte en la Calle”.

En el manifiesto se plantearon seis propósitos del grupo con respecto a su creación artística y a su relación con el público. A pesar de que hay trece años de diferencia con el manifiesto del grupo VAN, ambos documentos formulan, en gran parte, los mismos objetivos. Entre los propósitos que comparten figuran el de propiciar una relación más fluida entre el público general y la producción artística. Mientras que el manifiesto de Arte en la Calle 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 menciona “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 partícipe de la creación artística.⁶

Otro objetivo que los dos manifiestos comparten consiste en la renovación de las instituciones del campo, con el fin de lograr una relación arte-pueblo. En el manifiesto de Arte en la Calle (1981) se indica la necesidad de “que el arte tenga la proyección popular que no brindan ni los museos ni las galerías de arte”, mientras que quienes integran en el grupo VAN (1968) se declaran como

conocedores de que [...] nuestros pueblos [se encuentran] 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 compartida por las dos propuestas se refiere a renovar la producción artística. Arte en la Calle plantea que el arte sea un objeto de comunicación humana y no un objeto de culto o una

⁶ *El Tiempo*, “Hoy se abre muestra de pintores del VAN”, 4 de abril de 1968, 13.

mercancía. El grupo VAN en 1968 subraya “la necesidad de lenguaje nuevo, capaz de expresar la voluntad societaria de abolición de insertables estructuras, y de percibir, señalar e intervenir en un cambio que está esperando ya” y agrega: “En las artes plásticas dicho lenguaje se manifiesta en una ‘voluntad de forma’ entendida 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 dos propuestas. Arte en la Calle expresa la necesidad de “que el dibujo, la pintura, la cerámica, la escultura, los tapices, y el grabado que nosotros hacemos, reflejen nuestra actitud frente al arte para reconocernos como artistas y como parte integrante del pueblo en la lucha por su liberación”. El grupo VAN no incluye este tema, más bien, enfatiza en la necesidad de crear un arte nacional y en “la búsqueda de la variante nacional en el proceso creador”.

Es evidente que después de más de diez años, asuntos como la relación del arte con el público y el papel de las instituciones todavía quedaban pendientes. En Guayaquil hubo una serie de intervenciones urbanas en los años ochenta, que también se llamaron *Arte en la Calle*. Los gestores fueron artistas conceptuales jóvenes que conformaban Artefactoría. Los integrantes del grupo aludían al proyecto *Factory* de Andy Warhol. Estaba integrado por Xavier Patiño, Flavio Álava, Marcos Restrepo, Jorge Velarde y Pedro Dávila, egresados del Colegio de Bellas Artes Juan José Plaza. De igual modo formaron parte Marco Alvarado, entonces estudiante de Arquitectura en la Universidad Católica de Guayaquil, y Paco Cuesta que había regresado de Nueva York, donde estudió fotografía y cine.

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 en 1987 el proyecto *Arte en la Calle*, que comprendía una serie de intervenciones urbanas de artes visuales, en las que pintaron escalinatas y se presentaron instalaciones móviles en diferentes puntos de Guayaquil, entre otras acciones artísticas. El objetivo de esta propuesta fue acercar el arte a la vida cotidiana de las personas. A pesar de compartir el nombre, ambas experiencias –la de Pablo Barriga y la de Artefactoría– resultaron diferentes; mientras una

correspondía a una asociación de artistas independientes, la otra contaba con el auspicio institucional de una de las galerías más importantes de Guayaquil.

Después de Arte en la Calle, Barriga estudió en Londres (1983) y realizó 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, alejado de las instituciones tradicionales. Durante los años noventa, realizó varios *performances* y acciones artísticas, entre las que se puede incluir *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 CCE. Para Cevallos (2016, 17), “las implicaciones de amordazar simbólicamente a Benjamín Carrión radican en acallar una voz tan autorizada para la cultura”. Kingman (2012) considera que los *performances* de Barriga eran provocadores y cuestionaban al público de manera directa, dejando de lado la institución como mediadora. A lo anterior se suman trabajos con fotografía, arte objeto, intervenciones artísticas y otros medios.

Barriga extendió su labor a otros espacios. En el catálogo de la exposición retrospectiva del artista, con motivo del premio Nuevo Mariano Aguilera a su trayectoria (2015), Pamela Cevallos (2016, 17) comenta que “en 1991 [...] tuvo la idea de hacer su taller en el antiguo Hospital Militar, espacio que había estado abandonado desde los años setenta”. En un primer momento le acompañaron Jenny Jaramillo, Olivia Hidalgo y Josset Herrera, alumnas 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 efectuó en 1994. Cevallos (2016, 18) anota que “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”. La exhibición individual de Barriga se realizó un año después, en uno de los pabellones más destruidos del edificio.

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 frases “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 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 aclara que le interesaba que su exposición fuera en un lugar como este, ya que el sitio formaba parte de la obra. Aunque su práctica estuvo al margen de las instituciones del campo, influyó en el desarrollo de la idea de arte contemporáneo en Quito. Se involucró en proyectos educativos como la FAUCE y la CAP en la PUCE. Si bien su perfil no fue tan visible, su constante cuestionamiento al campo y a la realidad sociopolítica fue importante para generaciones jóvenes. Muestra de esto es la influencia que tuvo en sus estudiantes; por ejemplo, Jenny Jaramillo reconoce que la figura de Barriga repercutió en su *performance*, y Gonzalo Jaramillo señala que se vinculó con proyectos educativos gracias a él. Además, Barriga integró procesos de pensamiento y reflexión; colaboró durante los años noventa con notas y comentarios sobre arte nacional e internacional en diario *Hoy* y escribió libros de narrativa y poesía.

El Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo

El Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) inició en 1995 como un proyecto colectivo de algunos estudiantes de la FAUCE. Juan Ormaza, profesor de escultura de la institución, influyó en sus alumnos para que se agruparan. En sus inicios, el CEAC estaba integrado por 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 del colectivo parece haber sido la gestión de espacios para exhibir al público técnicas artísticas distintas a la 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, manejado por el CEAC. En este lugar se implementó el Centro de Difusión Comunitaria La Tola San Blas y se lo inauguró con una exposición de instalaciones de algunos miembros del colectivo.

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 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.⁷

Años después, los artistas jóvenes de aquella época siguen recordando la exposición. Patricio Ponce, por ejemplo, menciona haber visto, por primera vez, una instalación en esta exhibición.⁸ A mediados de los años noventa, la práctica de gestionar exposiciones fuera de lugares institucionales, donde exhibían, por lo general, artistas jóvenes, era habitual. En 1995, Jenny Jaramillo, integrante del CEAC, presentó el *performance Piel Pared Galleta*, que se realizó en uno de los pabellones abandonados del antiguo Hospital Militar. Manuel Kingman (2012, 88) describe el *performance* de Jaramillo.

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.

Varios artistas se refieren a este *performance* como un hito en el arte contemporáneo en Quito; consideran que esta fue la primera obra de arte contemporáneo que se presentó en la ciudad.

⁷ Hoy, “Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo: Una casona para el arte”, 5 de septiembre de 1995, sección Gente, 7B.

⁸ Entrevista a Patricio Ponce, Quito, 4 de junio de 2016.

Recintos como la Casa de La Tola y los pabellones del antiguo Hospital Militar, además de funcionar como lugares de exhibición, tenían otros usos que los espacios de exhibición tradicionales no ofrecían. Por ejemplo, en la Casa La Tola, 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, cómic y 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 sitios, 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, abiertos a nuevas propuestas, aunque no tenían el prestigio de las galerías de arte o de los museos.

El trabajo colectivo no era una novedad en el arte. En los sesenta, en Europa y Estados Unidos, el movimiento Fluxus (1963) ya propuso una de las primeras prácticas grupales de creación y producción; esto acarreó dos consecuencias: en primer lugar, planteó la discusión sobre 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 *performances* que realizaban, las invitaciones a una muestra y otros objetos que estuvieran relacionados con la creación de sus integrantes se colocaban en el mismo nivel de obras de arte finalizadas. Como resultado, Fluxus tuvo una estética orientada al archivo y a las artes aplicadas, que desembocó en nuevas formas de producción relacionadas con las ideas de performatividad, proceso y acontecimiento artístico.

En Ecuador, el grupo Artefactoría fue pionero en el trabajo colectivo. Las intervenciones urbanas que realizaron en 1987, con motivo de la Primera Bienal de Pintura de Cuenca, ejemplifican la producción conceptual de este grupo. 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 2002, 68).

Sus intervenciones fueron acciones anónimas de protesta contra la tradición pictórica que representaba la Bienal de Cuenca, lo que, según Ampuero (2002, 68), 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”.

Que esta acción se haya mantenido anónima, en su momento, cuestionó la idea del artista-creador, una figura exaltada por los galardones de la Bienal. Además, lo efímero de las obras que, como explica Ampuero (2002), fueron borradas casi inmediatamente, también indica la escasa tolerancia de espacios oficiales hacia otros modos de producción artística.

En los años noventa, además del CEAC, hubo en Quito otros colectivos. Entre los más representativos se puede mencionar a PUZ, conformado por César Portilla, Ulises Unda y Danilo Zamora; y Máquina Gris, conformado por Roberto Jaramillo, David Santacruz y Fernando Dávalos, estudiantes de la FAUCE en aquellos años. Las obras de estos colectivos estaban cargadas de críticas y cuestionamientos al campo del arte. Danilo Zamora (2009, 12), 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 [...]”.

Estos colectivos usaban medios distintos de producción; en lugar de pintura creaban acciones, *performance*, instalaciones, vídeo, entre otras expresiones entonces novedosas y rupturistas en el campo del arte. Ninguno de estos modos de producción se impartía en las clases de la FAUCE, lo que implicaba que sus estudiantes exploraban más allá de su educación oficial. Para Manuel Kingman (2012), la propuesta de estos colectivos de estudiantes rayaba, muchas veces, con lo irreverente, y se iba en contra de lo establecido como oficial o adecuado en la época.

Se puede decir que la gestión que aquellos colectivos realizaron en los años noventa respondía a dos necesidades: contar con una mayor diversidad de espacios de exhibición y con la posibilidad de pensar la producción artística más allá de los medios tradicionales. Alexis Moreano, quien se integró posteriormente al CEAC, señala: “No era que queríamos hacer 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”.⁹

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 las instalaciones en la Casa de La Tola, el espacio de exhibición y el montaje museográfico formaban parte del discurso conceptual. La búsqueda de otros lugares para exhibir arte tenía como objetivo mostrar la obra, pero también presentar otra clase de productos artísticos, como obras procesuales y otros métodos de creación. La producción de los jóvenes requería, cada vez menos, los ámbitos de “cubo blanco”;¹⁰ la exploración de lugares de exposición diferentes de museos y galerías estaba relacionada con la necesidad de lugares aptos para producir, discutir y exhibir nuevos medios de producción.

En 1995 el CEAC invitó a la historiadora y crítica del arte cubana, Lupe Álvarez, a dictar un curso en Quito, llamado *Quo Vadis Ars*, en el Colegio de Arquitectos. Álvarez regresó al Ecuador en 1996 y 1997 para dictar otros cursos y, en 1998 se quedó definitivamente dirigiendo un nuevo proyecto del CEAC.¹¹ La llegada de Álvarez reconfiguró el

⁹ Entrevista a Alexis Moreano, Quito, 9 de junio de 2016.

¹⁰ 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 la pueda apreciar sin ninguna interferencia visual o conceptual. Estos espacios se hicieron populares a fines de la primera mitad del siglo XX (Altshuler 2013).

¹¹ Entrevista a Lupe Álvarez, Quito, 29 de abril de 2017.

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 Ecuador; luego de ser un colectivo de producción y gestión de espacios de exhibición, 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 su conocimiento sobre arte contemporáneo, y la información académica y teórica que manejaba y distribuía al estudiantado.

El grupo se enfrascó en un nuevo proyecto: una investigación sobre arte contemporáneo, por lo que el CEAC dejó de ser un colectivo de arte y pasó a funcionar como equipo de investigación. Los integrantes eran Lupe Álvarez, Gabriela Ribadeneira,¹² Alexis Moreano, Miguel Alvear, Diego Ponce, Diana Valarezo, María Fernanda Cartagena y Rafael Polo. Cristóbal Zapata en Cuenca y Freddy Olmedo en Guayaquil actuaron como nexo entre artistas e investigadores.

En un primer momento, el CEAC propuso realizar una publicación; específicamente, un catálogo de artistas contemporáneos del Ecuador. Alexis Moreano explica que esta investigación inició sin una metodología definida. Un primer contacto con artistas se efectuó vía correo, pero la convocatoria en sí fue desordenada, sobre todo porque no estaba especificado lo que se entendía por “artistas contemporáneos”.¹³ 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, con el objetivo de delimitar la categoría “arte contemporáneo en Ecuador”. Claramente, este cambio de intereses se debió a la influencia de Álvarez en el colectivo, ya que hasta entonces la historia del arte no significaba una preocupación en el campo. En el país no existía una carrera de Historia del Arte y la especialidad que hubo en la FAUCE se había cerrado hace casi diez años.

¹² Ribadeneira dirige, hasta la actualidad, la fundación CEAC.

¹³ Entrevista a Alexis Moreano, Quito, 9 de junio de 2016.

Para realizar esta investigación, el CEAC gestionó fondos de Hivos.¹⁴ La metodología que plantearon consistió en trabajar en archivos y realizar entrevistas, e incluyó una serie de encuentros, charlas, reuniones, cursos y exposiciones que difundían el trabajo del CEAC entre artistas de las diferentes regiones del país. A partir de estas actividades, se redactó un documento de aproximadamente 500 páginas, que debía ser revisado y editado.¹⁵ A inicios del año 2000 muchos integrantes del colectivo salieron del país y la investigación quedó inconclusa.

En esta nueva fase del CEAC, apareció un agente institucional que surgió como una nueva alternativa a los ámbitos tradicionales de exhibición: el bar El Pobre Diablo. Para José Avilés, artista fotógrafo y dueño del bar, más que un lugar de exhibición de arte era un espacio de diálogo: “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”.¹⁶ En la búsqueda de sitios de exhibición no tradicionales, los artistas jóvenes encontraron en El Pobre Diablo una institución que acogía sus propuestas. Moreano indica que en los años 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”.¹⁷

La propuesta de El Pobre Diablo se diferenciaba de otras –como la exhibición en El Ejido, las salas institucionales de exhibición o los pabellones del antiguo Hospital Militar– porque ensayaba un acercamiento distinto entre el público y el arte. Su particularidad era presentarse como un sitio cuya finalidad no era la exhibición artística; tal función complementaba a la principal de bar y cafetería. En este contexto, la relación entre público y obra de arte cambiaba: el arte ya no se mostraba

¹⁴ Hivos es una ONG holandesa que entrega fondos para proyectos culturales, sociales y económicos en países del tercer mundo.

¹⁵ Para la realización de este trabajo, y gracias a Gabriela Ribadeneira y a Miguel Alvear, he tenido acceso al manuscrito inédito de la investigación del CEAC. Lastimosamente, este documento no llegó a publicarse por problemas financieros de las instituciones que se habían comprometido a entregar los fondos para la edición. Moreano explica que tanto el Municipio de Quito como la CCE y el Produbanco se habían comprometido a financiar la publicación, pero debido a la crisis bancaria modificaron sus presupuestos; este proyecto fue excluido.

¹⁶ Entrevista a José Avilés, Quito, 28 de mayo de 2015.

¹⁷ Entrevista a Alexis Moreano, Quito, 9 de junio de 2016.

como un objeto sacralizado, sino que era un elemento más en el café. Avilés precisa que exhibir arte de esta forma suponía una relación “real” de la gente con la obra; opina que el público de los años noventa conoció de arte en sus visitas al bar.¹⁸

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

Quando 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.¹⁹

El Pobre Diablo funcionó durante diez años en el barrio quiteño La Mariscal. En la primera década del siglo XXI el bar se trasladó a La Floresta, lo cual implicó repensar la actividad de exposición de arte. Por la arquitectura del nuevo bar, Avilés resolvió abrir una galería adosada al edificio del café, donde se desarrollaría una forma más tradicional de exhibición.²⁰ Sin embargo, no se reformuló la idea original de acercamiento del público al arte.

La gestión del CEAC contó con dos momentos en los que se trataron temas coyunturales del campo. En el primer momento, el cuestionamiento se enfocó en el problema de los espacios de exhibición y su apertura hacia otros modos de producción artística. En el segundo, se centró en un problema conceptual sobre la idea del arte contemporáneo en el campo. Ribadeneira indica que “la pretensión del CEAC es esa también: asumir responsabilidades que no deberían competernos a

¹⁸ Entrevista a José Avilés, Quito, 28 de mayo de 2015.

¹⁹ Entrevista a Alexis Moreano, Quito, 9 de junio de 2016.

²⁰ La galería de El Pobre Diablo se inauguró a inicios de los años 2000, y se llamó El Container.

los artistas”.²¹ Con respecto al proceso del colectivo, Álvarez reconoce que “si no se construyen condiciones de diversificación de circuitos culturales, se crean circuitos no visibles”.²² Así, surge el siguiente cuestionamiento ante la gestión de este grupo: ¿qué fue invisible en el campo del arte por la falta de diversificación que plantea Álvarez?

El interés por la gestión de lugares “alternativos” de exhibición se debió, sobre todo, a que entre artistas jóvenes estaba generalizada la idea de que sus propuestas no tenían cabida en circuitos tradicionales. Patricio Ponce, graduado de la FAUCE en los años noventa, indica que consideraban que el campo del arte en Quito era inaccesible para artistas sin trayectoria.²³ 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”.²⁴ Álvarez (2001, 491-492), como directora de la investigación realizada por el colectivo, aclara su punto de vista al respecto: “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”.

Sin embargo, algunos jóvenes discrepaban de esa opinión sobre el campo del arte. Gonzalo Jaramillo, ganador del Premio Mariano Aguilera en 1991, explica que aquello le abrió muchas puertas.²⁵ A diferencia de sus compañeros, Jaramillo tuvo la oportunidad de ser parte de procesos expositivos colectivos en las galerías más importantes de Quito. Asimismo, varios artistas jóvenes de los años noventa pudieron exponer en La Galería como invitados de Wappenstein. Entre ellos se puede mencionar a Paula Barragán (1991 y 1997), Jenny Jaramillo (1993), Manuela Ribadeneira (1996), Fernando Madrid (1996), María Pérez

²¹ Entrevista a Gabriela Ribadeneira realizada por Damián Toro a mediados de los noventa, con motivo de la exposición de la Casa de La Tola.

