

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2010-2012**

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

**ARTE CONTEMPORÁNEO EN ECUADOR: LA PRODUCCIÓN FEMENINA
EN LA CONFIGURACIÓN DE LA ESCENA (1990-2012)**

ARIANNI BATISTA RODRÍGUEZ

MARZO 2013

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2010-2012**

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

**ARTE CONTEMPORÁNEO EN ECUADOR: LA PRODUCCIÓN FEMENINA
EN LA CONFIGURACIÓN DE LA ESCENA (1990-2012)**

ARIANNI BATISTA RODRÍGUEZ

**ASESOR DE TESIS: X ANDRADE
LECTORES/AS: MANUEL KINGMAN, TRINIDAD PÉREZ**

MARZO 2013

DEDICATORIA

A Martha, mi madre, luz de todos mis días.

A Emilia, Esther y Melba, esas mujeres extraordinarias.

AGRADECIMIENTOS

Lo difícil de agradecer a quienes han estado a lo largo de dos años de estudio en el camino es el riesgo de omitir nombres demasiado importantes, por eso mi primer agradecimiento es para los amigos que han compartido este periodo porque todos, de algún modo, han enriquecido mis días.

A la FLACSO recordaré siempre con infinito cariño, por haberme regalado no sólo la posibilidad de crecer profesionalmente, sino por propiciar el espacio donde conocí a la familia más hermosa y diversa que sea posible soñar.

Agradezco a X Andrade el haberme revelado un puente por donde transitar entre dos campos disciplinarios que me apasionan: el arte y la antropología. Sobre todo, por regalarme demasiadas interrogantes y obligarme a buscar respuestas.

Gracias a Santiago Basabe, por acogerme como a una más de sus pupilas y por la amistad.

A Marcia Suárez, esa mujer extraordinaria que hace de nuestro programa de Antropología un sitio más cálido y alegre, a pesar de las ausencias familiares y de las horas de trabajo diarias. Y a los profesores Eduardo Kingman y Fernando García, por la cordialidad y la preocupación de siempre.

A quienes a lo largo de esta investigación me han abierto sus puertas, regalado su tiempo, sus observaciones y sus archivos. Especialmente a María Amelia Viteri, María Fernanda Cartagena, Trinidad Pérez, y las artistas Jenny Jaramillo y Ana Fernández.

En especial agradezco a mis amigas y amigos de estudio y de la vida que son en definitiva el mayor regalo de estos años. A todos mi eterno cariño, por haber estado siempre a mi lado, por empujarme a seguir y a ratos a descansar. En especial a mi hermanita querida, María del Carmen Muños Millán, apoyo de cada uno de mis días y a Erik Asencio Larrea, otro hermano incondicional.

Finalmente a mi familia, porque precisamente en ellos se resume todo. Les agradezco el amor de siempre, la confianza infinita y lo que soy.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN.....	8
CAPÍTULO I.....	9
INTRODUCCIÓN	9
Problemática de la investigación.....	9
Definición del campo de estudio.....	15
Marco teórico. Breve contextualización del objeto de estudio.....	18
Género y arte	19
Tráfico: la noción de cruces entre antropología y arte contemporáneo.....	23
Planteamiento metodológico	34
CAPÍTULO II	40
LO CONTEMPORÁNEO EN EL ARTE ECUATORIANO DE LAS DOS.....	40
ÚLTIMAS DÉCADAS	40
Lo contemporáneo en el arte ecuatoriano.....	41
La producción artística	42
El concepto, marca de contemporaneidad.....	45
La renovación del circuito.....	50
Galerías	52
Espacios alternativos de difusión	54
Políticas culturales	58
La producción crítica.....	64
Los noventa y el reconocimiento de lo contemporáneo por la comunidad artística.....	65
Los dos mil y el nombramiento de “lo contemporáneo” por la crítica.....	68
Otros elementos presentes en la conformación de lo contemporáneo.....	72

Sistema de enseñanza	73
Influencias internacionales	75
CAPÍTULO III	78
MUJERES EN LA ESCENA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ECUATORIANO	78
Mujeres e Historia del Arte: breve contextualización	81
Artistas femeninas en el Ecuador	85
Las Precursoras	85
La irrupción de los noventa	91
Las galerías de Betty Wappenstein y Madeleine Hollaender en la escena local	102
Críticas, académicas, teóricas: su papel en la especialización del campo	114
CAPÍTULO IV	123
APUNTES SOBRE EL TRÁFICO ENTRE ANTROPOLOGÍA Y ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL ECUADOR: PROYECTOS <i>HILANDO FINO</i> Y <i>EL CORO DEL SILENCIO</i>	123
Evidencias del tráfico entre antropología y arte contemporáneo: la emergencia del arte en el Ecuador	125
Hilando fino la memoria: el debate entre la antropología y el arte contemporáneo	136
Génesis y desarrollo del proyecto Hilando Fino	139
La comunidad en las prácticas artísticas emergentes	143
Rastros de un trabajo de campo	147
El Coro del Silencio	154
CAPÍTULO V	164
CONCLUSIONES	164
Posibilidades de acceso al circuito en los noventa	166
¿Feminismo en el arte ecuatoriano? Las prioridades del discurso.	169
Rumbos del arte ecuatoriano actual: expansión vs. autonomía del campo y otras discusiones	172
Aportes y recomendaciones finales	181
BIBLIOGRAFÍA	183

ÍNDICE DE TABLAS

Contenido	Pág.
Tabla 1. Circuito de exhibición de las artes visuales en el Ecuador, Siglo XX.....	50
Tabla 2. Presencia femenina en las artes visuales del Ecuador, Siglo XX.....	86
Tabla 3. Publicaciones críticas dedicadas a artistas femeninas (1980 – 2000).....	89
Tabla 4. Artistas femeninas en el espacio La Galería, Quito (1977-1997).....	110
Tabla 5. Publicaciones por autores. Sección “Galería” <i>Revista Diners</i>	114

RESUMEN

El presente estudio aborda el papel de las productoras femeninas en la configuración de la escena del arte contemporáneo en el Ecuador de 1990 a 2012. Los agentes motivo de atención etnográfica son artistas, galeristas y críticas, teóricas y/o académicas. Dentro del periodo de estudio se presentan dos momentos con características diferenciadas: la década del noventa es momento de gestación y los dos mil de consolidación de una serie de prácticas y acciones que conspiran a favor de la noción de contemporaneidad en el campo. Metodológicamente se ha dividido el trabajo en cinco capítulos.

El primer capítulo responde a la introducción y en él se delimita la concepción teórica metodológica sobre la cual se ha construido toda la investigación. El segundo aborda la pertinencia del empleo y definición de lo contemporáneo para el caso particular ecuatoriano, visto a través de la producción artística y crítica así como la expansión del circuito de exhibición. El tercer capítulo se refiere específicamente a cómo las tensiones que se originan entre artistas, galeristas y críticas contribuyen a erigir el campo de lo contemporáneo en el país. En el cuarto capítulo se hace referencia a la emergencia que ha marcado las artes visuales de la última década y a prácticas que ayudan a expandir el campo actual del arte, visto a través de dos casos de estudio específicos: el proyecto *Hilando Fino* y la plataforma *El Coro del Silencio*. El quinto capítulo se reserva a las conclusiones, donde puntualmente se analiza la discusión sobre los criterios privilegiados por estas productoras al posicionarse en el circuito y algunas discusiones que ofrecen indicios sobre el rumbo las artes visuales en el país.

De este modo contribuye a dos líneas investigativas de necesaria aproximación para el arte nacional: el escenario contemporáneo y la presencia femenina en el circuito pues, por un lado recién aparecen una serie de trabajos que desde la antropología valoran los acontecimientos artísticos de las dos últimas décadas y por otro, contribuye a la visibilización de la producción femenina en un campo tradicionalmente dominado por figuras masculinas. Finalmente, se refuerza una de las líneas de estudio más recientes de la antropología visual: los cruces disciplinarios entre antropología y arte contemporáneo, impulsando el tema fuera de los grandes centros académicos como los Estados Unidos y aterrizando, a través de prácticas específicas, las discusiones que al respecto están teniendo lugar en el Sur.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Problemática de la investigación