²² Entrevista a Lupe Álvarez, Quito, 29 de abril de 2017.

²³ Entrevista a Patricio Ponce, Quito, 4 de junio de 2016.

²⁴ Entrevista a Alexis Moreano, Quito, 9 de junio de 2016.

²⁵ Entrevista a Gonzalo Jaramillo, Quito, 20 de agosto de 2015.

(1997), Patricio Palomeque (1997) y Ana Fernández (1997). Jaramillo, Ribadeneira, Pérez y Fernández realizaron instalaciones en La Galería. Igualmente, ya se ha dicho que esta institución incursionó tempranamente en proyectos de exhibición de arte en el espacio público (1984) y de arte electrónico (1989).

Además, no sería acertado sostener que las galerías de arte en los años noventa no estaban abiertas a nuevos modos de producción. Para mediados y, sobre todo, hacia fines de esa década, las galerías de vanguardia empezaron a exhibir obras de formatos no tradicionales. En 1994 La Galería expuso *Montañamar*, de Pilar Flores. La muestra consistía en una sola instalación en dos lienzos, ubicados en paredes diferentes; los lienzos estaban unidos por un camino de arena en el piso. Un lienzo contenía pigmentos en tonos azules y el otro, tonos ocres; 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.²⁶

En 1995 Marcelo Aguirre realizó una acción artística en La Galería, junto con la exhibición de su serie *Pecados capitales*; durante la muestra, un grupo de actores llevaban a cabo representaciones relacionadas con dichos pecados.²⁷ Marcela García recuerda que en Art Forvm también se expuso un *performance*. Marcelo Aguirre, Luigi Stornaiolo y Enrique Vásconez, en compañía del ingeniero Roberto Valdez, construyeron varias máquinas de vapor que funcionaban permanentemente, y una máquina que se movía y de manera periódica rozaba 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 *performances* o instalaciones que he hecho. En ese tiempo todavía no era común”.²⁸ Estas exposiciones demuestran que las galerías estuvieron abiertas al cambio de producción que propuso el arte en Ecuador de los noventa.

Álvarez reconoce, quizá por estas iniciativas en lugares de exhibición tradicionales, la existencia de ámbitos para otras formas de exhibición.

²⁶ Pilar Flores. Artista visual, “Montañamar”, <http://pilarflores.org/?p=88>

²⁷ Entrevista a Marcelo Aguirre, Quito, 21 de mayo de 2015.

²⁸ Entrevista a Marcela García, Quito, 17 de agosto de 2015.

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 (2001, 464).

El segundo momento del CEAC corresponde a una 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 2001, Lupe Álvarez (2001, 465-464) escribió: “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”. Describió este campo en Ecuador como “inepto” y “sin capacidad de amparar cambios profundos”, e indicó que lo único que ha permitido ciertas aperturas a modos contemporáneos de producción es la decadencia de un campo construido con base en el 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). Agregó:

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).

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”.²⁹ Luego de estar a la cabeza del CEAC, lo considera un grupo de personas que trataban de abrirse las puertas en unas condiciones determinadas, creando escenarios alternativos de discusión y encontrando caminos conceptuales propios.

Es innegable que la coyuntura histórica incidió en el campo del arte de fines de los años noventa y en la influencia que pudieron tener los planteamientos del CEAC. En el contexto ampliado de una crisis social, económica y política, y durante una crisis institucional en el campo del arte –según la prensa capitalina, de treinta galerías solo quedaron cuatro en toda la ciudad–, la idea de un campo cerrado e impenetrable se generalizó, sobre todo entre artistas jóvenes y las nuevas generaciones de estudiantes.³⁰ Esta coyuntura también reforzó la idea de que el campo de las décadas pasadas era ineficaz en cuanto a la exhibición y comercialización de nuevas tendencias artísticas.

Constato, sin embargo, que antes de que el proyecto del CEAC se propusiera definir lo contemporáneo en el arte ecuatoriano, ya se estaban produciendo cambios al respecto. Inclusive, la gestión del CEAC puede considerarse parte de los procesos de contemporaneización en sus inicios. Según Kingman (2012, 90), la creación del CEAC respondió a una necesidad, iniciada en los noventa, de contar con espacios de legitimación de nuevos modos de producción: “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”.

¿Qué se invisibilizó por la falta de diversificación de los circuitos culturales? Puedo decir que, hasta cierto punto, se invisibilizaron los procesos de artistas de generaciones diferentes.

El trabajo del CEAC ha merecido varias opiniones en el campo. Para María Fernanda Cartagena (2012, 13), el trabajo de este colectivo generó “un andamiaje teórico y programas específicos para la difusión local e internacional de nuevas prácticas artísticas”. Para Kingman (2012, 86), la influencia de sus propuestas se advirtió en un cambio generacional y en el apareamiento de obras contemporáneas;

²⁹ Entrevista a Lupe Álvarez, Quito, 29 de abril de 2017.

³⁰ Hoy, “¿Por qué cierran las galerías?”, 26 de diciembre de 2005, sección Cultura, 5B.

sin embargo, considera que no ocurrió un cambio radical en la forma de pensar el arte.

Sería inexacto decir que en la década del noventa se diera 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. Por su parte, artistas que gozaron de la bonanza del campo en los años setenta y ochenta sostienen que el CEAC fue un proyecto dinamizador, que puso en marcha otros procesos en un medio al que calificaron también como cerrado. Los más jóvenes consideran que la gestión del CEAC significó un paso agresivo y acelerado del arte moderno hacia un arte contemporáneo, lo que ocultó procesos y referentes ecuatorianos modernos para las nuevas generaciones de artistas.

La Carrera de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador: cambios en la educación formal artística

El tercer cuestionamiento a las estructuras del campo del arte contemporáneo se relaciona con la educación. Hasta 1997 la única carrera superior en artes, en Quito, se desarrollaba en la FAUCE; en ese año se creó la CAP en la PUCE.³¹ Muchos graduados de esta carrera son, hasta la actualidad, agentes activos de los procesos del campo del arte. Su creación, como una opción para la educación superior en artes, demuestra la necesidad del campo de tener acceso a otros puntos de vista y a nuevos acercamientos.³²

³¹ Actualmente se llama Carrera de Artes Visuales (CAV).

³² Existe también la Carrera de Artes Visuales en la Universidad San Francisco de Quito. Pocos graduados de esta carrera han tenido influencia en el campo del arte en Quito.

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; posteriormente se denominó FADA, cuando se incluyó la Carrera de Artes Plásticas. Entre otras características, su autonomía implicaba que la Facultad regulaba el precio de las matrículas, los ingresos no pertenecían a la administración de la PUCE, y el estudiantado tenía acceso a materiales y ciertos beneficios inexistentes en otras facultades. Este funcionamiento, de igual modo, tenía ventajas para el manejo académico de las carreras, entre otras, libertad en los planes de estudio y en las cátedras de cada carrera. Amparados en dicho 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 sus objetivos principales fue formular una alternativa a la educación que ofrecía la FAUCE. Para esto, los gestores de la CAP plantearon abrir la institución a nuevas propuestas; brindar espacios de exhibición para artistas jóvenes, y reconocer la complejidad de los modos de producción artística más allá de la pintura y escultura. Así, en el proyecto educativo plantearon, entre otros temas,

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.³³

El plan de estudios de la CAP consistía en educar a artistas que entendieran el arte como un “campo expandido”, en el que la realización de tareas como crítica de arte y gestión artística complementarían la creación y producción de obras.³⁴ En el perfil del estudiante de la CAP

³³ Archivo de la Carrera de Artes Visuales FADA PUCE (en lo adelante ACAV), “Propuesta Carrera de Artes Plásticas”, 1997.

³⁴ Al hablar de una práctica expandida del arte me refiero a un artículo de Rosalind Krauss, sobre la escultura en el campo expandido, al que define como un momento de ruptura posmoderna en

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 promoción cultural, así como proyectos, promoción, y comercialización de obras artísticas propias o ajenas.³⁵

Para educar a “artistas integrales”, la principal propuesta de la CAP consistió en apoyarse en la investigación. El estudiante de Artes Plásticas 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.³⁶

Según Pilar Flores, la interdisciplinariedad constituyó el eje principal de la CAP; se construyeron planes de estudio y se escogieron profesores en torno a tal principio.³⁷ Buscaron artistas jóvenes que estuvieran trabajando y produciendo su obra en ese momento. Manuel Kingman y Gonzalo Vargas, estudiantes de la primera promoción de la CAP, describen los primeros años de su educación universitaria como “cargada de mucha expresividad”. Comentan que, además de asignaturas

el campo del arte: “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 [1985] 2002, 72). En cuanto 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.

³⁵ ACAV, “Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes Plásticas”, 2004.

³⁶ ACAV, “Estudio y proyección para el diseño curricular de la Carrera de Artes Plásticas”, s.f.,

³⁷ Entrevista a Pilar Flores, Quito, 2 de junio de 2015.

de artes visuales, también recibieron materias como expresión corporal y apreciación musical.³⁸

Al iniciar la CAP, no existía una definición clara del camino por seguir para cumplir el objetivo de ser una alternativa a la FAUCE; quizá ello justifique la estructura laxa de los planes de estudio. 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 no estuvieran atadas a nomenclaturas; así, los contenidos de las materias podrían cambiar en función de los objetivos propuestos.³⁹

La CAP arrancó con un plan de estudios muy diferente al que la FAUCE manejaba, pues proponía la creación artística como un proceso con varios momentos y no como técnicas que había que dominar para lograr una práctica adecuada. Entre las materias teóricas que ofrecía el plan, constaban Teoría del Arte, Historia del Arte, Lectura de la Imagen, Filosofía Occidental, Filosofía Oriental, Pensamiento Crítico y Transdisciplinario; en esta última, sus temas cambiaban 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, Vídeo, Arte Contemporáneo y Computación.⁴⁰

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, quienes debían conducirles en la resolución de problemas técnicos y teóricos. El objetivo de esta materia era dotarles de un espacio de creación, donde pudieran poner en práctica, de una manera integral, lo aprendido en las materias técnicas y en las teóricas; dicha asignatura tenía la mayor carga horaria en el plan de estudios.

³⁸ Entrevista a Manuel Kingman y Gonzalo Vargas, Quito, 4 de septiembre de 2015.

³⁹ Entrevista a Pilar Flores, Quito, 2 de junio de 2015.

⁴⁰ ACAV, "Malla Curricular Carrera de Artes Plásticas", 1999.

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 irresuelta. Esto se evidencia en la carta abierta de Enrique Vásconez –director de la CAP en 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 revididos 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 honestidad y valentía, en quienes deberían ostentar el poder de hacer y renovar y se los convoque.⁴¹

En 2001 la PUCE le retiró la autonomía a la Facultad, la universidad pasó a administrar sus fondos y a regular los costos de las matrículas. Esto se puede atribuir a algunos factores, como la crisis económica, pero también a cambios administrativos en la universidad y a un nuevo rector que discordaba con dicha autonomía. Esto implicó variaciones en los planes de estudio: se suprimieron asignaturas 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, Vídeo, Dibujo, Fotografía, Escultura y Teoría del Arte, y se mantuvo la materia de Taller de Arte.

⁴¹ ACAV, Enrique Vásconez, “Misión Ineludible de Algunas Autoridades que Parecen Necesitar de un Buen Empujón”, s. f.

Las modificaciones administrativas de la universidad significaron también separar a muchos docentes de la carrera. “Un elevado número de profesores dejaron [en] el último semestre la actividad académica [incluso] un número significativo de profesores del área de Artes, incluyendo su Director”.⁴² Entre los profesores que salieron de la carrera hubo miembros del CEAC, como Alexis Moreano, que impartía algunas materias teóricas; y artistas reconocidos como José Avilés, responsable de Fotografía, Marcelo Aguirre, quien dictaba Dibujo, y Diego Cifuentes, prestigioso fotógrafo.

Sin embargo, otros profesores se integraron a la carrera después de los cambios administrativos e 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 integró este proceso; impartía clases de Historia del Arte y fue director de la carrera por menos de un año, en 2000.⁴³ La confluencia de agentes que disputaban diferentes espacios en el campo dentro de la CAP configuró a este proyecto educativo como un lugar de legitimación que reconoce otras formas de hacer arte.

Gonzalo Vargas y Manuel Kingman consideran que el primer cambio decisivo para su proceso de aprendizaje fue la entrada de Gonzalo Jaramillo en la asignatura de Taller de Arte (segundo nivel). Indican que dirigió sus inquietudes estudiantiles hacia horizontes más contemporáneos, por medio de reflexiones teóricas a través de la producción artística. Describen las clases de Jaramillo como las primeras 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.⁴⁴

Como resultado de los cambios administrativos en la universidad, entre 2003 y 2004 se propuso un Proyecto de Reforma Curricular de la CAP. El objetivo principal seguía siendo el de brindar una alternativa a la educación de la FAUCE.

⁴² ACAV, “Manifiesto de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la PUCE”, 2001.

⁴³ Entrevista a Pablo Barriga, Quito, 19 de agosto del 2015.

⁴⁴ Entrevista a Manuel Kingman y Gonzalo Vargas, Quito, 4 de septiembre de 2015.

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.⁴⁵

En esta reforma se propuso dividir todas las materias en cuatro grupos. Al primero se lo llamó Fundamentos del Arte y Ética, e integraba a las materias teóricas; se retiraron materias como Filosofía Oriental, pero se agregaron otras como Apreciación del Arte, Semiótica, Teoría de la Imagen y Análisis del Entorno Nacional; se ofrecían 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.⁴⁶

El segundo grupo se llamó Competencias en Artes Plásticas y Visuales; comprendía las materias técnicas. En este grupo hubo cuatro niveles de Dibujo, tres de Pintura y Grabado, cuatro de Escultura, tres de Fotografía, dos de Vídeo, tres de Animación Digital, uno de Medios Mixtos y uno de Diseño Web. El tercero correspondía al Eje Integrador de las Competencias. En este grupo constaban las materias de Taller de Arte de los distintos niveles, Prácticas Preprofesionales y los Talleres de Tesis. El último grupo lo conformaron las Competencias Complementarias, con materias como Idiomas, Pedagogía, Crítica del Arte, Gestión de Proyectos y Curaduría.⁴⁷

La nueva estructura del plan de estudios tuvo algunos cambios relacionados con una educación dirigida a la producción de arte contemporáneo. La inclusión de materias como Semiótica, Teoría de la Imagen y Teoría del Arte indica 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. Con

⁴⁵ ACAV, "Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes Plásticas", 2003.

⁴⁶ ACAV, "Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes Plásticas", 2003.

⁴⁷ ACAV, "Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes Plásticas", 2003.

esto se 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 incluir nuevos medios de producción como el vídeo, la animación digital y el diseño web. Abrir las posibilidades de producción artística a medios distintos de la pintura y escultura tradicionales revela el cambio y la respuesta de la academia a estas nuevas demandas. Se incluyeron materias como Crítica de Arte, Gestión de Proyectos y Curaduría, con lo que se buscaba lograr una educación integral de artes. Además, la materia de Taller de Arte era un espacio para que todos estos conocimientos se integraran y el estudiantado pudiera poner en práctica las enseñanzas de la universidad.

Tanto la FAUCE como la CAP emitieron documentos para la reforma de sus planes de estudio en 2003.⁴⁸ En ambos textos se hace referencia a “nuevos medios”, en relación con la enseñanza de técnicas como el vídeo, el *performance*, la fotografía digital, entre otros; se destaca la importancia de incluirlos en el plan de estudios. Sin embargo, solamente la CAP introdujo materias como Vídeo o Fotografía Digital en su nuevo plan de estudios.⁴⁹ Que en ambas carreras se haya visto necesario incluir estos temas indica la apertura a nuevas formas de arte.

En esta reforma también se modificó el nombre: de Carrera de Artes Plásticas (CAP) paso a ser Carrera de Artes Visuales (CAV). Este cambio representó la apertura institucional a las nuevas tendencias artísticas que el campo estaba demandando. 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.⁵⁰

⁴⁸ AFAUCE, “Estructura Académica de la Facultad de Artes de la FAUCE”, 2003; ACAV, “Diseño Curricular Perfeccionado de la Carrera de Artes Plásticas de la CAP”, 2003.

⁴⁹ En el *Informe Diagnósticos En cuanto al desarrollo del Plan de Trabajo*, de septiembre de 2007, se hace un reporte detallado de las áreas en las que se dividió el pènsum 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 nuevos medios o arte digital. Lastimosamente, en el diagnóstico de estos informes se califica a estas materias como las más conflictivas por diversas razones, entre ellas, la falta de equipos, de espacios adecuados y de claridad en los contenidos (ACAV, “Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes Plásticas”, 2003).

⁵⁰ ACAV, “Proyecto de Reforma Curricular para la Carrera de Artes plásticas”, 2004.

Estudiantes de la CAP opinan que la carrera no fue manejada de la mejor manera en sus primeros años, sobre todo en la primera promoción. Indican que su educación fue un proceso inestable, con muchos cambios en poco tiempo, lo que retardó la consolidación del proyecto educativo. Una parte se reconoce como autodidacta, pues muchos conocimientos –que aseguran han sido útiles en su vida profesional– no los aprendieron en la universidad.⁵¹

Veinte años después de su apertura, se puede decir que la CAP cumplió el objetivo de brindar una educación integral y alternativa a la impartida en la FAUCE. Quienes estudiaron en la CAP se han desempeñado como docentes universitarios, artistas, gestores, críticos, editores, curadores, museógrafos e inclusive montajistas, cuando las circunstancias lo han requerido. Alexis Moreano piensa 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 [a] 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.⁵²

En el análisis de estos tres momentos de cuestionamientos, se hace evidente la incidencia de los agentes del campo. Me he referido a agentes que han influido en los tres momentos y la importancia de algunos de ellos en el movimiento y el desarrollo del campo del arte en Quito. Como sugiere Bourdieu, el concepto de agente implica su desarrollo dentro de una estructura, y aunque tal agente no esté necesariamente sujeto a esta ni cumpla un rol determinado en el campo, tiene la capacidad de intervenir y cambiar las estructuras en su favor. Para Bourdieu ([1980] 2007, 104), “los agentes se determinan en relación con índices concretos de lo accesible y de lo inaccesible”.