La escasa presencia femenina en la historia de las artes visuales del Ecuador respecto al historial masculino es notoria en el *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX* (2006), obra de Hernán Rodríguez Castelo, a quien se debe parte significativa de la producción crítica de la segunda mitad de la centuria. En este exhaustivo inventario sobre los creadores visuales del país, apenas un cuarto de los nombres recogidos responden a artistas femeninas¹. El boom petrolero de la década del setenta constituyó uno de los acontecimientos determinantes en la expansión del circuito de las artes visuales, sobre todo en relación al auge de un mercado del arte gracias al cual los pintores se hicieron “famosos y ricos” o al menos pudieron vivir de su intelecto, asegura Rodríguez Castelo en el recorrido que por el panorama artístico nacional de la década del setenta nos propone en su texto *Diez Años de Cultura en el Ecuador* (1980: 97). Sin apartarnos aún de esta mirada comparativa –hasta ahora un tanto epidérmica– resulta evidente que son pocas las mujeres inmersas en las dinámicas mercantiles de este decenio dorado.

La revisión de otros registros sobre artes visuales como la sección “Galería” de la revista *Diners* durante sus tres décadas de vida (1980 hasta el 2010), catálogos dispersos de exposiciones que han tenido lugar desde los años setenta, la programación de espacios significativos como La Galería en Quito, entre otras publicaciones, muestra una reiteración: a partir de la década de los noventa los nombres femeninos aumentan considerablemente en cada uno de estos espacios. En el propio *Diccionario* (2006) se puede constatar cómo desde los noventa el *curriculum vitae* de las artistas presentadas experimenta el mayor crecimiento. La serie de exposiciones personales y colectivas de

¹ Sólo para ofrecer una comparación estadística, de un total de 679 artistas recogidos(as) a lo largo de las páginas del *Diccionario*, 166 son mujeres, apenas una cuarta parte de los y las artistas nacionales reconocidos(as) del siglo XX han sido mujeres (Rodríguez, 2006).

entonces dice de una presencia más notoria en los espacios de circulación de las artes visuales.

Lo anterior no implica la negación de una historia del arte en donde sí estuvo presente la mujer: Alba Calderón de Gil (1913-2003), Araceli Gilbert (1914-1993), Irene Cárdenas (1920-1996), Yela Loffredo de Klein (1924), Pilar Bustos (1945), Pilar Flores (1957), entre tantas otras dan fe de ello. Sin embargo, cuando José Unda se refiere a las mujeres creadoras y al círculo de artistas plásticos de los años sesenta y setenta dice: “conocí de lejos a Pilar Bustos, pero debido a la sociedad tradicional, estaba sobrentendido que ella no era parte del grupo, era algo tácito, algo implícito” (Rocha, 2011:7). Estas palabras, más allá de la ausencia femenina que ofrecen los datos cuantitativos de las fuentes secundarias, sugieren la existencia de mecanismos de invisibilización sobre las artistas en la esfera pública a lo largo de esos años.

Además de las artistas otros actores femeninos corrieron similar suerte. Luego de un período de silenciamiento llega una década del noventa donde los nombres de críticas y teóricas, directivas de espacios de exhibición, etc., invaden el circuito de circulación y difusión de las artes visuales. En la tesis para grado de maestría “La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo: prácticas de coleccionismo y configuración del sistema de arte en Ecuador (1964-1979)” (2012), Pamela Cevallos Salazar ofrece la posibilidad de (re)conocer la existencia de determinadas tensiones en la configuración de un campo del arte marcado por prácticas de coleccionismo y mercado. Entre las aristas peliagudas que Cevallo devela -obviadas en la dispersa historiografía y críticas aparecidas durante y sobre el periodo- está la concerniente a las relaciones de género en el espacio que tomó como caso de estudio: la Galería Siglo XX. A través de su informante María Inés -esposa de Wilson Hallo-, la autora hilvana la idea de cómo los medios de difusión masiva de la etapa y la consecuente construcción histórica del espacio, asociaron exclusivamente la figura de Hallo a la labor de la galería, invisibilizando por completo el trabajo de María Inés, quien fungió como promotora y pilar fundamental del espacio.