⁵¹ Entrevista a Manuel Kingman y Gonzalo Vargas, Quito, 4 de septiembre de 2015; entrevista a Belén Santillán, Quito, 7 de diciembre de 2016.

⁵² Entrevista a Alexis Moreano, Quito, 9 de junio de 2016.

El concepto de agente es diferente del de sujeto que, como lo define Foucault ([1981] 2000, 85), se encuentra “sujetado” 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”. El concepto de agente difiere, al mismo tiempo, del de actor social, pues este asume un rol en la sociedad y actúa según los objetivos y metas de ese rol (el actor social también puede ser un colectivo de personas que ejerce un rol en la sociedad). Para Alain Touraine (1987, 12-13), “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*” [cursivas en el original].

Para Bourdieu, agentes e instituciones entran en disputa por espacios de poder que permitan acumular capital. En el caso específico del campo del arte, dicho capital no corresponde a la riqueza económica, sino al prestigio. Bourdieu denomina a esto “capital simbólico o cultural”. El capital económico y el simbólico son correspondientes en la medida en que este último 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 [1980] 2007, 189).

Después de analizar estos tres cuestionamientos de los artistas al funcionamiento del campo, es evidente la disputa de determinados agentes por el poder, tanto a nivel institucional como por capital simbólico. No resulta posible, sin embargo, aseverar que las disputas derivadas de estos cuestionamientos cambiasen la estructura del campo. Tampoco se puede afirmar que estos movimientos promovieran cambios y que el campo de décadas pasadas haya dejado de funcionar. Sin embargo, se

puede decir que los cuestionamientos analizados sí propusieron otras formas de funcionamiento y una reorganización de los agentes en su interior.

En Guayaquil, por ejemplo, desde 2003, el Instituto Tecnológico de Arte del Ecuador (ITAE) se conformó como una institución de educación superior 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 Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) en Guayaquil. Durante 2003, el ITAE funcionó en el MAAC y desde 2004 trasladó sus instalaciones al subsuelo del Teatro Centro Cívico en Guayaquil. En la lista de profesores de esta institución constan 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 en los ámbitos nacional e internacional. Actualmente, forma parte de la Universidad de la Artes.

Capítulo 4

El campo del arte en Quito después de la crisis económica

El nuevo milenio trajo cambios significativos en el campo del arte en Quito. El colapso del sistema que había organizado la ciudad hasta mediados de los años noventa y la crisis económica cambiaron los comportamientos, los agentes y el orden del campo. Uno de los fenómenos que marcó el trabajo artístico en la primera década del siglo XXI fue el trabajo colectivo. Para esto, tomo como referencia el trabajo de los colectivos Artes No Decorativas, Oído Salvaje y La Corporación, cuyas prácticas evidencian la entrada de nuevas lógicas de producción artística con sus mecanismos de institucionalización y legitimación. Analizo también otros acontecimientos de la época, con lo cual evidencio algunos conflictos que marcaron los años 2000. Sin embargo, el análisis de dos colectivos artísticos –Experimentos Culturales y Tranvía Cero–, muestra un nuevo modelo institucional y el cambio definitivo del arte en Quito. Finalmente, trato un episodio de 2008, cuando la curadora colombiana María Iovino determinó que ninguna de las obras presentadas al Salón Mariano Aguilera cumplía con las características que, según ella, debía tener el arte contemporáneo. A raíz de este suceso, se cerró el Salón, dando inicio a un proceso para repensar lo contemporáneo en el arte, desde las instituciones públicas.

En Ecuador, la primera década del siglo XXI continuó con inestabilidad política y económica, puesto que entre 1996 y 2008 el país tuvo cinco presidentes. Esta coyuntura afectó el campo del arte, y en esos años cerraron muchas galerías, como Art Forvm, en 1999, y La Galería,

en 2002. Muchos bancos, que en los años 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. La crisis económica también afectó el desarrollo de proyectos artísticos. Incluso la publicación de la investigación del CEAC, a decir de algunos de sus miembros, quedó postergada no por razones del colectivo, sino por factores relacionados con la crisis económica.

Sin embargo, no se le puede atribuir lo sucedido en el campo del arte solamente a la crisis económica. El campo y la producción artística ya habían empezado a reformularse en los años noventa; la apertura institucional a nuevas técnicas, otros modos de producción y otros agentes también fueron razones para este cambio. Se puede pensar que la confluencia de todos estos factores facilitó su reconfiguración.

El campo del arte a inicios del nuevo milenio

A inicios del siglo XXI, el campo del arte había cambiado. Frente a una nueva estructura, la conformación de colectivos fue una de las estrategias empleadas por los agentes del campo. Se formaron varias agrupaciones con objetivos diferentes, pero, en general, todos cuestionaban las estructuras anteriores.

Un caso similar ocurrió en Argentina, cuando en 2001 se congelaron los depósitos bancarios y se aplicó una política económica de convertibilidad, en la que un peso argentino equivalía a un dólar. En este contexto, los colectivos artísticos incrementaron con diferentes objetivos y formas de trabajo. Andrea Giunta (2009, 255) 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.

Para esta autora, una de las características más importantes de la producción artística colectiva es la disolución del artista individual. Otra consiste en “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, 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, aparece la vinculación de sus miembros por intereses comunes, la toma grupal de decisiones y la cooperación entre colectivos. Los grupos de Quito, sin embargo, dirigieron sus objetivos a reconstruir una institucionalidad que se vio afectada por factores externos.

El colectivo Artes No Decorativas S. A., conformado por Manuela Ribadeneira, artista visual, y Nelson García, músico, se constituyó legalmente como una sociedad anónima ante la Superintendencia de Compañías del Ecuador. Por lo tanto, 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”.¹ Esta estructura legal, más relacionada con el mundo de los negocios, podría pensarse como la respuesta a la necesidad de formar una nueva institucionalización desde los artistas.

En la década del 2000 Artes No Decorativas S. A. articuló su producción con la gestión de proyectos artísticos, educativos y curatoriales; los cuestionamientos al campo fueron planteados de manera persistente. Sus propuestas interpelaban la existencia de una institucionalidad del arte y, en algunos casos, procuraban una nueva organización en su práctica. Un ejemplo de esto es *Sobremesa, la última escena* (2001 y 2002).

¹ Artes No Decorativas, “Acerca de”, s. f., <http://artesnodecorativas-s.a.laselecta.org/acerca-de/>

Para este proyecto, el colectivo realizó varias cenas no simultáneas en Quito, Guayaquil, Cuenca y Lima. Los invitados eran agentes del campo artístico: curadores locales e internacionales, coleccionistas, artistas, críticos de arte y administradores de espacios culturales.

La obra consistía en una mesa, una vajilla cuyo 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 Séptima Bienal; una en Guayaquil, en la galería DPM; una en Quito, en el Museo de la Ciudad; y una en Lima, en el Museo Pedro de Osma.² Posteriormente, se reprodujeron los audios registrados de las conversaciones, y se expusieron los forros de las sillas –bordados con los nombres de las personas asistentes– y las fotografías de los espacios que ocuparon.³

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 exclusión arbitraria de otros agentes cuyas opiniones, posiblemente, no fueron consideradas necesarias en estos diálogos. La obra también deja en evidencia la creación artística en formatos y modos de producción diferentes a los tradicionales, ya que se diluye la idea del producto artístico y su autoría. 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 o 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), y desde 2001 se autodenominaron Centro Experimental Oído Salvaje.⁴ Su trabajo colectivo

² Artes No Decorativas, “Sobremesa: la última escena”, 6 de junio de 2010, <http://artesnodedorativas-s.a.laselecta.org/2010/06/06/la-ultima-escena/>

³ En 1966, Marta Minujín hizo un *happening* comparable, llamado *Simultaneidad en simultaneidad*; se realizó en Buenos Aires en el Instituto Di Tella.

⁴ Eventualmente, Disse se separó del colectivo.

consistía en apoyar y gestionar proyectos de artistas que, igual que ellos, trabajan con sonoridades.⁵ En los años noventa, el trabajo de este colectivo estuvo orientado a prácticas sonoras comunitarias, por lo que instalaron radios en comunidades rurales. Los artistas también desarrollaron proyectos individuales: Kueva produjo una serie de obras en vídeo y sonoridades que cambiaron la idea de la producción final y la exhibición museográfica, mientras que Estévez se dedicó a la investigación académica de producción artística sonora en 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”. El Centro Experimental Oído Salvaje tuvo una influencia decisiva en el campo durante la década, por sus 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 colectivo La Corporación se diferencia de los anteriores porque sus integrantes solamente se dedicaron a la gestión y dejaron de lado la producción artística. Se conformó en 2002 con Roberto Jaramillo, Samuel Tituaña, Danilo Zamora, Danilo Vallejo, Rodrigo Viera, Fernando Dávalos, Miriam Cartagena, Yoko Jácome, Carlos Vaca, Ernesto Proaño, entre otros (Kingman 2012). El colectivo empezó a trabajar con motivo de la reapertura del Salón Mariano Aguilera, y su objetivo era enfrentarlo a través de varias exposiciones de arte que se realizaron en Quito. Estas exposiciones se denominaron *No Salón*. Ernesto Proaño indica que, después del *No Salón*, los artistas se percataron de que no necesitaban de las instituciones oficiales para gestionar eventos artísticos.⁶

El trabajo de La Corporación resonó 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

⁵ Antenas-intervenciones, “La trayectoria musical de Oído Salvaje”, 2014, <http://antenas-intervenciones.blogspot.com>

⁶ Entrevista a Ernesto Proaño, Quito, 3 de junio de 2015.

fue la revista *Abrelatas*. En esta, los artistas jóvenes podían publicar imágenes experimentales, fotomontajes, ilustraciones, fotografías y dibujos de creación propia, además de textos en los que reflexionaban sobre muestras de arte, eventos del campo y otros acontecimientos del momento. Se publicaron cuatro números de la revista. Proaño considera que el proyecto más interesante del colectivo fue el Programa Cosmovisión Andina, que consistió en presentar en el extranjero muestras colectivas de artistas ecuatorianos. El impacto de este colectivo se aprecia en su gestión de espacios de exhibición; sin embargo, paulatinamente dejó de existir.

El énfasis de los tres colectivos en la gestión de proyectos –ya fueran artísticos o comunitarios– muestra la falta de espacios institucionales de exhibición tradicional y de legitimación que existía en ese momento, como museos y galerías. La creación de un marco institucional desde los artistas contribuyó a reestructurar el campo en aquella década, lo que evidencia su agencia en prácticas distintas a lo artístico. Hubo también planteamientos de artistas independientes que movilizaron procesos similares. En diciembre de 2000, la artista ecuatoriana Ana Fernández realizó un *performance* público titulado *Hasta la vista, Baby!* Consistió en una procesión funeraria, que partió del edificio del Banco Central, en Quito, hasta el cementerio de San Diego. 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, y 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 (2012, 92) describe aquel *performance*: “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”. En el registro se puede ver el impacto de la dolarización en el pueblo ecuatoriano y la función catártica que tuvo esta actividad. La acción promovió un espacio para asimilar la nueva realidad monetaria del país; los asistentes lavaban la bandera del Ecuador en señal de protesta por las medidas económicas tomadas por el gobierno. Su comentario irónico sobre la

crisis económica de la última década demuestra el surgimiento de un nuevo tipo de arte, que no requiere de galerías, instituciones o espacios de exhibición y que se legitima a sí mismo en otros grupos del campo.

La relación entre este nuevo arte y las instituciones oficiales fue problemática. Ni los museos ni las galerías (ni sus dueños) contaban con infraestructura o herramientas teóricas para acoger proyectos de esta índole. En algunos casos, las instituciones oficiales quisieron influir en la producción artística para que calzara en sus lógicas. Un ejemplo es lo sucedido 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 establecer un diálogo entre el arte contemporáneo y la cultura popular; el tema de la curaduría fue la tecnocumbia, la expresión musical popular de moda en ese momento. La muestra incluía una serie de obras de artistas contemporáneos, que sería inaugurada con un concierto de ese estilo musical.

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 este 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.⁷

Una de las obras que formó parte de la exposición fue la serie fotográfica *MEC POP*, de Miguel Alvear. Estaba compuesta por composiciones fotográficas de cantantes de tecnocumbia y conductores de autobuses. Las imágenes incluyen a las artistas, sus atuendos, su estilo y sus cuerpos, a manera de motivos; la serie evoca la estética popular con la que se decoran los autobuses de transporte público. La propuesta y la corporalidad que presentó el proyecto resultaron provocadoras para el público en general.

⁷ María del Carmen Carrión, “Divas de la tecnocumbia: propuestas, riesgos, obras”, *LaSelecta.org*, 2009, <https://bit.ly/30PVFEJ>

Mercedes de Carrión, directora del Museo, impidió la exposición el día de su apertura, argumentando que no consideraba adecuada la exhibición de esas imágenes. Frente a esta censura, la curadora, los músicos y los artistas visuales realizaron un espectáculo en la plaza 24 de Mayo, que se encuentra en la parte posterior del Museo, y que para entonces era considerada 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. En la improvisación 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 un concierto en el que la cantante Hipatia Balseca y el grupo de pop ecuatoriano La Grupa interpretaron piezas de este estilo musical.

Los *performances* como el de Ana Fernández, o lo que sucedió con la serie fotográfica de Alvear, revelan las dificultades de las instituciones oficiales del arte para relacionarse con producciones artísticas distintas de las tradicionales. Las instituciones públicas eran reacias a admitir nuevas formas de hacer arte. Frente a esto, los artistas empezaron a prescindir de ellas y a buscar espacios no institucionales. El *performance* de Ana Fernández, por ejemplo, descarta cualquier institución y se legitima con 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 despertó mayor curiosidad.

Sin embargo, hubo instituciones privadas que siguieron abriendo sus puertas a producciones artísticas diferentes. El Contenedor –la galería de El Pobre Diablo– presentó la muestra *Clínicas* (2002), de Marcelo Aguirre, Enrique Vásconez y Luigi Stornaiolo. En un pabellón de la galería se exhibieron pinturas de Stornaiolo; en el otro, Marcelo Aguirre y Enrique Vásconez construyeron un cuarto de paredes transparentes, que se llenaba de humo y sobre este 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 pudieran ver la acción. Esto puede tomarse como un ejemplo de que las lógicas del arte estaban cambiando, y que los artistas legitimados

por el campo no se quedaron estáticos y exploraron otros lenguajes. El público también acogió la producción artística en medios distintos a los tradicionales.

La construcción de nuevas institucionalidades

A inicios de los años 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 cobrar nuevos protagonismos, especialmente algunos grupos de estudiantes que propusieron otras formas de legitimación desde espacios alternativos. Hubo algunos factores que incidieron en estas iniciativas. Por ejemplo, algunos 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 Sacando Punta a la Materia de Arte, dictado por el artista cubano Saidel Brito. Jaime Sánchez –uno de los invitados al seminario– indica que Brito introdujo el tema del arte contemporáneo de una manera directa, lo que contribuyó a que estudiantes de la FAUCE desarrollaran nuevas inquietudes.⁸

Experimentos Culturales

En 2001 Gonzalo Vargas y Francisco Jiménez –estudiantes de la CAP– fundaron el colectivo Experimentos Culturales. El objetivo de Vargas era establecer un espacio alternativo en el arte contemporáneo para difundir la producción de jóvenes, mientras que Jiménez aspiraba a llevar el arte contemporáneo a las esferas públicas. En 2002 se les unió Manuel Kingman y planteó vincular el colectivo con la cultura popular. Crearon un sitio web de arte contemporáneo donde publicaban periódicamente críticas, ensayos, reflexiones, entre otros textos. Una de las secciones más importantes estaba dedicada a las exposiciones que hacían semanalmente en la plataforma. En el sitio cargaban imágenes de diferentes artistas,

⁸ Entrevista a Jaime Sánchez, Quito, 3 de agosto de 2015.

en programación *flash*, cada una con su propio diseño, lo que permitía verlas como si estuvieran montadas en el espacio de una exposición individual. Vargas relata que tomó la idea de la página web *Zona Cero*, de Pedro Meier –fotógrafo mexicano–, en donde se publican exposiciones de diferentes fotógrafos, cada una con su propio esquema.

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”.⁹ Vargas explica el proyecto como “un nodo en el que confluían muchas cosas que se visibilizaban en la página web”.¹⁰ Los dos coinciden en que fue una plataforma de visibilización, más que una instancia legitimadora. En su momento constituyó 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 videoarte ecuatoriano y extranjero *A la Carta* (2005 y 2006). Estas 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. Los eventos se realizaron en El Pobre Diablo y en El Contenedor.

Este colectivo, de igual modo, colaboró con otras agrupaciones artísticas. En la primera y segunda edición del Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich*, Experimentos Culturales difundió la convocatoria y el evento en la red. Algunos de los miembros de este colectivo participaron en las exposiciones del Programa de Cosmovisión Andina, organizadas por La Corporación. Colaboraron con el proyecto de arte y antropología *Full dólar*, al incluir un subsitio de este colectivo en su página web. Difundieron los enlaces de otros grupos, como el colectivo de cine y vídeo 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.¹¹

⁹ Entrevista a Manuel Kingman, Quito, 4 de septiembre de 2015.

¹⁰ Entrevista a Gonzalo Vargas, Quito, 4 de septiembre de 2015.

¹¹ WASH también realizó un catálogo en vídeo de los colectivos que trabajaban en el primer decenio de 2000 en Quito; tiempo después se separaron.

Además de su labor en gestión cultural, Experimentos Culturales desarrolló una obra colectiva llamada *La Tienda*. Para Kingman, esta “era una antiobra, se trataba de burlarse del arte con 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”.¹² 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 (Grupo Experimentos Culturales 2008, 76).

Hicieron una serie de “productos artísticos cotidianos”: jabones con propiedades curativas para agentes del campo del arte, cereales *Che-rios* para un “estudiante revolucionario”, 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 50 años de la FLACSO, sede Ecuador.

A fines de 2007 se integraron Santiago Rosero, Fernanda Andrade y Adrián Balseca. En 2008 el colectivo se separó por el desgaste de las relaciones entre sus integrantes. La página web *experimentosculturales.com* dejó de funcionar en 2008, por lo que no hay un registro de sus exposiciones. Ese mismo año, los integrantes se reagruparon bajo el nombre *La Selecta*, sin la presencia de algunos de sus anteriores miembros, y publicaron otra página web, donde se encuentra el archivo de textos de *experimentosculturales.com*, además de algunos proyectos nuevos del colectivo. Sin embargo, *laselecta.org* no cobró la fuerza que tuvo su antecesor.

María Fernanda Cartagena (2012, 13) considera que este colectivo fue, a mediados de la década del 2000, “uno de los actores que más conexiones, asociaciones y agencias dinamizó”. Para la autora, en ese momento la propuesta desde la plataforma web fue una fortaleza para

¹² Entrevista a Manuel Kingman, Quito, 4 de septiembre de 2015.

promocionar a actores locales e internacionales; sostiene que el proyecto *A la Carta* (2005 y 2006) puso en evidencia las lógicas colaborativas que el colectivo promovía. La confluencia de agentes e instituciones en este proyecto revela la colaboración del campo que logró el colectivo en la primera década del siglo XXI.

al zur-ich

En 2003 se llevó a cabo la primera edición del Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich* en sectores del Centro Histórico de Quito y del sur de la ciudad, La Magdalena y El Recreo.¹³ El evento fue organizado por estudiantes de la FAUCE, que luego de llamarse *al zur-ich* tomaron el nombre Tranvía Cero, para abarcar todos los proyectos del colectivo en un mismo grupo de personas.¹⁴ Si bien este colectivo ha tenido varios integrantes a lo largo de los años, Samuel Tituaña fue parte del proceso desde su inicio hasta 2017.

Un objetivo de este proyecto, al igual que Experimentos Culturales, fue la creación de un espacio de exhibición para artistas emergentes. Tituaña explica que el encuentro fue pensado para solucionar, de alguna manera, las dificultades que artistas jóvenes enfrentaban en el campo, a inicios de 2000. “Fue como crear una plataforma para los panas¹⁵ que vengan, expongan y todo con menos trabas, porque siempre fue la crítica de que piden currículum, demasiadas cosas, siempre es lo mismo”.¹⁶

Su objetivo principal fue llevar el arte contemporáneo a los barrios del sur de Quito. Tituaña (2010) considera que un problema del campo, en ese entonces, era la ubicación de las instituciones artísticas y de difusión cultural: la mayoría estaba localizada en el Centro Histórico y en el norte de la ciudad. La ubicación espacial del proyecto se convirtió en una postura política que proponía un espacio legitimador, en un lugar no reconocido por el campo. Este objetivo implicó la exhibición de

¹³ Entrevista a Samuel Tituaña, Quito, 8 de junio de 2015.

¹⁴ 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.

¹⁵ Expresión popular con la que se denomina a las amistades.

¹⁶ Entrevista a Samuel Tituaña, Quito, 8 de junio de 2015.

una producción específica, de carácter comunitario y que se relacionaba con el público de los barrios. Dicha producción incluyó arte urbano, arte comunitario, arte relacional, entre otros modos de producción poco acogidos en espacios tradicionales de exhibición. La particularidad del proyecto implicó aceptar nuevas formas de arte y construir una nueva institucionalidad.

Tituaña reconoce la institucionalidad que aportó su proyecto al campo. Sin embargo, considera que por su lugar en la ciudad es una instancia que cuestiona al artista, a su producción y que también pone en entredicho a la institucionalidad tradicional. Explica que 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”.¹⁷ El reconocimiento institucional del encuentro en el campo se dio en su segunda edición (2004), cuando María Fernanda Cartagena –quien ya había participado en proyectos oficiales, como las reformas al Salón Mariano Aguilera– fue convocada por el colectivo para curar la selección de artistas. Una de las personas a las que invitó la curadora fue Miguel Alvear. Alvear presentó la pieza de videoarte *Camal*; consistió en una proyección nocturna de imágenes de archivo del antiguo camal de Quito, sobre las instalaciones del mismo edificio.

Desde su segunda edición, *al zur-ich* ocupa un espacio de legitimación equivalente al que antes poseían instituciones públicas o galerías privadas en el campo del arte. Samuel Tituaña sostiene que “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”. Agrega: “[*al zur-ich*] se convirtió en una plataforma con un reconocimiento y el artista que entra a la plataforma también tiene un reconocimiento. Ya no es un espacio alternativo, ya se ha institucionalizado”.¹⁸ 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

¹⁷ Entrevista a Samuel Tituaña, Quito, 8 de junio de 2015.

¹⁸ Entrevista a Samuel Tituaña, Quito, 8 de junio de 2015.

reforzado el encuentro, debido a la necesidad de una institucionalidad alternativa.

Uno de los artistas legitimados por este espacio en su práctica de arte comunitario es Falco (Fernando Falconí). En la tercera edición de *al zur-ich* (2005) presentó *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” (Falconí [Falco] 2005, 13). Los habitantes de un barrio en Chimbacalle exhibieron, como obras de arte, lo que consideraban bello, bueno o verdadero de sus propios hogares. Los objetos expuestos no estaban regidos por lineamientos estéticos. Como parte de la obra, el artista realizó varios talleres en el barrio, para explicar la idea a los vecinos; el día de la exhibición *Lo Bueno, lo Bello y lo Verdadero* se instaló en la calle. Esta obra se presenta como una crítica desde los artistas y los nuevos espacios de legitimación a las instituciones tradicionales, y se reflexiona sobre los públicos y los consumidores de arte, ya que incluyó procesos de integración de la comunidad en su propio espacio.

Otra obra de este artista, presentada en la sexta edición del encuentro (2008), fue *La Patrona de La Cantera*. Se realizó en el barrio La Cantera, en el centro sur de Quito, donde se reubicó a las primeras trabajadoras sexuales que habían sido apartadas 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 (Falconí [Falco] 2008, 36).

Esta imagen fue situada en una gruta, a la entrada del centro nocturno, como un símbolo de protección. El proceso comunitario de esta propuesta les permitió a las trabajadoras sexuales apropiarse del espacio que

habitan, a partir de formas simbólicas traducidas en la ubicación de la imagen.¹⁹

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 de 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”.²⁰ Considera, sin embargo, que la gestión sostenida en el tiempo y el éxito del proyecto sirvió también para cambiar esta noción que existía en el campo.²¹ 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 sus creaciones de arte comunitario.

Al cumplir diez años de existencia, este colectivo advierte en su gestión 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, [...] 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).

Gonzalo Vargas y Manuel Kingman consideran a *al zur-ich* como el proyecto de arte más importante de la primera década del siglo XXI. Para María Fernanda Cartagena (2012), se ha configurado como un proceso emblemático de esta década. La propuesta de descentralizar el arte contemporáneo a través de su exhibición en el espacio público del

¹⁹ He incluido los ejemplos de las obras de Falco para que se conozcan las reflexiones artísticas que se presentaban en este encuentro.

²⁰ Entrevista a Samuel Tituaña, Quito, 8 de junio de 2015.

²¹ Actualmente, Tituaña imparte clases de gestión en la FAUCE.

sur de Quito cambió la forma de trabajo y colaboración entre agentes e instituciones. Que el encuentro, un espacio considerado alternativo, se haya configurado como una instancia de legitimación indica que el campo se había 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.

El Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera

El SMA tuvo su primera edición en 1917, cuando el abogado Mariano Aguilera dejó en su testamento una propiedad al Municipio de Quito. Dispuso que el producto de los arriendos de esta propiedad fuera entregado a los mejores artistas noveles en las categorías de pintura, escultura y arquitectura. Lenin Oña (2010) considera que durante casi noventa años este fue el único certamen que mostraba arte ecuatoriano en el país.²² El SMA se suspendió entre 1966 y 1976; entre 1996 y 2003, y en 2008 volvió a cerrar para reabrirse en 2014, con modificaciones significativas 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” señala un documento de 1997.²³ Se contrató a María Fernanda Cartagena para que propusiera una reestructuración que se aplicaría al SMA y al Salón de Diciembre, que se celebraba cada año en las fiestas de fundación española de la ciudad y estaba dedicado a la acuarela, al grabado y a la caricatura.

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”.²⁴ Para lograr este

²² En 1958 se inauguró el Salón de Octubre y en 1962, el Salón de Julio en Guayaquil; en 1980, el Salón Luis A. Martínez, en Ambato; en 1987, la Bienal de Cuenca.

²³ AMCCM, “Propuesta cierre de los concursos Mariano Aguilera y Salón de Diciembre durante el año 1997 para reforma de las respectivas ordenanzas”, 1997.

²⁴ AMCCM, “Síntesis del proyecto para la reapertura del Salón Mariano Aguilera”, 1998.

objetivo, el proyecto giró 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 se hallaba en la selección, porque carecía de un concepto o algún tema que la guiara. Indica que la figura del curador resulta 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, incluirían presentar un tema para el Salón y realizar 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”.²⁵ Con base en esta selección, un jurado –compuesto por tres personas, dos extranjeras y una nacional– debía emitir un veredicto.

El segundo elemento de la propuesta de Cartagena fue incluir otros modos de producción distintos de la pintura y escultura, es decir, arte conceptual, *performance*, instalaciones, videoarte, entre otros. Se introdujo también lo que se denominó artes menores: dibujo, grabado, acuarela, fotografía y caricatura. Antonio Jaramillo, en su tesis “El canon en dos salones de arte del Quito contemporáneo” (2012, 18), 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”. Para Bourdieu ([1995] 2005), la institucionalización de ciertas prácticas les concede legitimidad. Así, esta reforma permitió el acceso oficial de lo contemporáneo a las instituciones del arte; en otras palabras, 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 expuestas y de los ganadores de cada Salón. La propuesta de Cartagena sugirió también cambios menores en el SMA. Uno fue el cambio en su nombre: desde

²⁵ AMCCM, “Informe sobre el proyecto para la creación del Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”, 1999.

2002 se reabrió como Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera. Agregar la palabra “contemporáneo” parece insignificante; sin embargo, el nuevo nombre aludía a los cambios de parte de algunas estructuras oficiales y de instituciones legitimadoras. Además, se hacía implícita la aceptación del “arte contemporáneo” en los circuitos oficiales de legitimación del arte.

Para Antonio Jaramillo (2012, 17), estos cambios fueron importantes en la medida en que remodelaron la estructura del Salón, porque fue posible la exhibición de otros medios, distintos de la pintura y escultura: “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”. Hubo medidas 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 aquello sí podría darse, si las obras no alcanzaban una calidad mínima.

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, hubo 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 nuevos reglamentos y las bases de los salones tras su reforma. En los documentos se establecían 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”.²⁶ Parecería arbitraria la diferencia de tiempo en la entrega de uno y otro soporte, ya que no hay razones explícitas que la justifiquen. En el último párrafo del artículo 1, se indica explícitamente que todos los medios distintos de la pintura deben presentar un marco conceptual. Además, “[e]n el caso de instalaciones, los artistas deberán adjuntar descripción y explicación conceptual de la obra participante (entre 2 y 5 carillas en tamaño A4,

²⁶ AMCCM, “Bases Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”, 2002.

doble espacio); [...] y/o cualquier otro tipo de material de apoyo que facilite la presentación e interpretación de la misma”.²⁷

Las diferencias entre obra pictórica, escultórica y “nuevos medios”, que se marcan en las convocatorias y bases del SMA demuestran la falta de claridad en torno al concepto de arte contemporáneo que reinaba en la institución a cargo del evento. Esto se hace evidente, por ejemplo, en la obra de Ulises Unda, ganadora en 2002. La pieza tuvo dos particularidades. La primera fue que se usaron plataformas tecnológicas digitales para crearla. La segunda fue su referencia al fenómeno de la migración ecuatoriana a España, que en esos años alcanzó un pico y por lo que se sugirió como tema del Salón.

El jurado estuvo compuesto por Piedad Casas, curadora colombiana, Claire Luna, historiadora del arte francesa, y Pablo Barriga, artista ecuatoriano. En el veredicto explican que “[u]na 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”.²⁸

Otra cuestión que indica la dificultad de la institución para aproximarse a un concepto adecuado de lo contemporáneo fueron los temas curatoriales que se propusieron para algunas ediciones. En 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 causa. En primer término, asumiendo el derecho de elegir sus vías y expresiones, temas y modalidades, medios y ocasiones (2003, 11).

La propuesta de Oña contradice el planteamiento de Cartagena, quien formula la necesidad de un curador para el Salón. El hecho de que la institución haya convocado a artistas con 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 otra, desacreditaban estas sugerencias.

²⁷ AMCCM, “Bases Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”, 2002.

²⁸ AMCCM, “Veredicto Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”, 2002.

En 2005 el Centro Cultural Metropolitano no recibió propuestas de los curadores invitados al concurso, 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, para ir a tono con el carácter contemporáneo del Salón, convocó a todos los creadores, independientemente del medio que eligieran.

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 catorce y dieciocho obras, una de cada artista. Este número de piezas ocupaba completamente el espacio del Centro Cultural Metropolitano y permitía que los jurados las evaluaran. 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 caótica 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.²⁹

La institución organizadora del Salón fue la Secretaría de Cultura del Municipio de Quito, a través de la dirección del Centro Cultural

²⁹ Hoy, “M. Aguilera 2005, ¿caos del arte?”, 1 de junio de 2005, sección Cultura, 4B.

Metropolitano (CCM), que es uno de los espacios de exhibición más concurridos en la ciudad (está ubicado al lado del Palacio de Gobierno, en el Centro Histórico). La edición de 2005 dejó en evidencia que la institución no tenía claro el concepto de arte contemporáneo, por lo que invitó a un curador sin la capacidad requerida para seleccionar las obras presentadas.

Otros momentos también demuestran las dificultades en la conceptualización del SMA entre 2002 y 2008. En 2003, por ejemplo, la inconformidad con la selección curatorial provino de los jueces. En el acta de veredicto indicaron que nombrar a un ganador había sido una labor difícil por el bajo nivel de la producción concursante.³⁰

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.³¹

Antes de este veredicto, no era posible declarar desierto el concurso; tiempo después, el reglamento del Salón se modificó. 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 desacuerdo con la organización, con la curaduría o con el premio.

A pesar de que el SMA soportó críticas y descontentos durante los seis años de su fase contemporánea, también hubo aciertos. En 2004 la curadora Mónica Vorberck propuso el tema *El reciclaje y el Ready-made, la fascinación de la cotidianidad*. Fundamentó su propuesta con un texto curatorial en el que planteó su pertinencia por el momento histórico del Salón.

³⁰ Entre los jueces firmantes de esta acta se encuentra la colombiana María Iovino, quien, como curadora, declarararía desierto el salón cinco años después.

³¹ AMCCM, “Acta de veredicto Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera”, 2003.

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 cotidianeidad’ 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 reflexiona 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 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), donde indaga sobre el reciclaje de imágenes en el arte contemporáneo.

Entre 2002 y 2008 se presentaron en el SMA obras notables. 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 de 2007. Las dos propuestas –conceptualmente– manejaban temas de crítica al arte ecuatoriano y al Salón. La obra ganadora, *Sin Título*, era una acción performativa 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. Este *performance* interpeló las lógicas del arte, ya que cuestionaba el concepto del aura de la obra, el mercado del arte y los circuitos de circulación oficiales, pues estos sitúan la producción artística en un espacio de creación artesanal. *Sin Título* cuestiona la imagen del artista y la objetualidad de la obra, por ser la acción la ganadora del premio y no el objeto.

En la edición de 2007, la mención de honor fue otorgada a Adrián Balseca, por *Convocatoria abierta para espacios cerrados*. Consistía en una serie de afiches en blanco y negro con 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. Los afiches fueron colocados en los postes de la ciudad; su montaje museográfico consistió en pegar varios de esos mismos afiches sobre una de las paredes de Centro Cultural Metropolitano. 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.

Otro evento que influyó en el campo del arte contemporáneo en Quito, entre 1995 y 2010, fue el Salón de El Comercio, que se configuró como un evento de arte joven, promovido por la Fundación El Comercio. Esta formaba parte de la empresa que manejaba el diario del mismo nombre. Hasta su sexta edición, en 2000, el Salón estuvo dedicado a la pintura de artistas de entre 18 y 30 años. Desde su séptima edición cambiaron las edades de los participantes, pudiendo concursar artistas de entre 20 y 35 años; y también modificó su nombre a Salón Nacional de Arte Contemporáneo El Comercio. Este cambio implicó, sobre todo, abrir “sus puertas a la diversidad de lenguajes y prácticas que comprenden las expresiones artísticas contemporáneas” (Zapata 2005, 5). Trinidad Pérez (2007, párr. 3) señala 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”.

María Consuelo Thome, que estuvo a cargo de la gestión del Salón hasta su última realización en 2010, indica que a partir de la décima edición (2004) se afianzó como un espacio de exhibición de arte contemporáneo para artistas jóvenes.³² Explica que el evento fue considerado una plataforma de visibilización. Para el crítico cuencano Cristóbal Zapata (2005, 5), “el Salón de El Comercio ha contribuido a dinamizar la escena

³² Entrevista a María Consuelo Thome, Quito, 20 de enero de 2017.

artística nacional, y [a] afianzar las trayectorias de varios creadores jóvenes que actualmente ocupan un lugar relevante dentro de su generación”.

Este proyecto se diferencia del SMA en varios aspectos. El más evidente es el rango de edad para participar. Esta especificidad en el Salón de El Comercio abría el concurso solamente a jóvenes y no los ponía a competir con artistas de trayectoria, lo que igualaba las condiciones de participación, y moderaba los cuestionamientos sobre los veredictos de los jurados. Una diferencia es que el Salón funcionaba con fondos privados; aquello cambiaba la situación, en la medida en que quienes participaban aceptaban la curaduría con menos cuestionamientos que en el caso del Mariano Aguilera.

Otra diferencia importante entre ambos salones también radicó en el abordaje que el Salón de El Comercio hizo 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 Thome explica que con este Salón “los artistas entendieron la necesidad de profesionalizar el trabajo del arte”.³³ En vista de las falencias de los artistas jóvenes al presentar un proyecto, la fundación dictó un taller teórico y práctico –en Quito, Guayaquil y Cuenca–, para capacitarlos en la redacción y producción de un portafolio apropiado para presentar sus propuestas a certámenes del mismo tipo. Asimismo, en algunas ediciones del Salón, el premio no se entregó en efectivo, sino que se otorgó en forma de becas de estudios en el exterior, exposiciones individuales y publicaciones de catálogos con la obra de los artistas ganadores.