A partir de la década de los noventa resulta apreciable el cambio sustancial respecto al predecesor silencio de voces femeninas en las arte visuales ecuatorianas.

Primero, una serie de artistas posicionan su obra en espacios reconocidos dentro del circuito, tal es el caso de las galerías, donde es notable la conducción de mujeres como Betty Wappenstein, Madeleine Hollaender, por citar ejemplos. Segundo, los comentarios, críticas o ejercicios teóricos dedicados a las artes visuales en el país aparecen bajo la rúbrica de mujeres.

En lo que a las artistas se refiere, un recorrido por las exposiciones realizadas en La Galería a lo largo de veinte años de trabajo -referenciadas en el catálogo antológico de dicho espacio-, evidencia que desde 1977 y hasta 1989 se presentaron 32 artistas femeninas de las cuales sólo 8 fueron ecuatorianas. En cambio, de 1990 a 1997 se presentaron treinta, pero esta vez diecisiete fueron nacionales² (La Galería, 1997). En el segundo de los casos, si revisamos los archivos de la Revista *Diners* –donde se puede rastrear por treinta años la sección de crítica “Galería”, a pesar de sus indudables limitaciones- es notoria la explosión de mujeres publicando en varias de las secciones de arte de esta revista. De una década del ochenta reservada al dominio exclusivo masculino -prácticamente a Hernán Rodríguez Castelo- *versus* cero crítica nacida de mano de mujer, hacia los noventa aparecen cincuenta y seis publicaciones de alrededor de ocho profesionales del campo de las artes visuales, y hacia los 2000 un total de cincuenta y cuatro publicaciones de alrededor de veinte mujeres entre críticas y artistas. Algunos de los nombres más recurrentes a lo largo de estas dos décadas son: Inés Flores, Trinidad Pérez, Mónica Vórbeck, María del Carmen Carrión, Alexandra Kennedy y Milagros Aguirre.³

² Los anteriores datos se han elaborado a partir de la sistematización de la tabla de exposiciones anexada en el catálogo *La Galería Veinte Años*. En la separación aquí realizada para contrastar las diferencias entre ambos periodos, los datos arrojados son: de 1977 a 1989 se realizaron 32 exposiciones personales de artistas femeninas de las cuales 18 responden a nacionalidad y formación internacional, 8 nacidas en Ecuador y con algunos estudios realizados en el país y 3 no identificadas; en el segundo período de apenas siete años -1990 a 1997- el panorama cambia sustancialmente y de 30 expos personales 10 correspondieron a artistas internacionales, 17 a ecuatorianas y 3 no identificadas (La Galería, 1997).

³ Los anteriores comentarios derivan de una revisión realizada a la sección “Galería” y otras secciones de arte aparecidas en la Revista *Diners Club* del Ecuador S. A, desde 1980 hasta el 2010.

En los ejemplos anteriores se aprecia en sentido general que a partir de la década del noventa se produce un agenciamiento femenino de varios de los espacios del circuito de producción y circulación de las artes visuales, tradicionalmente reservados a los hombres.

La muestra cuantitativa de la irrupción femenina en el panorama artístico contemporáneo del Ecuador, es apenas el indicio de la aparición de una escena conformada por agentes femeninos en un periodo de complejas tensiones al interior del campo del arte en el país: la década de los noventa. Los años sesenta y setenta son analizados por Pamela Cevallos como la etapa que contempla “cambios en los consumos culturales producidos por el boom petrolero” (Cevallos, 2012: 10); además, como el momento en que la institución arte estará profundamente marcada por prácticas mercantiles mediadas por actores determinantes: instituciones públicas como la Casa de la Cultura del Ecuador (CCE) y el Banco Central del Ecuador (BCE), la red de galerías privadas, la prensa y la notoria figura del bróker o intermediario cultural, entre otros (Cevallos, 2012). Finalmente, lo que tipifica la escena estudiada por la investigadora son las “luchas por la definición de lo cultural y por el capital simbólico, evidentes en los discursos dominantes de la época” (Cevallos, 2012: 42).

Los ochenta transcurrieron en los vaivenes del mercado y el interés de los actores involucrados en el mismo. La crítica y curadora María Fernanda Cartagena se ha referido a la producción de la etapa del siguiente modo: “Ecuatorianos y extranjeros se vuelcan a imágenes escapistas, que aludían a una sensibilidad mestiza americana, particularmente a lo festivo y mágico del mundo andino, favoreciendo una visión consumida de lo popular, como la obra de Gonzalo Endara Crow o Jorge Chalco para nombrar dos ejemplos” (Cartagena, 2002: 10). Y este es precisamente el panorama heredado al irrumpir la década de los noventa, momento en que inicia la decadencia del mercado del arte y del paradigma modernista en la plástica ecuatoriana.

Lo contemporáneo, como categoría capaz de nombrar las prácticas artísticas que a partir de los noventa rompen con la tradicional técnica pictoricista reinante hasta entonces, se convierte en el eje de las discusiones que ocupan la atención de los encargados del ejercicio crítico en el país. Lupe Álvarez al referirse a la etapa considera

“aventurado afirmar la existencia de una escena consolidada de arte contemporáneo en el Ecuador”, sin embargo plantea que algunas instituciones y espacios respondieron a las demandas de artistas emergentes (Álvarez, 2001). Cartagena ha denominado este periodo como de bisagra, en donde se aprecia “El debilitamiento del paradigma moderno en el arte y la emergencia cada vez más numerosa de propuestas contemporáneas” (Cartagena, 2011: 12). Y si la pertinencia o no del término “contemporáneo” es puesto en duda por estas teóricas, basta revisar las publicaciones aparecidas en la revista *El Búho* a lo largo de los 2000 para presenciar encarnizadas discusiones a favor y en contra de las prácticas que asumen el lenguaje de lo “contemporáneo”.

Durante las dos últimas décadas en el arte ecuatoriano han convergido dos importantes circunstancias: por un lado la necesidad de ruptura con la etapa modernista y la gestación de una escena marcada por la noción de lo contemporáneo –elemento reiterado no sólo en fuentes secundarias sino también por los informantes de la presente investigación- y por otro lado, la notable irrupción de agentes femeninos en la conformación de dicho campo. Lo anterior nos lleva a plantear entonces el siguiente **problema de investigación:** *cómo la mujer se posiciona y contribuye a construir la noción de contemporaneidad en el campo del arte ecuatoriano de las dos últimas décadas.*

La producción teórica y crítica sobre la etapa objeto de estudio carece de una sistematización abarcadora. Las miradas depositadas sobre la escena que se anuncia a partir de los noventa todavía son fragmentos, capaces eso sí, de ofrecer nociones de la existencia de un panorama heterogéneo, amplio y de tendencias o preocupaciones no siempre consensuadas. Importantes aproximaciones nos ofrecen archivos puntuales, por un lado se pueden mencionar las secciones de artes aparecidas en las revistas *Diners* y *El Búho*; investigaciones que, aunque acotadas a una temática puntual, amplían el espectro mediante un ejercicio analítico del contexto, tal es el caso de *1998-2009 Historia(s)_ en el arte contemporáneo del Ecuador*, de Rodolfo Kronfle Chambers (2009) y *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*, de Manuel Kingman (2012).

Entre tanto material disperso, un registro de indudable importancia para el estudio de las problemáticas relativas a las artes visuales en el periodo lo constituye los catálogos. Las palabras de críticos y teóricos han encontrado en este soporte la posibilidad de difusión y, aunque la inexistencia de una cataloteca regional dificulta la búsqueda, es posible detectar catálogos puntuales para el reconocimiento de las dinámicas de la etapa de estudio. De vital importancia es la muestra *90s apelando a los archivos de la memoria*, curada por Hernán Pacurucu; de la reconocida curadora Lupe Álvares se pueden mencionar textos a muestras paradigmáticas como *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética* (s/f), “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano”, palabras al catálogo de la muestra *Políticas de la Diferencia, Arte Iberoamericano Fin de Siglo* (2001) y *Ecuador. Tradición y modernidad* (2007), en la que se hizo un recorrido museográfico por la historia del arte ecuatoriano. Otros catálogos en los que se clarifica un tanto el contexto, son los dedicados a la Galería de Madeleine Hollaender en Guayaquil, con palabras de la investigadora y teórica María Fernanda Cartagena, así como *La Galería Veinte Años*, por Lenin Oña.