Mariano 2008, el Salón desierto

El último Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera se realizó en 2008. Ese año la institución convocó por primera vez a una curadora extranjera, la colombiana María Iovino. Su trabajo dejó en evidencia las dificultades que el Salón tuvo en su aproximación al arte contemporáneo desde su reapertura en 2002.

³³ Entrevista a María Consuelo Thome, Quito, 20 de enero de 2017.

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 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”.³⁴

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 sentido expresivo”.³⁵ 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 determinó como “arte contemporáneo”, decidió no abrir 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 [sic] 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 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

³⁴ AMCCM, Correspondencia Iovino-Morales, lunes 28 de enero de 2008.

³⁵ AMCCM, “Informe de actividades, María Iovino” s. f., (consultado en 2008).

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.³⁶

La resolución de la curadora causó desconcierto, tanto en agentes como en instituciones, y la enfrentó con un campo que quería que se realizara 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”.³⁷

Según Iovino, el problema 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 reconozcan fallas estructurales y del sistema que merecen pronta atención”.³⁸ 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.³⁹

Otros cuestionamientos de Iovino giraron en torno a distintos elementos del certamen; esto se puede ver, sobre todo, en las recomendaciones

³⁶ AMCCM, “Informe de actividades, María Iovino” s. f., (consultado en 2008).

³⁷ AMCCM, “Informe de actividades, María Iovino” s. f., (consultado en 2008).

³⁸ AMCCM, “Informe de actividades, María Iovino” s. f., (consultado en 2008).

³⁹ AMCCM, “María Iovino, Texto de Criterios”, leído el 28 de mayo del 2008, en el Centro Cultural Metropolitano.

que hace en su informe curatorial. Una de sus principales preocupaciones fue la organización de diálogos y debates entre 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”. También propuso repensar la estructura del Salón, pues consideraba 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 agregaba que era necesario “crear una pauta de normas mínimas para la presentación de los trabajos que haga su lectura posible de una manera clara y ordenada”.⁴⁰

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 artistas en Quito.

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 vídeo que recopila los proyectos de los colectivos de arte que trabajaban, en ese momento, en Ecuador. Fue una réplica que artistas jóvenes hicieron a la apreciación de Iovino sobre el arte contemporáneo ecuatoriano. El mensaje del documental sugiere que no hay carencia de dicho arte, o que fuese de mala calidad, sino que no fue presentado a la convocatoria del SMA y tampoco se encontraba en los espacios tradicionales de exhibición.

⁴⁰ AMCCM, “Informe de actividades”, María Iovino s. f., (consultado en 2008).

Conclusiones

Si bien en este libro no analizo una misma institución ni hago un seguimiento a la obra de un artista específico a lo largo del periodo, al tomar en cuenta diversos momentos, me propuse construir una continuidad histórica en los procesos de reflexión sobre el arte contemporáneo. Al analizar el campo del arte contemporáneo en Quito me permitió organizarlo en dos momentos, repartidos en el amplio lapso entre los años 1966 y 2008. En el primer momento aparecieron varios cuestionamientos que las instituciones, los agentes y sus interrelaciones produjeron en el campo. En el segundo momento se desplegaron nuevas preguntas sobre el tema.

Lo institucional constituye uno de los elementos medulares del campo del arte contemporáneo en Quito. Esto puede observarse desde los primeros acontecimientos analizados: dicho campo primero atravesó un momento de aparente consolidación –sostenido por instituciones públicas y privadas– hasta su colapso. En poco tiempo aparece reorganizado, gracias a una variedad de colectivos de artistas jóvenes. En este sentido, las instituciones fueron configuradas como instancias organizadoras, promotoras, legitimadoras y, sobre todo, como factores de disputa y cuestionamiento entre agentes.

A fines de los años sesenta, la importancia de las instituciones como la CCE y la FAUCE se aprecia en su influencia en la movilización y los cuestionamientos que provocó la Bienal de Quito –organizada por la CCE–, y en la trascendencia que tuvo la creación de la FAUCE para las ideas políticas de la época. Estos acontecimientos muestran la manera

en que las instituciones se configuraron como elementos constitutivos del campo del arte.

Tomé la Revolución Cultural como punto de partida en este libro, porque en ella identifiqué la disputa que mantuvieron dos grupos de poder. Un grupo dominante, que controlaba la CCE y era solidario con la Junta Militar; otro, los contestatarios, artistas jóvenes que buscaban cambios en la institución cultural. Como resultado de esta disputa, se formó un solo grupo que se denominó I Congreso de Trabajadores de la Cultura y que reunió a representantes de cada bando. El grupo se estableció como un mecanismo para direccionar el trabajo de la nueva junta directiva de la CCE; intervino en la aprobación de la ley de autonomía y en el regreso de Benjamín Carrión a la presidencia de la CCE. Esta disputa hizo evidentes las insuficiencias en cuanto a integración y visibilidad del campo del arte en el Ecuador, y dio pie a que se manifestaran otras controversias que, eventualmente, lo modificaron.

Una de las discusiones a partir de la Revolución Cultural fue la que tuvo lugar en torno a la Bienal de Quito y la Anti-Bienal. A pesar de que los dos eventos se presentaron como antagónicos, ambos mantuvieron demandas similares. En el caso de la Bienal, uno de sus objetivos fue dotar de visibilidad internacional al arte ecuatoriano. Sin embargo, fue criticada porque no lo logró, a pesar de la gran inversión que había exigido. Además, el descontento del público con la selección y el veredicto mostró que su intención de democratizar la cultura tampoco se había conseguido.

Aunque, la Anti-Bienal y el grupo VAN –tradicionalmente– se habían presentado como un contrapunto artístico al indigenismo, una contestación artística a la Bienal y un quiebre en el campo, considero que afirmarlo es debatible. Más que una discusión sobre el arte, la Anti-Bienal representó un cuestionamiento a la institución del arte representada por la CCE. Puedo suponer que la dificultad para definir la propuesta del grupo VAN está relacionada con la semejanza entre los planteamientos de este grupo de vanguardia y la Casa de la Cultura. Las dos partes defendían ideas equivalentes y presentaban una misma tendencia artística. En realidad, la disputa entre el grupo VAN, la Anti-Bienal y la Bienal, organizada por la CCE, produjo un primer momento de enfrentamientos en un campo que empezaba a configurarse. Concluyo que, aunque las demandas de la CCE y del grupo VAN eran similares,

este conflicto entre grupos ocurrió por la inconformidad de un sector con la estructura institucional del campo.

A la par de estas disputas se abrió FAUCE. Este hecho se puede entender como un factor necesario para la configuración de un campo del arte contemporáneo en Quito. Desde esta perspectiva, la FAUCE fue un mecanismo que garantizaría la reproducción de dicho campo, ya que produciría agentes legitimados por una institución educativa. Así, entre fines de los años sesenta e inicios de los setenta, se plantearon las principales discusiones, demandas y grupos que, posteriormente, conformarían el campo del arte contemporáneo.

En los años setenta y ochenta la CCE, el BCE y algunos bancos privados fueron determinantes en el mercado del arte, como entidades encargadas de valorizar, legitimar y reconocer el trabajo de los artistas. En estas décadas, las galerías privadas actuaron como mediadoras entre artistas, su producción y el público, lo que también las convirtió en instituciones influyentes en el campo. El hecho de que este se organizara alrededor de instituciones le dio una relativa estabilidad. Esto también se puede atribuir a la situación económica que ocasionó el *boom* petrolero en los años setenta y al coleccionismo bancario en los ochenta.

Durante esos años en el campo del arte se presentaron tanto disputas como relaciones entre instituciones y agentes. La legitimidad de las galerías privadas y las instituciones financieras tenía su base en el mercado, pero también contribuyeron otros elementos, como el reconocimiento de la crítica y del público. Sin embargo, no lograron satisfacer otras necesidades, como la autonomía y la democratización del arte.

A fines de los años noventa la crisis bancaria afectó la estabilidad que el campo del arte había alcanzado, y perjudicó sus dinámicas de exhibición y comercialización. Aunque es común que el cierre de sitios dedicados al arte se haya atribuido a la crisis económica, hubo otros factores que también incidieron en el desarrollo de proyectos. Algunos artistas reconocen que el colapso institucional del campo fue un obstáculo para su carrera, pues hizo difícil la circulación de su trabajo. Sin embargo, esto no es concluyente ni generalizado, pues la crisis no afectó a artistas que no exponían en espacios perjudicados por tal situación.

Durante los años ochenta, y sobre todo en los noventa, hubo varios cuestionamientos al campo del arte que para entonces ya se había

establecido. El primero –surgido en 1981– fue el proyecto Arte en la Calle, que disputaba los mecanismos de legitimación y exhibición instaurados por galerías y coleccionistas bancarios. Estuvo liderado y organizado por artistas jóvenes, en su mayoría estudiantes y egresados de la FAUCE.

En los años noventa se destacó la gestión del CEAC, que presentó dos momentos. En el primero se trató el asunto de los espacios de exhibición y su apertura como modos de producción artística distintos de los tradicionales. A pesar de que los cuestionamientos del CEAC estuvieron dirigidos a un campo conformado en décadas anteriores –específicamente hacia sus instituciones y agentes legitimadores–, no puedo afirmar que las galerías de arte no estuvieran abiertas a nuevos modos de producción. Desde mediados de los años noventa, las galerías exhibían obras en formatos no tradicionales, como instalaciones y *performance*.

El segundo momento del CEAC está ligado a la definición del concepto de arte contemporáneo en el Ecuador, puesto que el colectivo consideró que no existía claridad en dicho concepto; con esta premisa se dispuso a resolverlo mediante una investigación. Es claro, sin embargo, que antes de la propuesta del CEAC, en Quito ya se producía arte que podía definirse como contemporáneo. Lo interesante en ambos momentos del CEAC es que los planteamientos provienen de artistas jóvenes de la época.

Otro de los cuestionamientos al campo fue la creación de la CAP, que entre sus objetivos principales tenía el de ofrecer una alternativa a la FAUCE. Veinte años después puedo señalar que cumplió dicho objetivo. En las propuestas de Arte en la Calle, el proyecto del CEAC y la CAP sobresale la influencia de los agentes del campo y sus disputas por el poder. No es posible inferir que dichas disputas hayan modificado la estructura del campo, ni que propusieran cambios sustanciales. Puedo concluir que presentaron otras formas de funcionamiento y una reorganización de los agentes en el campo.

Después de aquella crisis de los años noventa, los artistas se agruparon en colectivos para crear institucionalidades distintas a las de décadas anteriores. Si bien pueden considerarse organizaciones autogestionadas, no tenían la misma lógica administrativa ni los mismos objetivos que las galerías u otras entidades privadas. La constante aparición de diferentes clases de instituciones a lo largo del tiempo estructuró una variedad de

lugares de exhibición para artistas que no tenían acceso a las galerías u otras instituciones públicas. Esta estructuración institucional posibilitó la exhibición y legitimación de otras prácticas y permitió al público conocer nuevas producciones. Un ejemplo fue el Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich*, que desde su segunda edición se configuró como un espacio de legitimación similar al de instituciones públicas o galerías privadas. Aunque hubo gestiones parecidas a esta –casi veinte años antes, Arte en la Calle–, el caso de *al zur-ich* representa una experiencia única por su momento histórico y porque la fragilidad del campo reforzó el encuentro ante la necesidad de contar con alguna institucionalidad.

El campo del arte en Quito ciertamente posee algunas particularidades: no aparece como incompleto o fallido, sino como un campo con lógicas propias, que se deben a su contexto. Considero que el tipo de disputas que encontré en momentos y contextos distintos contribuye a comprender la autonomía del campo del arte contemporáneo, y dicho funcionamiento con sus lógicas particulares.

El Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera del año 2008 ejemplifica claramente esas particularidades. La curadora del Salón de aquel año consideró que el arte contemporáneo debía presentarse con ciertas características, ausentes en las propuestas de los artistas quiteños. Sin embargo, no es que no existiese arte contemporáneo en Quito, o que fuese de mala calidad: el arte contemporáneo que se producía entonces no se había presentado a la convocatoria del Salón, y tampoco se exponía en espacios tradicionales de exhibición.

En algunos casos se puede trazar una relación clara entre el contexto y el campo: por ejemplo, el *boom* petrolero y la red de galerías que surgió en torno a la bonanza económica. Sin embargo, en otros momentos, aquella correspondencia no es explícita, como con la relación de la crisis bancaria de inicios del año 2000. Son innegables los factores del contexto sociopolítico que modificaron las condiciones del campo, pero esta situación se puede interpretar con diferentes escalas: en ocasiones, lo económico confluye con la organización del campo; en otras, la coyuntura política determina sus lógicas. Comprender que existe una relación inestable entre el campo del arte y su contexto sugiere también que la autonomía del campo es relativa, ya que se encuentra en constante articulación con otros campos.

Las disputas entre agentes jóvenes y las estructuras institucionales del campo resultan reiterativas a lo largo del periodo, y se desarrollaron entre dos movimientos constantes y antagónicos: la búsqueda de una institucionalización del campo y los cuestionamientos de los agentes jóvenes hacia las instituciones. Con esto no quiero decir que las disputas se expresen siempre de la misma manera; al observar momentos específicos encontré que, aunque estas son semejantes en los diversos momentos del periodo, los objetivos, las instituciones que se cuestionan y los modos de expresar el descontento varían, lo cual muestra un campo realmente dinámico.

Desde los integrantes del grupo VAN, a fines de los años sesenta, hasta los colectivos de gestión de inicios de los años 2000, detecté que los artistas jóvenes son quienes han promovido las principales disputas en el campo del arte. ¿El caso más representativo? Pablo Barriga. Cuando estuvo al margen de las instituciones –y posiblemente por esta misma razón–, influyó en el desarrollo del arte contemporáneo en Quito. En 1981 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 aquel proyecto a las lógicas productivas de la época.

En los años noventa, otros jóvenes incidieron en el campo del arte, al aglutinarse en colectivos, ya sea para cuestionarlo o para crear nuevas formas institucionales. Buena parte de estos colectivos –que se gestaron en la coyuntura histórica de la crisis económica– objetaron las estructuras institucionales del campo, conformadas por galerías, coleccionistas, instituciones educativas, crítica, artistas, modos de producción, entre otros. Aquello 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 surgieron otros cuestionamientos, como la inauguración de la CAP, que coincidía con el CEAC y criticaba la institucionalidad establecida a través de propuestas alternativas a las estructuras existentes. La proyección de estos cuestionamientos aparece después del año 2000, en la formación de nuevos colectivos que se establecieron como una institucionalidad; estas iniciativas contribuyeron a poner en circulación otros modos de producir arte en el campo. Después de la

crisis económica y política de fines de los años noventa –y durante la primera década del siglo XXI–, artistas universitarios, sobre todo, conformaron grupos de gestión que se configuraron como las nuevas instituciones del campo.

En el periodo que tomé para analizar el campo del arte contemporáneo se desarrollaron dos clases de institucionalidad. La primera, promovida por instancias como el Estado y el mercado, que legitimaban modos hegemónicos de producción (por ejemplo, la pintura y la escultura). La segunda, una institucionalidad “emergente”, construida por artistas en cuanto agentes independientes, y cimentada en formas colaborativas y comunitarias de trabajo, que demostraron ser coherentes con las necesidades del campo en ese momento, y que legitimaban nuevos modos de producción y propuestas desligadas de lo tradicional.

Los estudiantes de arte conformaron buena parte de los jóvenes artistas que impulsaron cambios en el campo. Las instituciones de educación superior fueron los espacios en los que se promovió el pensamiento del arte y la gestación de cuestionamientos al campo. Varios profesores de la FAUCE guiaron al estudiantado en su interpelación a las estructuras del campo del arte. Como recuerda Lenin Oña, a inicios de los años ochenta dos sucesos marcaron el desarrollo favorable de la Facultad: el primero, la vinculación de Mauricio Bueno y Nicolás Svistoonoff; y el segundo, la reforma del plan de estudios que él mismo había realizado. Además, otros catedráticos, como Juan Ormaza y su trabajo junto con estudiantes, influyeron en la forma de apreciar el arte. La CAP, al igual que la FAUCE, se creó como una institución legitimadora del campo del arte; su propuesta, sin embargo, se centró en brindar una alternativa a la institución educativa superior en artes.

Tradicionalmente, los artistas jóvenes son legitimados por las instituciones hegemónicas solo cuando han alcanzado cierto reconocimiento por su trabajo, aunque entonces ya haya evidencia del valor de sus creaciones. Pude apreciar que las disputas que promovieron estos agentes mantuvieron el campo en constante tensión, desde el cuestionamiento y la rebeldía. Además, descubrí cómo, en la lógica de interpelación constante, el arte contemporáneo encuentra un terreno fértil. El trabajo de los artistas jóvenes ilustra que, tal como teoriza Bourdieu, en Quito se había establecido un campo en disputa por espacios de poder. En este

caso, los grupos que impulsaron los cambios en la estructura institucional los conformaron agentes jóvenes que pretendían expandir los límites estéticos y conceptuales del arte.

La Revolución Cultural y la Anti-Bienal, a fines de los años sesenta, Arte en la Calle, en los años ochenta, y los colectivos artísticos en los años noventa e inicios del siglo XXI me mostraron la manera en la que grupos de agentes jóvenes cuestionaron periódicamente a las instituciones. Sus objetivos estuvieron relacionados con la necesidad de legitimar nuevos modos de producción artística en el campo, nuevos públicos, otros espacios de exhibición y, en general, nuevas formas de arte. Lo particular de este caso radica en que la disputa constante entre la institucionalización del campo del arte y su cuestionamiento favoreció la coexistencia de procesos diferentes y, en muchas ocasiones, opuestos.

Las disputas que analicé ciertamente favorecieron la convivencia entre lógicas modernas y contemporáneas, y además evidenciaron la forma en la que agentes e instituciones diversas se relacionan en un mismo campo. Es decir, alrededor de los conflictos se va gestando la idea del arte contemporáneo en un campo que, desde las instituciones, se resiste al cambio. Estimo que estudiar un periodo posterior al que abordo en este libro podría develar si, finalmente, la idea del arte contemporáneo logró romper de manera definitiva el campo del arte moderno o si el campo del arte se fragmentó en varios campos.

Si bien las rupturas generadas por los cuestionamientos constantes no consolidaron un nuevo campo del arte contemporáneo, sí hubo iniciativas que mostraron la necesidad, por parte de algunos agentes, de configurarlo. Este es el caso de la reforma que dio paso al Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera (2002-2008), y cuyas particularidades anoté.