Lo anterior, forma parte del disperso material a través del cual nos podemos acercar a las problemáticas fundamentales de las artes visuales en el país durante las dos últimas décadas. Sin embargo, un vacío significativo en las aproximaciones mencionadas resulta el estudio de la presencia femenina en dicho campo, a pesar del notable giro experimentado en este sentido y expuesto brevemente con anterioridad. La mencionada irrupción femenina se devela como uno de los hilos presentes en la conformación de la urdimbre del campo artístico de la etapa. En este sentido, el **objetivo general** que persigue la actual investigación es *valorar la posición asumida por los diferentes agentes femeninos en la construcción de la escena del arte contemporáneo en el Ecuador.*

Como **objetivos específicos** propone:

1. Visibilizar la irrupción femenina en la escena artística ecuatoriana a partir de la década de los noventa.

2. Estudiar el papel de los diferentes agentes del circuito en la construcción de un sentido de contemporaneidad en las artes visuales de la etapa.
3. Analizar cómo determinadas artistas contribuyen a la expansión del campo del arte actual ecuatoriano mediante prácticas específicas que trafican entre la antropología y el arte contemporáneo.

Finalmente este trabajo pretende responder a las siguientes **interrogantes científicas**: ¿Qué factores intervienen en la irrupción femenina en el campo a partir de los noventa? ¿Cuáles han sido los criterios privilegiados por estas mujeres a la hora de insertarse en el circuito artístico regional? ¿Cómo sus prácticas contribuyen a la conformación del campo del arte actual en Ecuador?

Definición del campo de estudio

La presente investigación abarca temporalmente las décadas del noventa y los dos mil, llegando hasta el propio 2012. Si bien es notoria la irrupción femenina en el campo a partir de los noventa, la producción de cada uno de los agentes involucrados en la presente etnografía se sitúa en una etapa marcada por un proceso de tránsito, consolidación y expansión de la noción de arte contemporáneo en el país. Por tal motivo, aunque los fenómenos analizados tienen lugar particularmente en la década de los noventa, resulta necesario ver la producción femenina en todo el escenario contemporáneo, es decir, en el periodo antes mencionado.

La propuesta espacial reconoce la idea de una escena nacional que comparte ciertas particularidades, y en ese sentido no se circunscribe del todo a una localidad cerrada aunque privilegia el estudio de lo acontecido en Quito. Se reconoce, tal como dice María Fernanda Cartagena, que “la emergencia del arte contemporáneo tuvo lógicas distintas en contextos” como Quito, Guayaquil y Cuenca (Cartagena, 2011: 12), los tres grandes centros artísticos del país. En ese sentido sería prudente realizar un estudio diferenciado de cada uno de los contextos específicos. Sin embargo, los dos motivos fundamentales de análisis en la presente investigación: la creciente visibilización de la mujer en la esfera pública de las artes visuales en la etapa y la

necesidad de configurar un panorama con aires de contemporaneidad, son procesos palpables de manera general en el país. Por tal motivo, sin querer allanar las particularidades regionales, la escena que aquí se reconstruye hace referencia al arte ecuatoriano de las últimas dos décadas.

El presente estudio mira hacia las relaciones que se establecen entre los diferentes agentes femeninos en el llamado mundo o campo del arte regional, con la intención de precisar las prioridades que estas mujeres han establecido al interior del mismo. La selección de la muestra responde a las propuestas realizadas por George Marcus y Fred Myers (1995) en relación a los espacios conformantes del “mundo del arte” y los respectivos niveles de incidencia en el proceso de legitimación de la producción artística; así como a la de “campo cultural”, aparecida en *El sentido social del gusto* de Pierre Bourdieu (2010).

Según Marcus y Myers existen dos momentos importantes en el circuito del arte: el de especulación y el de legitimación. El primero está marcado por la situación del mercado y en él los galeristas, coleccionistas, críticos, curadores y *artwriters* en general tienen alto nivel de incidencia. En cambio, la legitimación se genera desde instituciones como los museos a través de sus voceros, es decir, críticos y curadores vinculados a ellos. Cada uno de los agentes involucrados en estos espacios detenta funciones específicas: los galeristas son los encargados de mediar entre los valores económicos y culturales; los coleccionistas aquellos encargados de “hacer” a los artistas a partir de su criterio; los curadores tienen la llave de la legitimación, pues confieren respetabilidad y pertinencia -en relación a la historia del arte- de lo que se mueve en ese contexto de la especulación (Marcus y Myers, 1995).

Precisamente, el momento de la legitimación es altamente pertinente en esta investigación que atiende a cómo la mujer negocia su reconocimiento en el circuito artístico contemporáneo. Al referirse a la legitimación, tanto los antropólogos mencionados como Pierre Bourdieu concuerdan en que son las instituciones culturales de mayor peso como los museos, las encargadas de legitimar una tendencia artística o de acuñar un gusto determinado frente a un bien simbólico.

En *El sentido social del gusto*, Bourdieu se refiere a la existencia de tres tipos de instancias culturales que determinan el capital simbólico en el campo artístico: los productores (intelectuales, artistas científicos), las instancias de legitimación y el “gran público”. De las instancias de legitimación dice lo siguiente

pueden concentrarse en una sola institución -como fue el caso, en el siglo XVII, de la Academia Real de Pintura- o dividirse entre instituciones diferentes –como el sistema de enseñanza, las academias, las instancias oficiales o semioficiales de difusión (museos, teatros, óperas, salas de concierto, etc.)- a las que pueden sumarse instancias menos reconocidas que expresan de manera más estricta a los productores culturales, tales como sociedades científicas, cenáculos, revistas, galerías (Bourdieu, 2010: 105).

Pero, además de estos espacios institucionales legitimantes, el autor concede singular importancia al papel de la crítica en el otorgamiento de capital simbólico a las obras de arte. La crítica se ubica en el sitio más alto dada su capacidad -y complicidad con los productores- de reafirmar la autonomía del campo y por ende, ser la voz autorizada dentro del círculo de los entendidos. Citando al autor, “Si los productores (intelectuales, artistas, científicos) miran con recelo [...] las obras o los autores que buscan u obtienen éxitos demasiado estrepitosos [...] es, entre otras razones, porque la intervención del “gran público” puede amenazar la pretensión del campo al monopolio de la consagración cultural” (Bourdieu, 2010: 92).

La estructura del campo de estudio es entendida como “un estado de las relaciones de fuerza entre las instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego” (Gutiérrez, 2010: 12). Pero en un balance sobre la situación de la institución arte en el Ecuador de las dos últimas décadas resulta evidente la desarticulación y el reordenamiento acelerado de determinadas instancias culturales, entonces la propuesta más atinada, en un sentido metodológico, es tejer la urdimbre desde las relaciones y tensiones establecidas entre los “agentes comprometidos en el juego”.

Interesan concretamente las galeristas, por el peso que ha tenido el mercado en la historia de las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX ecuatoriano; las críticas y curadoras que vinculadas o no a importantes instancias culturales del periodo -como el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC), el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) o centros académicos- han ejercido la crítica en

diferentes medios de difusión. No se recogen coleccionistas, a pesar de la importancia que durante los noventa aún posee la labor de las galerías, la etapa está marcada por la profunda crisis económica que se refleja en el coleccionismo nacional. Finalmente se incluyen a las artistas, su producción es en definitiva el espacio donde convergen las negociaciones que entre los diferentes agentes tienen lugar. Interrogar las posiciones y negociaciones de cada uno de los agentes aquí mencionados mediante el ejercicio etnográfico, tal como proponen Marcus y Myers (1995), ofrece la posibilidad de develar la dimensión de la presencia femenina en la construcción del campo del arte contemporáneo en el Ecuador.