Según algunos documentos del SMA, la reflexión de la institución con respecto a lo contemporáneo se reducía a la argumentación del jurado en el veredicto. Este certamen también determinaba la contemporaneidad de las obras por el medio con el que eran producidas. Aunque es innegable que incluir nuevos medios sirve como indicador, una obra de arte no es contemporánea por ser producida con medios distintos de los tradicionales. Creo que considerar menos contemporáneos a medios como la pintura o la escultura indica que las instituciones del

arte abordan el concepto de una manera errónea; su estrategia acaba simplificando la definición de arte contemporáneo y soslaya teorías e investigaciones ya realizadas para entenderlo.

Por ejemplo, en 2008 la curadora colombiana María Iovino consideró que lo que entendía como arte contemporáneo no se estaba produciendo en Quito. Pero aquello realmente develó la especificidad del arte contemporáneo en la ciudad y su desarrollo local. En el caso del SMA, esta situación dio pie a preguntas sobre la producción de arte contemporáneo y la eventual consolidación de un campo en Quito: ¿qué se puede entender por “arte contemporáneo” en un contexto con características particulares?, ¿se consolidó eventualmente dicho campo en esta ciudad?

Además, encuentro otras preguntas que, aunque sobrepasan el análisis de este libro, considero pertinentes. ¿Es posible que la institucionalización del campo del arte haya continuado también con la creación, por ejemplo, del Ministerio de Cultura? En 2007 el Ministerio puso en circulación grandes cantidades de dinero y reavivó, en las instituciones privadas, el interés por las artes y la cultura. Con las políticas públicas que impulsó esta institución, el campo del arte pareció reactivarse porque se promovieron nuevos espacios de circulación. ¿Qué sucede con respecto al Municipio de la ciudad de Quito? Ese mismo año, el Municipio inauguró el CAC, que se encargó de reformular el Premio Mariano Aguilera y lo relanzó en 2012 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.

Sugiero que en las próximas investigaciones sobre el campo convendría incluir a más grupos. ¿Ha habido más apertura del campo del arte contemporáneo a otras experiencias y otros grupos de artistas?, ¿qué ha pasado con las mujeres y con los artistas LGBTIQ+ en la formación de dicho campo? Si bien gracias a la introducción de lo contemporáneo se han abierto otros espacios de exhibición, ha habido nuevas producciones y han aparecido más artistas, me pregunto sobre la presencia de las mujeres en el campo del arte o qué ha sucedido con la participación de artistas que representan a las diversidades sexuales. Probablemente una actualización de los debates –con lo ocurrido a nivel local y global debido a las nuevas tecnologías– arroje luces sobre otras realidades y sus trayectorias.

Agentes en el campo del arte

Manuel Agustín Aguirre (Loja 1904-Quito 1992). Docente y literato. Uno de los primeros poetas vanguardistas del Ecuador, miembro del Partido Comunista Ecuatoriano y uno de los fundadores del Partido Socialista del Ecuador. Desempeñó diversos cargos políticos, entre ellos el de diputado por los Trabajadores en la Asamblea Nacional. También fue docente y rector de la UCE.

Marcelo Aguirre (Quito 1956). Artista. Estudió en la UCE, en el taller de Eduardo Cerna en Buenos Aires y en la Escuela Superior de Artes de Berlín. Su práctica se ha desarrollado principalmente alrededor de la pintura; también ha realizado grabado y escultura. Fue ganador del Premio MARCO del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey en México. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Quito y otros países americanos. Entre 2007 y 2018 manejó la galería Arte Actual de la FLACSO. Es uno de los artistas más importantes del Ecuador (Rodríguez Castelo 2006, 7-9).

Lupe Álvarez (Cuba 1954). Historiadora, crítica de arte, investigadora y docente. Estudió Historia del Arte en La Habana y en la Unión Soviética. Fue docente en la Universidad de la Habana hasta 1998, cuando se estableció en el Ecuador, donde fue directora del Catálogo de Artistas Contemporáneos. Curadora del MAAC en Guayaquil durante cuatro años, fue docente del ITAE, y es docente de la Universidad de las Artes en Guayaquil. Se desempeña también como investigadora y curadora independiente; su trabajo ha sido publicado en medios nacionales e internacionales.

Miguel Alvear (Quito 1964). Artista, cineasta y gestor cultural. Estudió cine y televisión en el IAD en Bélgica y Arte en la SFAI en San Francisco California. Ha desarrollado varios proyectos audiovisuales; es conocido por su producción de vídeo experimental y vídeo artístico. Participó en varias exposiciones colectivas y ha recibido varios reconocimientos en el país e internacionalmente. Fue curador del MAAC en Guayaquil. Es uno de los artistas más reconocidos de la primera década del siglo XXI en el Ecuador.

José (Pepe) Avilés (Quito 1961). Artista, fotógrafo. Estudió Arquitectura en la UCE aunque no culminó sus estudios. Es fotógrafo y gestor cultural y fue dueño de El Pobre Diablo y director de la galería El Container, espacios de gran importancia para el arte en Quito en los años noventa y 2000; en su momento abrieron sus puertas a expresiones artísticas poco aceptadas en espacios oficiales. Actualmente, es el director de la Galería N 24 en la ciudad de Quito.

César Andrade Faini (Quito 1913-Guayaquil 1995). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito, fue pupilo del maestro Víctor Mideros. Su trabajo se centró en el realismo social, al igual que sus contemporáneos Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín; también realizó paisaje y retrato. En 1968 participó en la Primera Bienal de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 26-27).

Jaime Andrade Moscoso (Quito 1913-1990). Artista y docente. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito e hizo un curso de Composición Mural en The New School for Social Research en Nueva York, con Camilo Egas. Su medio principal de producción fue la escultura de bulto y el relieve y bajo relieve en piedra. A finales de los años setenta empezó a trabajar con metales. Ganó diversos premios en Ecuador y en el extranjero, fue autor de varios murales públicos, entre los más importantes, el mural en bajo relieve en piedra en la UCE y el mural en bajo relieve en piedra blanca del Instituto de Seguridad Social del Ecuador. Fue uno de los principales pensadores del proyecto de la FAUCE y también su primer decano (Rodríguez Castelo 2006, 29-31).

Félix Arauz (Guayaquil 1935). Artista. Estudió en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Guayaquil. Pintor y dibujante, participó en la exposición Anti-Bienal como invitado. Su obra tiene rasgos neoexpresionistas que muchas veces lindan con el *art brut*. En los noventa cambió sus intereses creativos y empezó a pintar paisajes, motivos florales y bodegones (Rodríguez Castelo 2006, 34).

Adrián Balseca (Quito 1989). Artista. Autodidacta. Inició su carrera artística a los quince años. Ha participado en varios proyectos en el Ecuador y fuera del país. Ha formado parte de exhibiciones individuales y colectivas y ha sido reconocido con varios galardones. Expuso en el Centro Pompidou en París y está prevista su participación en la Bienal de São Paulo 2021.

Milton Barragán (Riobamba 1934). Arquitecto y artista. Estudió Arquitectura en la UCE, urbanismo en Francia, Italia, Inglaterra y Holanda. Además del diseño arquitectónico, su práctica artística se centró en la escultura y el muralismo. Ha ganado premios como artista y arquitecto en el Ecuador y Europa. Ha sido el creador de varias obras arquitectónicas que son íconos de la ciudad de Quito, y también ha realizado varias esculturas públicas para la ciudad. A finales de los ochenta tomó la dirección de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Pablo Barriga (Quito 1949). Artista, pintor. Estudió en la Facultad de Artes de la UCE y realizó dos posgrados; uno en la Saint Martin School of Art de Londres; otro, en Dibujo en el Arts Student League de Nueva York. Reconocido por su trabajo como *performer* al regresar de sus estudios, Barriga se posicionó como uno de los profesores más reconocidos de los años noventa en la FAUCE. Influyó de manera importante en el estudiantado de esta década, al trabajar junto con ellos en medios distintos de la pintura y el dibujo, y al liderar un movimiento de artistas jóvenes, trabajando en lugares no convencionales (Rodríguez Castelo 2006, 63-64). Actualmente es reconocido como uno de los principales artistas conceptuales del Ecuador, ganador del premio Trayectoria Mariano Aguilera, en 2016.

Voroshilov Bazante (Quito 1939). Artista. Estudió arquitectura, pintura y escultura en cerámica en la Universidad de Quebec. Inició su vida artística en los sesenta. Después de realizar su primera exposición individual en la Casa de la Cultura de Ambato, viajó a Brasil, Europa y Estados Unidos. Participó en bienales y exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional. Pintor y escultor, en 1968 participó en la Primera Bienal de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 69-70).

Mauricio Bueno (Quito 1939). Artista. Estudió Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia y en el Institute of Technology, Center for Advanced Visual Studies en Massachusetts. Ha ganado varios premios en el Ecuador y Colombia. Pionero en el país en lo que respecta a las indagaciones sobre las fronteras entre arte y tecnología, ha producido pintura, grabado, escultura y también ha incursionado en la producción de arte conceptual. Desde mediados de

los años ochenta fue docente en la Facultad de Artes de la UCE; ha impartido clases en la Facultad de Arquitectura de la Universidad San Francisco de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 83-84).

Pilar Bustos (Quito 1945). Artista. Tempranamente se mudó a Chile y vivió en Cuba desde 1961, donde estudió en la Escuela Nacional de Arte, en Cubanacán. Tiene una carrera artística prolífica, y ha vivido en Chile, Ecuador y Cuba. Ha participado en varios certámenes de pintura en Ecuador y otros países, haciéndose acreedora de algunos premios. En 1968 participó en la Primera Bienal de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 86-87).

Manuel Benjamín Carrión Mora (Loja 1897-Quito 1979). Gestor cultural. Estudió Jurisprudencia en la UCE. Gestor del proyecto Casa de la Cultura del Ecuador, que abrió en 1944. Fue su primer presidente y fundó la revista *Letras del Ecuador*. "Carrión fue el alma de esta institución pues laboraba casi a tiempo completo y sin sueldo, promocionando la plástica, fomentando el teatro, publicando lo mejor de la producción literaria, invitando a primeras figuras internacionales y fundó el Instituto Ecuatoriano de Folklore" (Pérez Pimentel 1988, 73).

María del Carmen Carrión (Ibarra 1974). Curadora, investigadora y asesora de proyectos culturales. Estudió curaduría en San Francisco, California. Ha participado en proyectos culturales en el Ecuador y fuera del país. Actualmente trabaja en el MoMA en Nueva York.

María Fernanda Cartagena (Quito 1970). Curadora e historiadora del arte. Estudió Historia del Arte en Washington y Estudios Visuales en Londres. Fue directora del Museo de Arte Precolombino del Alabado en la Ciudad de Quito, y participó en la investigación del CEAC a fines de los años noventa e inicios del siglo XXI. Ha curado varias muestras en Ecuador y ha coordinado otras actividades, como residencias artísticas a nivel nacional e internacional. Fue directora de la Fundación Museos en la ciudad de Quito. Es especialista en arte público y comunitario.

Theo Constante (Guayaquil 1934-2014). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, donde se desempeñó como maestro. También estudió en la Escuela San Fernando de Madrid. En 1963 representó al Ecuador en la Tercera Bienal de París y participó en la Primera Bienal de Quito. Pintor miembro del movimiento informalista abstracto del Ecuador. Obtuvo el Premio Eugenio Espejo en 2005 (Rodríguez Castelo 2006, 163-164).

Agustín Cueva (Ibarra 1937-Quito 1992). Sociólogo y escritor. Fue parte de la corriente de la teoría de la dependencia, profesor de sociología en la UCE, presidente de la Asociación Latinoamericana de Sociología y jefe de la División de Estudios Superiores de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

José Rafael (Chikky) de la Torre (en kichwa Chikky significa duende, Tulcán 1942). Artista otavaleño, estudió en la Escuela de Bellas Artes en Quito. Mientras cursaba el colegio, estudió ilustración y animación a distancia en los Estados Unidos. Utilizó su arte como medio de denuncia social; en los noventa empezó a mostrar su arte a nivel internacional junto con otros artistas ecuatorianos. En 1968 participó en la Primera Bienal de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 185).

Gonzalo Endara Crow (Bucay 1936-Quito 1996). Artista, pintor. Ingresó a la Facultad de Artes de la UCE cuando tenía 35 años, pero no terminó sus estudios universitarios. Fue uno de los artistas más vendidos en las décadas de los ochenta y los noventa del siglo pasado en el Ecuador. Su estilo pictórico naif fue reconocido a nivel nacional e internacional como representante del realismo mágico latinoamericano en la pintura (Rodríguez Castelo 2006, 2010-2011).

Segundo Espinel (Guayaquil 1911-1996). Artista. Estudió en la academia de Roura Oxandaberro en Guayaquil. Ingresó al periódico *El Guante* para realizar caricaturas y tiras cómicas de carácter político. Experimentó con varias técnicas pictóricas y estilos, entre los que se incluye el abstraccionismo geométrico. En 1968 ganó el segundo premio nacional de la Primera Bienal de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 2018-2019).

Jorge Espinosa (Quito 1971). Artista, músico, educador y diseñador gráfico. Estudió artes plásticas en la Facultad de Artes de la UCE y una Maestría en Estudios Multidisciplinarios a través del Programa Internacional de Postgrado para Educadores de la Universidad Estatal de Nueva York. Actualmente está radicado en Los Ángeles, California. Ha realizado exhibiciones individuales y ha participado en varias exposiciones colectivas. Compone bandas sonoras para obras de danza contemporánea y teatro, y participa en proyectos de rock y música experimental.

Ulises Estrella (Quito 1939-2014). Poeta y cineasta ecuatoriano. Cofundador del grupo los Tzántzicos y uno de los promotores de la Revolución Cultural en 1966. Fue parte de los grupos de vanguardia literaria de los sesenta. En su juventud viajó por Latinoamérica, publicó varios poemarios, escribió obras de teatro y dirigió publicaciones periódicas. Fue director de la Cinemateca de la CCE hasta su fallecimiento.

Ana Fernández (Quito 1963). Artista, pintora, dibujante y *performer*. Cursó sus estudios superiores en San Francisco Art Institute (California), y obtuvo un Master in Fine Arts (MFA) en Dibujo y Pintura del California College of the Arts. Actualmente estudia su PhD en el Institute for Doctoral Studies in Visual Arts IDSVA. Ha realizado exposiciones dentro y fuera del país y ha recibido varios reconocimientos fuera del Ecuador. Desde 2007 vive entre Quito y San Francisco, donde trabaja como docente. Durante los noventa, la obra de Fernández tuvo claros tintes políticos y de crítica institucional. Es particularmente reconocida su obra de mediados de esa década, en la que critica la formación patriarcal de la nación y la representación masculina de los símbolos patrios. *Hasta la vista, Baby!* fue registrada por Miguel Alvear.

Inés Flores (Ibarra 1935). Gestora cultural y curadora. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil. Se ha desempeñado como curadora de varios proyectos, entre ellos *Cien Artistas Ecuatorianos*, *Cien Artistas Plásticos del Ecuador* y *La Plástica en Imbabura*. Ha sido promotora del arte andino y se ha desempeñado como docente universitaria en Colombia y Ecuador.

Pilar Flores (Quito 1957). Artista y docente. Estudió en la Facultad de Artes de la UCE en la Academia Artium de Madrid, en la Escuela de Arte y Arquitectura de Luminy en Marsella (Francia), en la Academia Boysfort, Pintura Monumental de Bruselas y en la Escuela de Investigación Gráfica de Bruselas. Fue ganadora del Premio Hilla Rebay del Museo Guggenheim de Nueva York. Ha participado en varias exposiciones colectivas e individuales. Su práctica se ha centrado en la pintura; también ha incursionado en la producción con medios mixtos, de instalaciones y grabado. Estudió en la FAUCE y fue su primera graduada con la especialización de Pintura (Rodríguez Castelo 2006, 236-237).

Marcela García (Riobamba). Artista y galerista. En 1980 inició su carrera como fotógrafa industrial y artística, con fotografía de paisaje y de la vida rural en el Ecuador. Tiene varias publicaciones con su obra y ha realizado exposiciones individuales y colectivas en el país y en el extranjero. En los años noventa fue directora de Librimundi Librería Internacional S. A. y de Art Forvm (Centro Cultural Artforvm Librimundi).

Oswaldo Guayasamín Calero (Quito 1919-Baltimore 1999). Artista. Estudió pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes en Quito, fue uno de los representantes del estilo indigenista en el país. Durante su trayectoria ganó numerosos premios en Ecuador y en otros países. "En Guayasamín —el más famoso de los pintores ecuatorianos del siglo XX— coexisten —de modo casi

desconcertante— los rasgos del gran pintor (y aún mejor dibujante) [...] repetición mimética de unas mismas formas y manipulación efectista de una retórica visual. De allí los juicios encontrados y hasta contradictorios que sobre su pintura pueden hallarse” (Rodríguez Castelo 2006, 273).

Wilson Hallo (Pasa 1939-Quito 2005). Gestor cultural y galerista. Estudió Economía en la UCE. En los años sesenta abrió la Galería Siglo 20, donde se realizaron eventos contra instituciones, como la Anti-Bienal y el Anti-Salón. Fue un promotor importante del arte joven de aquella década y de los setenta. Posteriormente, con la Fundación Hallo se dedicó a la investigación arqueológica, antropológica y al folclor andino en el Ecuador.

Madeleine Hollaender (Hasle-Rüegsau 1944). Galerista, gestora cultural. Estudió Comercio en la Kaufmännische Schule de Burgdorf. En 1976 se radicó en Guayaquil con su esposo. Se hizo cargo de la tienda de artesanías del Hotel Oro Verde, lo que la puso en contacto con el ambiente cultural guayaquileño. Tuvo una serie de galerías y tiendas de arte, hasta que, en 1982, abrió la Galería Madeleine Hollaender, donde durante sus 25 años de existencia realizó más de cien exposiciones. Esta galería fue importante para el desarrollo del arte en Guayaquil en los años ochenta, noventa, y la primera mitad de los años 2000. Lo fue también para el desarrollo de la práctica del colectivo Artefactoría (Ampuero 2002; Cartagena 2002).

Gonzalo Jaramillo (Quito 1964). Artista visual, docente. Estudió Pintura y Grabado en la Universidad Central y realizó talleres sobre arte y medio ambiente, papel artesanal y figura contemporánea en São Paulo. Obtuvo el primer premio en el Salón Mariano Aguilera en 1991, antes de su graduación de la universidad. Magíster en Docencia Universitaria por la PUCE, cursa su doctorado en Rosario (Argentina). Fue director de la CAV en la PUCE, institución donde todavía imparte clases. Ha participado en varios eventos relacionados con la educación, gestión, investigación y producción artística (Rodríguez Castelo 2006, 312).

Jenny Jaramillo (Quito 1966). Artista, *performer*. Estudió en la Universidad Central y realizó la renombrada residencia artística en el Rijksakademie van Beeldende Kunsten en Amsterdam. Tiene varios reconocimientos nacionales por su práctica como grabadora. Fue parte de las estudiantes que trabajaron en el Antiguo Hospital Militar con Pablo Barriga y tuvo una exposición individual de pintura en La Galería, donde trató temas relacionados con el feminismo. En 1995 realizó el *performance Piel Pared Galleta* en el Antiguo Hospital Militar, acción que ha sido reconocida como uno de los hitos del arte contemporáneo en Quito (Rodríguez Castelo 2006, 314).

Roberto Jaramillo (Quito 1959). Artista, pintor. Estudió en la FAUCE. Ha tenido varias exposiciones individuales y colectivas. Exploró con lenguajes como la instalación y el vídeo, aunque su principal obra es la pictórica; en 2005 fue ganador del Premio Mariano Aguilera, con un montaje fotográfico.

Eduardo Kingman (Loja 1913-Quito 1997). Artista, pintor. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito; sin embargo, nunca terminó sus estudios. Reconocido como uno de los principales representantes del indigenismo ecuatoriano, recibió influencias del expresionismo europeo y del muralismo mexicano. Sus temas principales incluyen el realismo social, la realidad de los indígenas, la clase media y la cultura popular. Ganó varios certámenes en el Ecuador, entre ellos varias ediciones del Salón Mariano Aguilera (Rodríguez Castelo 2006, 321-323).

Manuel Kingman (Quito 1976). Artista visual e investigador. Estudió en la CAP en la PUCE, y obtuvo una maestría en Antropología Visual en la FLACSO. Investiga temas de cultura popular en relación con el arte contemporáneo. Actualmente cursa sus estudios de doctorado en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito (UASB).

Fabiano Kueva (Quito 1972). Artista, videoasta, trabaja con arte sonoro. Es autodidacta. Se ha desarrollado como productor radiofónico, curador y gestor cultural. Ha trabajado en diversos colectivos en los que ha producido arte sonoro, vídeo, y se ha desempeñado como radiodifusor; ha realizado proyectos archivísticos y publicado varios libros.

Estuardo Maldonado (Píntag 1930). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil; en la Academia de Bellas Artes de Roma estudió pintura y escultura; cerámica, mosaico, pintura al fresco y grabado en el Instituto de Arte y Academia San Giacomo de la misma ciudad. Ha sido ganador de varios premios en Italia y también ha participado en exposiciones individuales y colectivas. Su práctica artística ha girado alrededor de la pintura, la escultura y el grabado. Una de sus exploraciones más interesantes está relacionada con los distintos colores que produce el óxido de acero; con esta técnica ha creado obras bidimensionales y esculturas públicas (Rodríguez Castelo 2006, 364-367).

Bolívar Mena Franco (Ibarra 1913-1995). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes en Quito. Pintor indigenista; colaboró con Camilo Egas en el mural para el pabellón del Ecuador en la Feria Mundial de Nueva York. Se desempeñó como profesor de pintura durante muchos años.

Participó en bienales y exposiciones a nivel nacional e internacional; en 1968 participó en la Primera Bienal de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 381-382).

Boanerges Mideros (Quito 1929-1999). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito y en la Real Academia San Fernando de Madrid. Trabajó con metales, tapices, cerámica y pintura, representando la estética de los pueblos indígenas de la Sierra ecuatoriana. Fue director del Departamento de Artes Plásticas de la CCE y también ejerció funciones en el Servicio Exterior ecuatoriano. Fue profesor universitario de artes visuales. En 1968 participó en la Primera Bienal de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 386-387).

Luis Molinari (Guayaquil 1929-Quito 1994). Artista. Estudió en la Facultad de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, donde también aprendió grabado. Además, estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de París. Vivió en Nueva York durante siete años. Su obra más conocida es catalogada como geometrismo abstracto, pero también incursionó en la creación conceptual y de ensamblajes con quipus. En 1968 formó parte del VAN (Rodríguez Castelo 2006, 396-397).

Humberto Moré (Esmeraldas 1929-La Habana 1984). Artista. Autodidacta, dibujante y pintor, radicado en la ciudad de Guayaquil. Se dedicó al dibujo, al retrato y, en un principio, a la pintura surrealista. En los sesenta experimentó con materiales como la madera, la arcilla y la parafina. También practicó la crítica de arte. En 1974 publicó su manifiesto sobre la "Signología Funcional", que fue la tendencia artística con la que se identificó. En 1968 participó en la Primera Bienal de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 408).

Oswaldo Segundo Moreno Heredia (Cuenca 1929-Quito 2011). Artista. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Cuenca y en la Escuela de Bellas Artes de Quito. También estudió en la Escuela de Arte de Roma y en la Academia de Bellas Artes de Florencia. Experimentó con diseño y, en lo plástico, con técnicas como la pintura y la acuarela; también trabajó en escultura con diferentes materiales, entre los que incluyó la chatarra. En 1968 formó parte de VAN y participó en la Anti-Bienal (Rodríguez Castelo 2006, 413-414).

Guillermo Muriel (Riobamba 1925-Quito 2014). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito. Inició su carrera como muralista y pronto pasó a la pintura al óleo. Fue parte de la Anti-Bienal, cuando en 1968 formó parte de VAN. Su obra se identifica con una línea

neoexpresionista; experimenta con varias técnicas, entre las que se incluye el *collage*, el dibujo y la pintura. Su obra siempre ha estado asociada a la denuncia social, por identificarse políticamente con ideas de la izquierda comunista (Rodríguez Castelo 2006, 432-443).

Freddy Olmedo (Guayaquil 1957). Gestor cultural. Estudió Arquitectura en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Es funcionario del Área Cultural del Banco Central en la ciudad de Guayaquil; junto con Madeleine Hollaender fueron los principales promotores del arte contemporáneo en esa ciudad. Entre otros proyectos, fue promotor del proyecto *InvadeCuenca* que se llevó a cabo en la Bienal de Cuenca en 1998, y fue el mentalizador del MAAC Cine.

Lenin Oña (Quito 1940). Historiador, crítico de arte, curador, docente y arquitecto. Autor de varios libros sobre artistas ecuatorianos, y miembro del equipo editorial encargado de la sección de arte de la revista *Diners* en los ochenta. Fue parte importante del campo del arte en las décadas del setenta y ochenta, ya que promovía a artistas jóvenes y tenía influencia en las galerías privadas más destacadas de la ciudad de Quito. Docente de la Facultad de Artes de la UCE desde 1970, encargado de la reforma curricular de la FAUCE en los ochenta. Fue un pilar fundamental de dicha Facultad en sus primeros treinta años.

Juan Ormaza (Quito 1959). Artista, escultor. Estudió arquitectura en la UCE, pintura y escultura en la Escuela La Esmeralda en México. En los años noventa hizo una maestría en Estados Unidos. Obtuvo reconocimientos en México y realizó varias exposiciones individuales y colectivas en varios países. Exploró en expresiones como el vídeo y la instalación; tuvo una exposición individual en la galería Madeleine Hollaender. Fue uno de los profesores más influyentes en la FAUCE en los noventa, junto con Pablo Barriga (Rodríguez Castelo 2006, 453).

Omar Ospina (Cali 1942). Escritor y periodista. Estudió Administración de Empresas y Filosofía y Letras en la Universidad del Valle (Cali). Reside en el Ecuador desde 1976. Se ha desempeñado como editorialista del diario *Hoy* en Quito y como colaborador y jefe de redacción de la revista *Diners* (actualmente llamada *Mundo Diners*). Durante cinco años fue profesor de Redacción Publicitaria en la Universidad San Francisco de Quito. Actualmente es director y editor de la *Revista Cultural EL BÚHO*.

Alfredo Palacio Moreno (Loja 1912-Guayaquil 1998). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito, donde ganó una beca para estudiar en España. Subdirector de *Diario El Telé-*

grafo, además de ilustrador y caricaturista. Fue el primer director de la Escuela Municipal de Bellas Artes de Guayaquil entre 1942 y 1971. Director del Salón de Julio en 1958, fue elegido como primer juez nacional de la Primera Bienal de Quito. Escultor, padre del expresidente de la República Alfredo Palacio (Rodríguez Castelo 2006, 467-468).

Patricio Palomeque (Cuenca 1962). Artista. Estudió en la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral de Cuenca, en la Escuela Superior de Artes Visuales de Cuenca; y entre 1984 y 1989, en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Entre 2010 y 2015 fue curador de la Galería Procesos / Arte Contemporáneo en Cuenca. Ha realizado varias exposiciones individuales y colectivas en el país y en el extranjero. Ha ganado diversos reconocimientos en el Ecuador; se distingue por ser uno de los principales artistas de fines del siglo XX en Cuenca. Ha explorado con lenguajes artísticos contemporáneos de manera temprana en el país; ha expuesto en La Galería y Art Form.

Piedad Paredes Álvarez (Quito 1911-2003). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito. En su casa instaló un taller de enseñanza de dibujo y pintura. Su principal labor siempre fue la pintura, excepto algunos años en los cuarenta, cuando incursionó en el teatro. Adhirió al movimiento indigenista, aunque pronto exploró otras inquietudes. Fue constantemente cuestionada por la crítica debido a sus búsquedas pictóricas. En 1968 participó en la Primera Bienal de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 485-486).

David Pérez McCollum. Galerista, marchante. Es fundador y director de la galería de arte DPM en Guayaquil. Por más de treinta años ha promovido el arte contemporáneo ecuatoriano en circuitos internacionales, ferias y colecciones. Su gusto por el arte pictórico viene de su padre, un conocido coleccionista de la obra de Manuel Rendón Seminario.

Patricio Ponce (Quito 1963). Artista, pintor. Estudió en la Facultad de Artes de la UCE. Obtuvo varios reconocimientos en el país, ha sido parte de exposiciones colectivas y ha realizado algunas exposiciones individuales. Es reconocido por su pintura realista y de buena factura; sin embargo, también ha explorado diferentes lenguajes, como el objeto y el *performance* que ha realizado en colectivo, junto con otros artistas (Rodríguez Castelo 2006, 517-5178).

Manuel Rendón Seminario (París 1894-Portugal 1982). Artista. Estudió en la Académie de la Grande Chaumière. Hijo de un diplomático ecuatoriano, nació en París; estudió y dio sus primeros

pasos en la pintura en esa ciudad. Fue parte del círculo de Matisse, Braque y Modigliani. Expuso en los principales salones de vanguardia parisina. A los 26 años visitó por primera vez el Ecuador, donde recibió influencia del realismo social, y eventualmente adoptó esta corriente dándole su estilo propio. Fue ganador de varios premios en Latinoamérica y Europa, y participó en diferentes exposiciones individuales y colectivas (Rodríguez Castelo 2006, 538-540).

Ana Gabriela Ribadeneira (Quito 1971). Investigadora, docente. Estudió en la Facultad de Artes de la UCE; realizó Estudios Cinematográficos y Audiovisuales en la Universidad Sorbonne Nouvelle - Paris 3; cursó una maestría en Didáctica de la Imagen (UP3 Sorbonne Nouvelle) y un Ph.D. en Artes (UP 1 Sorbonne-Pantheon). Fue parte del Colectivo CEAC y del colectivo Pan Con Cola. Experimentó con medios alternativos como *performance* e instalaciones.

Manuela Ribadeneira (Quito 1966). Artista y curadora. Estudió en la Universidad de Georgetown en Washington D.C.; en Parsons School of Design en Paris y en Goldsmith University of London, donde reside. Aunque sus primeras obras fueron pictóricas, actualmente es reconocida por sus instalaciones y objetos artísticos. Ha sido parte de varias exposiciones colectivas y del colectivo Artes no Decorativas S. A. En 2019 realizó una muestra retrospectiva curada por Rodolfo Kronfle en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 547).

Edmundo Ribadeneira Meneses (Ibarra 1920-2004). Docente y gestor cultural. Estudió Jurisprudencia en la UCE y también se graduó como profesor en educación superior. Desde 1944 fue profesor de la UCE, en Historia del Arte, y de Estética en la Escuela de Bellas Artes. En 1963 fue exiliado por la Junta Militar debido a su militancia de izquierda. Posteriormente, en 1969, se desempeñó como decano de la Facultad de Artes de la Universidad Central. Desde 1964 fue nombrado vicerrector de la Universidad Central del Ecuador y en 1979, presidente de la CCE. En su periodo, junto con Ulises Estrella, fundó la Cinemateca Nacional. Presidió la Casa de la Cultura hasta 1985. 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 la Biall indica que tanto participantes como organizadores comulgaban con ideales de izquierda.

León Ricaurte Miranda (Mera 1934-Libertad 2003). Artista. Estudió restauración en Churubusco (México) y en Roma en los setenta. Fue vinculado con la generación del precolombinismo. En 1968 formó parte del VAN. A lo largo de su vida trabajó con técnicas variadas, entre las que se puede contar el dibujo, la pintura, la creación de objetos, el *collage* y el ensamblaje (Rodríguez Castelo 2006, 548-550).

Hernán Rodríguez Castelo (Quito 1933-2017). Crítico de arte, literatura, cine y teatro. Estudió Filosofía en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Desde 1966, con la Revolución Cultural, incursionó en el ámbito de la crítica de arte y se mantuvo en esta labor hasta su fallecimiento. “Como crítico literario, poético y artístico [...] escribe no para halagar ni como forma fácil de escalar posiciones, sino como cientista total” (Pérez Pimentel 1988, 267).

Luis Humberto Salgado (Cayambe 1903-Quito 1977). Compositor de música clásica, escribió sinfonías, ballets, conciertos y óperas. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, institución de la que fue profesor y director en dos ocasiones. Escribió un libro sobre armonía en dos volúmenes y mantuvo una columna de opinión en el diario *El Comercio*.

Mario Solís Guerrero (Quito 1940). Artista. Estudió Arquitectura en la UCE. Su práctica principalmente se centra en la producción pictórica. Ganó varios premios a nivel nacional, expuso de manera individual y colectiva en Ecuador y en otros países latinoamericanos. Además de la pintura, incursionó en el *collage* y en el uso de textiles en sus obras de dos dimensiones. En 1968 estuvo vinculado con la Facultad de Arquitectura y con la FAUCE (Rodríguez Castelo 2006, 613).

Jaime Sánchez (Quito 1976). Artista visual e investigador, estudió en la UCE. Durante su formación participó en varios certámenes de arte contemporáneo. Obtuvo una maestría en Antropología Visual en la FLACSO y actualmente estudia el doctorado en Estudios de la Cultura en la UASB. Se desempeña como docente en la CAV de la PUCE y es subdecano de la FADA.

Luigi Stornaiolo (Quito 1956). Artista, pintor. Estudió Arquitectura en la UCE; sin embargo, no culminó sus estudios. Es autodidacta en su aprendizaje artístico y cursó estudios de Historia del Arte en Europa. Ha recibido reconocimientos en Ecuador y ha realizado exposiciones individuales y colectivas. Lo particular de la obra de Stornaiolo son sus perspectivas, en las que se ve la influencia del ojo arquitectónico, y sus personajes, que muestran la bohemia quiteña (Rodríguez Castelo 2006, 615).

Nicolás Svistonoff (Shanghái 1945-Quito 2014). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil y en la Academia de Bellas Artes San Fernando en Madrid. Ganó premios en el Ecuador, en Latinoamérica y en Europa. Participó en varias exposiciones individuales y colectivas. Fue uno de los artistas más influyentes debido a su trabajo como docente en la FAUCE por más de veinte años, donde formó a varias generaciones de artistas ecuatorianos (Rodríguez Castelo 2006, 623-625).

Enrique Tábara (Guayaquil 1930-Buena Fe 2021). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil y en España. Su pintura experimenta con las técnicas y su obra ha estado en constante cambio. Fue influenciado por el movimiento constructivista y el informalismo español, orientándose hacia el constructivismo geométrico. Ha sido identificado con el movimiento precolombinista ecuatoriano. Es catalogado como uno de los artistas ecuatorianos más importantes, por la cantidad de exposiciones y premios obtenidos a lo largo de su vida. En 1968 formó parte del VAN (Rodríguez Castelo 2006, 631-633).

Leonardo Tejada (Latacunga 1908-Quito 2005). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito, en la Academia San Carlos de Ciudad de México y en la Escuela Superior de Artes de Río de Janeiro. Su principal medio de creación, por el que es reconocido, fue la acuarela, aunque también realizó dibujo y grabado. Presentó varias exposiciones, individuales y colectivas, a nivel nacional e internacional. Fue profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central y asesor de la comisión de fundación de la FAUCE (Rodríguez Castelo 2006, 461-462).

Fernando Tinajero Villamar (Quito 1940). Literato. Estudió Jurisprudencia en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Filosofía en la UCE; obtuvo su título de filósofo en la Universidad Carolina en Praga. Fue uno de los principales promotores del movimiento de vanguardia Tzántzico en los sesenta. En 1966 integró el Frente Cultural, encargado de reorganizar la CCE y, eventualmente, de elaborar una nueva ley para la autonomía de la institución. Fue secretario de la nueva directiva de la CCE; sin embargo, renunció antes de terminar su periodo. Docente universitario, prolífico novelista y ensayista.

Samuel Tituaña (Quito 1971). Gestor cultural, artista. Estudió en la FAUCE y tiene una maestría en la UASB. Dirigió el Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich* por más de quince años. Actualmente es docente en la FAUCE.

Gonzalo Vargas (Quito 1976). Artista visual, fotógrafo y docente. Estudió en la CAP de la PUCE; realizó un posgrado en Buenos Aires en Nuevos Medios y una maestría en la UASB. Desarrolla su práctica artística con la fotografía como medio principal; indaga en problemas de territorio y colonialidad. Actualmente, además de su práctica artística activa, se desempeña como docente en la CAV de la PUCE.