Marco teórico. Breve contextualización del objeto de estudio

Como se ha comentado en las líneas precedentes, la década de los noventa marcó el inicio de la creciente presencia y posterior consolidación –hacia los 2000- de la obra femenina en el circuito de producción y circulación de las artes. Pero unido a esto, está el hecho de que estas dos décadas marcan un momento de singular importancia para las artes visuales ecuatorianas. Se produce la caída del mercado de arte que a raíz del auge petrolero había hecho posible que los pintores se hicieran “famosos y ricos” o al menos pudieran vivir de su intelecto (Rodríguez, 1980: 97). Sin establecer causas y efectos, lo cierto es que al tiempo que las galerías cierran, surgen una serie de espacios alternativos a los que tienen acceso un mayor número de artistas, primordialmente la generación más joven; por otro lado, la “tiranía” de la demanda mercantil desaparece y, ante la crisis, se abre el campo a la experimentación; finalmente, se fragua una conciencia generacional que promueve la necesidad de romper con el ya evidente agotamiento de un arte pictórico modernista y se vuelcan a la construcción de un arte “contemporáneo”.

El posicionamiento femenino en varios de los espacios encargados de legitimar tendencias en el arte, como es el caso de la crítica y/o curaduría, así como el mercado, está indisolublemente ligado al surgimiento, consolidación y expansión de una escena de “lo contemporáneo”. Ciertamente es que el uso de este término puede resultar problemático por varios motivos: la falta de consenso a la hora de definir la categoría “contemporáneo” y la duda sobre la pertinencia, en el contexto ecuatoriano de inicios del siglo XXI, de un término acuñado por la Historia del Arte en la temprana segunda

mitad del siglo XX resultan algunos de ellos. Mas, el recurrente empleo del mismo por parte de los artistas, su presencia en la nomenclatura institucional de la época y las riquísimas controversias suscitadas en espacios críticos como el caso de la revista *El Búho*, son indicios de la relevancia que alcanzó lo “contemporáneo” en nuestro contexto, discusión que será profundizada en el segundo capítulo. Esta convergencia de motivos hace posible entonces que la actual investigación se nutra de dos campos teóricos fundamentales: la antropología del género y la antropología visual, en el segundo caso se enfatiza específicamente en la línea de estudios que fomenta el diálogo sobre los cruces entre la antropología y arte contemporáneo.

Género y arte, el primero de los ejes teóricos, atravesará de manera puntual la construcción del capítulo tres. La recreación del campo y la entrada de los diferentes agentes femeninos al mismo, se construye a partir de las herramientas que ofrece la antropología del género, en un intento por reconocer las negociaciones y conflictos subyacentes en el proceso de posicionamiento de dichas mujeres en el escenario. De cualquier modo, al estar presente de manera transversal en todo el estudio, reaparece con fuerza en el análisis con que se cierra en el capítulo cinco.

El segundo eje teórico relevante corresponde a la noción de tráfico entre antropología y arte contemporáneo, eje que sirve de fundamento al desarrollo del capítulo cuatro y a las propias conclusiones. Se trata de acercarnos a prácticas y preocupaciones recientes en las artes visuales de la región, pero hacerlo desde los aportes teóricos que la antropología visual realiza al tema; aportes encargados de ofrecer algunas luces sobre los cruces disciplinarios latentes en la producción artística de los últimos años.

Género y arte

El estudio de las mujeres en el arte constituyó uno de los tópicos seguidos por los *women studies* desarrollados a partir de la oleada feminista de los sesenta. En adelante, dos serán los enfoques fundamentales en la relación mujer y artes: la mujer representada y la mujer creadora. La segunda de las mencionadas es la línea investigativa explorada mayormente por historiadoras del arte feministas de Estados Unidos e Inglaterra durante

las cuatro últimas décadas (Chadwick, 2002). Mientras, en regiones como la caribeña, la mujer sujeto representado ha sido motivo de estudio importante y cuenta, sobre todo a partir de los noventa, con el mayor corpus bibliográfico⁴.

Inicialmente, el interés se centró en rescatar nombres femeninos dentro de la historia sin embargo, este enfoque no lograba