Enrique Vásquez (Quito 1960). Diseñador industrial, estudió en la Universidad Javeriana de Bogotá. En el campo del arte se desempeña como ceramista, buscando elevar sus niveles estéticos (Rodríguez Castelo 2006, 688).

Luis Verdesoto Salgado (Ambato 1922 - Quito 2002). Gestor cultural. Estudió Jurisprudencia en la UCE, donde se doctoró. Fue militante del Partido Comunista Ecuatoriano, y docente y decano de la Facultad de Filosofía de la UCE. Ejerció la presidencia de la CCE entre 1968 y 1970.

Aníbal Villacís (Ambato 1927-2012). Artista. Autodidacta. Se alineó desde joven con la corriente informalista y expresionista de la época. En 1953 viajó a París y a Madrid. En 1965 ganó el Premio Mariano Aguilera y, desde entonces, varios premios en el Ecuador y otros países. En 1968 formó parte de VAN (Rodríguez Castelo 2006, 712-713).

Rodrigo Villacís Molina (Quito 1933). Crítico de arte. Se ha desempeñado como escritor, editor, periodista y catedrático. Fue redactor de varios periódicos y revistas, incluyendo la revista *Diners*, donde también escribió en su sección cultural en los noventa. Ha publicado varios libros y ha sido parte de diferentes proyectos editoriales en el Ecuador.

Juan Villafuerte (Guayaquil 1945-Barcelona 1977). Artista. Estudió en la Escuela de Bellas Artes en Guayaquil y en la Escuela de Artes del Libro, Grabado y Litografía en Barcelona. A mediados de los sesenta rompió con el academicismo y se alineó con el precolombinismo. En 1968 participó en la Anti-Bienal. Murió prematuramente en Barcelona, donde producía su obra (Rodríguez Castelo 2006, 722-723).

Oswaldo Viteri (Ambato 1931). Artista. Estudió Arquitectura en la UCE, colaboró en el taller de Oswaldo Guayasamín. En los sesenta se dedicó al estudio de la antropología y en folclor; en 1966 fue nombrado director del Instituto Ecuatoriano de Folklore. Su trabajo es reconocido por los ensamblajes, el *collage*, la pintura, el dibujo, los grabados y los mosaicos. Docente de la Facultad de Arquitectura de la UCE y docente y director de la Escuela de Bellas Artes de Quito. En 1968 fue el ganador del cuarto premio en la Primera Bienal de Quito (Rodríguez Castelo 2006, 734-736).

Danilo Zamora (Quito 1968). Artista. Estudió en la FAUCE; tuvo reconocimientos a nivel nacional y realizó varias exposiciones colectivas (Rodríguez Castelo 2006, 758).

Glosario de términos sobre el arte

acción artística: También denominada arte de acción. Se trata de una creación artística que enfatiza el acto de crear más que el objeto “obra de arte”. La acción artística considera de vital importancia la relación artista-espectador. Otra característica es que se trata de una creación efímera en la medida que no se produce un objeto coleccionable.

arte comunitario: Esta clase de arte tiene dos características que la definen. En primer lugar, la relación obra de arte-espectador que, necesariamente, involucra la participación del público. En segundo lugar, la incidencia que la obra pueda tener en el contexto social en el que es presentada.

El arte comunitario también se usa para definir un arte cuyo objetivo es una mejora social (Palacios 2009).

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 ([2002] 2009, 70) anota que “como otras corrientes de posguerra, los procedimientos del arte conceptual contribuyeron a desautorizar la firma individual y las habilidades artesanales de los artistas en beneficio del papel de los espectadores como constituyentes de la obra”.

arte público: Este concepto artístico está ligado al uso de los espacios públicos. Se considera a estos lugares áreas de libre acceso, por lo

que son adecuados para realizar obras de acción artística o efímeras. El uso de este espacio está relacionado con la idea de *site specificity* de las obras, es decir, lo que se presenta debe estar conceptualmente 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. Según Butin ([2002] 2009, 28), el uso de espacios públicos para la exhibición artística, en muchas ocasiones entra en conflicto con los usos habituales de este, por lo que considera pertinente 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, que se sostiene en la improvisación del artista y en el público. 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 a la audiencia por medio de la obra de arte.

instalación: Es considerada una de las técnicas de la acción artística. Abarca todas las obras relacionadas con el uso del 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 [2002] 2009, 142).

intervención: La intervención artística nació ligada a prácticas de activismo, relacionadas con militancias políticas de diversas índoles (ecologistas, de diversidades raciales, de diversidades sexuales, entre otras). Para Geene ([2002] 2009, 153), la intervención se origina cuando “empezaron a aparecer formas de repolitización que eran

fruto 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”. Es decir que las intervenciones artísticas surgieron del descontento de los artistas con las instituciones y el manejo institucional del arte.

performance: Es una de las técnicas de la acción artística que tiene una línea narrativa y se presenta al público; sin embargo, a diferencia del teatro, no tiene diálogos escritos. También se la 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 [2002] 2009, 179-180). Igual que el *happening*, se realiza en espacios públicos, pero se diferencia de este. Dado que no es indispensable la participación del público y no es un acto improvisado, tiene un libreto definido que refuerza el concepto de la obra.

Referencias

Archivos institucionales

AFAUCE Archivo de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, Quito

ACAV Archivo Carrera de Artes Visuales, Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

AMCCM Archivo Museografía del Centro Cultural Metropolitano, Quito

APB Archivo de Pablo Barriga

Archivos digitales

La Selecta, Artes No Decorativas. <http://artesnodecorativas-s.a.laselecta.org>

Oído Salvaje. <http://antenas-intervenciones.blogspot.com/>

Pilar Flores. <http://pilarflores.org>

Libros, capítulos, artículos y tesis

Aguirre, Manuel Agustín. 1973. *La Segunda Reforma Universitaria*. Quito: Universidad Central del Ecuador.

- Aguirre, Marcelo. 2012. “De espacios en crisis a espacios críticos”. En *De la Adversidad ¡Vivimos! I Encuentro Iberoamericano Sobre Arte, Trabajo y Economía*, coordinado por Paulina León, 52-55. Quito: FLACSO Ecuador.
- Alberro, Alexander. (2009) 2013. “Periodizing Contemporary Art”. En *Theory in Contemporary Art since 1985*, editado por Zoya Kocur y Simon Leung, 64-71. West Sussex: John Wiley & sons.
- Altshuler, Bruce. 2013. “Introduction”. En *Biennials and Beyond- Exhibitions that Made Art History 1962-2002*, 11-24. Nueva York: Phaidon.
- Álvarez, Lupe. 2001. “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano”. En catálogo de la exposición *Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano fin de siglo*, 463-506. Valencia: Generalitat Valenciana.
- 2004. Catálogo de la exposición *Poéticas del Borde*. Guayaquil: MAAC.
- Ampuero, Matilde. 2002. “La Artefactoría”. En catálogo conmemorativo *Galería Madeleine Hollaender, 25 años*, 63-71. Cuenca: Imprenta Monsalve.
- Andrade, Carlos, Oscar García, Iván Torres y Jorge Tenorio. 1986. “Situaciones del arte en el Ecuador y sus proyecciones”. Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador.
- Angerer, Marie-Luise. (2002) 2009. “Performance y performatividad”. En *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo*, editado por Hubertus Butin, 24-29. Madrid: Abada.
- Ayala Mora, Enrique. 2008. *Resumen Historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Balseca, Kira. 2005. “Análisis artístico ligado a la realidad de nuestro contexto”. Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador.
- Bourdieu, Pierre. (1990) 2013. “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 & Sons.
- (1995) 2005. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (1980) 2007. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre, y Jean-Claude Passeron. (1964) 2009. *Los herederos, los estudiantes y la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, Nicolás. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Buchmann, Sabeth. (2002) 2009. "Conceptual art". En *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo*, editado por Hubertus Butin, 70-73. Madrid: Abada.
- Butin, Hubertus. (2002) 2009. "Arte en espacios públicos". En *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo*, editado por Hubertus Butin, 24-29. Madrid: Abada.
- Carrión, Benjamín. 1957. *Trece años de Cultura Nacional: Informe*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- 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 *Arte Actual 2011*, 12-32. Quito: FLACSO Ecuador.
- Castro y Velásquez, Juan. 1991. "Una década de modernidad en el arte ecuatoriano". En *Ecuador Contemporáneo*, 179-196. México DF: UNAM.
- Cevallos, Pamela. 2016. Catálogo *Premio a la Trayectoria Mariano Aguilera 2015. Pablo Barriga*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.
- CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo). 1999. "Primer informe, Arte Contemporáneo del Ecuador, Investigación CEAC". Manuscrito inédito, última modificación 1999.
- Cobo, Jesús. 1982. "Sin título". Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador.
- Cueva, Agustín. (1969) 1976. "La crisis de los años sesenta". En *Ecuador: Pasado y Presente*, 225-248. Quito: Editorial Universitaria.
- Díaz Amunarriz, Carolina. s. f. *La gestión de las galerías de arte*. Madrid: Aecid.
- Falconí, Fernando [Falco, seud.]. 2005. Catálogo del *Tercer Encuentro de Arte Urbano al zur-ich 2005*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- 2008. Catálogo del *Sexto Encuentro Internacional de Arte Urbano al zur-ich 2008*. Quito: Impresiones Continente.
- Fioravanti, Eduardo. 1974. *El concepto de modo de producción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Foucault, Michel. (1966) 1968. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Foucault, Michel. (1981) 2000. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1969) 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 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, 1-25. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Geene, Stephan. (2002) 2009. “Intervencionismo y Activismo”. En *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo*, editado por Hubertus Butin, 151-154. Madrid: Abada.
- Giunta, Andrea. (2001) 2008. *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.
- Grupo Experimentos Culturales. 2008. “La Tienda (ensayo visual)”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 30: 76-87.
- Hallo, Wilson. 1977. “Presentación”. En el catálogo *75 Años de Pintura en el Ecuador*.
- Jaramillo, Antonio. 2012. “El canon en dos salones de arte del Quito contemporáneo”. Tesis de maestría, UASB.
- Jaramillo, Gonzalo. 2013. *El Taller de Artes Visuales, lugar de la investigación-creación*. Quito: impresión privada.
- Kennedy, 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 Ordóñez, 145-164. Cuenca: Ediciones Banco Central del Ecuador.
- Kingman, Manuel. 2012. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO Ecuador.
- Krauss, Rosalind. (1985) 2002. “La escultura en el campo expandido”. En *La postmodernidad*, coordinado por Hal Foster, 59-74. Barcelona: Kairós.

- Kupfer, Mónica. 2004. "Las Bienales de Panamá y su impacto en el arte de vanguardia". En el catálogo *Salón Mariano Aguilera 2004. Reciclaje y Ready-Made. La Fascinación de la Cotidianidad*, 45-47. Quito: Centro Cultural Metropolitano.
- Meyer, Richard. 2013. *What was contemporary art?* Londres: The MIT Press.
- 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. 1984. "Arte, Cultura y Política Cultural". *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador*, 18: 329-342.
- 1985. *Los signos del hombre*. Cuenca: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Moreno, Francisco. 2014. "La galería de arte como agente dinamizador de la educación artística". Tesis de doctorado, Universidad de Granada.
- Moreno Proaño, Agustín. 1983. "Prólogo". En *Tesoros Artísticos*, editado por Filanbanco, 6-9. Guayaquil: Filanbanco.
- Oña, Lenin. (1996) 2000. "Ecuador". En *Latin American Art in the Twentieth Century*, editado por Edward J. Sullivan, 180-189. Londres: Phaidon.
- 1997. "Crónica de La Galería". En *La Galería: veinte años*, 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.
- 2003. "La libertad del artista". En el catálogo *Salón Mariano Aguilera 2003*, 9-11. Quito: Centro Cultural Metropolitano.
- 2009. "Otro arte en Ecuador". En el catálogo *Otro arte en Ecuador*, 7-16. Quito: Centro Cultural Metropolitano.
- 2010. "Del Salón al Premio Mariano Aguilera". En el catálogo *Mariano Retro. 91 años del Salón Mariano Aguilera*, coordinado por Villy Pérez, 7-13. Quito: Municipio de Quito.
- Ospina, Omar. 2005. "El Artista y su tiempo". En el catálogo *Salón Mariano Aguilera 2005*, 9-11. Quito: Centro Cultural Metropolitano.
- Pachano, Abelardo. 1983. "La Acción Cultural del Banco Central". *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, 17: 41-46.

- Palacios Garrido, Alfredo. 2009. "El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas". *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4: 197-211.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. 1988. *Diccionario biográfico del Ecuador*. Tomo V. Guayaquil: Universidad de Guayaquil / Foncultura.
- 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, 419-425. Quito: El Comercio.
- 2007. "El XI Salón Nacional de Arte Contemporáneo Fundación El Comercio". En el catálogo *11 Salón nacional de Arte Contemporáneo Fundación el Comercio*. Quito: Ediecuatorial.
- Ribadeneira, Edmundo. 2006. *Arte y sociedad*. Quito: Universidad Alfredo Pérez Guerrero.
- Richard, Nelly. 2013. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rocha, Susan. 2012. "In Humano: El cuerpo social en el arte ecuatoriano". En el catálogo *In Humano: el cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980*, 1-48. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.
- Rodríguez, Víctor Manuel. 2004. "Apropiaciones del conceptualismo en Colombia: reflexiones sobre la relación entre arte y política". En el catálogo *Salón Mariano Aguilera 2004. Reciclaje y Ready-Made. La Fascinación de la Cotidianidad*, 48-50. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 1967. *La Revolución Cultural*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- 1980. *1969-1979. Diez Años de Cultura en el Ecuador*. Quito: Publi-técnica.
- 1988. *El Siglo XX de las Artes Visuales en Ecuador*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- 1992. "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.
- 2006. *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.

- Salvador Lara, Jorge. (1994) 1995. *Breve historia contemporánea del Ecuador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Smith, Terry. (2009) 2012. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Stahl, Johannes. (2002) 2009. “Instalación”. En *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo*, editado por Hubertus Butin, 140-143. Madrid: Abada.
- Stallabrass, Julian. 2004. *Contemporary Art, a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Suárez, Sofía. 2004. “De la lozanía de la imagen audiovisual reciclada”. En el catálogo *Salón Mariano Aguilera 2004. Reciclaje y Ready-Made. La Fascinación de la Cotidianidad*, 51-53. Quito: Centro Cultural Metropolitano.
- Tinajero, Fernando. (1983) 1996. “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, compilado por María Fernanda Troya, 117-134. Quito: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación la Ciencia y la Cultura.
- Tranvía Cero. 2014. *al zur-ich 2003-2013*. Manuscrito inédito, última modificación 2014.
- Touraine, Alain. 1987. *Actores sociales y sistemas políticos en América Latina*. Chile: Organización Internacional del Trabajo.
- Vásquez, Édgar. 1983. “Sin título”. Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador.
- Verdesoto Salgado, Luis. 1968. “Mensaje”. En el catálogo *Primera Bienal de Pintura de Quito*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Vorbeck, Mónica. 2004. “Consideraciones Retrospectivas del Salón Nacional de Arte Contemporáneo ‘Mariano Aguilera’ 2004”. En el catálogo *Salón Mariano Aguilera 2004. Reciclaje y Ready-Made. La Fascinación de la Cotidianidad*, 44. Quito: Centro Cultural Metropolitano.
- Wappenstein, Betty. 1997. “Carta”. En *La Galería: veinte años*, editado por Lenin Oña. Quito: Imprenta Mariscal.

- Zamora, Danilo. 2009. "El arte de conceptos en Ecuador. Los nuevos lenguajes en el arte ecuatoriano". <https://bit.ly/2vzb7ty>
- Zapata, Cristóbal. 2005. "Diez años, diez obras". En el catálogo *Décimo Salón Nacional de Arte Contemporáneo Fundación El Comercio*, 3-13. Quito: Ediecuatorial.
- Zapater, Irving. 1983. "La cultura: dimensión fundamental del desarrollo". *Revista Cultura del Banco Central* 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.

Sobre la autora

Fotografía: Gonzalo Vargas



María del Carmen Oleas Rueda. Quito 1980. Doctora en Historia de los Andes por FLACSO Ecuador, magíster en Estudios de la Cultura con mención en Arte y Estudios Visuales por la UASB y socióloga con mención en Desarrollo por la PUCE. Es docente universitaria en la Carrera de Artes Plásticas de la UCE y en la carrera de Cine de la UDLA. Sus investigaciones se desarrollan en la línea de la historia del arte contemporáneo; Oleas indaga en las relaciones sociales que han dado paso a los cambios en la producción artística en la segunda mitad del siglo XX y en el primer decenio del presente siglo.

Explora, en acceso abierto, otros títulos



Más libros de Editorial FLACSO Ecuador, aquí



¿Qué acontecimientos, disputas, debates contribuyeron al desarrollo del arte contemporáneo en Quito? Esta pregunta atraviesa la investigación recogida en este libro. Su enfoque, desde la teoría de los campos de Bourdieu, le permitió a su autora, María del Carmen Oleas Rueda, visibilizar los modos de funcionamiento de un campo artístico no solo cruzado por disputas, sino, sobre todo, por continuas redefiniciones; en fin, un campo en permanente reconfiguración.

En el libro se discute la posibilidad del arte contemporáneo en Quito desde los cuestionamientos que distintos agentes hacen a las instituciones que van estructurando al campo artístico en diversos momentos, entre 1966 y 2008. Estos agentes son, generalmente, artistas emergentes que irrumpen en el campo con nuevas prácticas y acciones críticas. Las irrupciones producen inestabilidad en el campo, lo que lleva a la autora a caracterizarlo como "una superficie tensa, en la que esporádicamente aparecen fisuras que cuestionan su firmeza". Haber abordado el estudio desde la identificación de las posiciones de los distintos agentes que participaron en las disputas sociales por la definición del campo artístico, en cada etapa, permitió a la autora señalar qué es lo que estaba en juego al momento de producir, apoyar o hablar sobre el arte contemporáneo.

El libro constituye un aporte a los estudios sobre arte contemporáneo en el Ecuador desde la investigación histórica, enfoque que le ha permitido a Oleas aproximarse al tema de investigación como un problema situado, anclado a condiciones muy concretas del campo artístico. Una invitación a acercarse al fascinante y complejo mundo del arte contemporáneo tal como se configuró y desplegó, de modo específico, en Quito.

Trinidad Pérez Arias
Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador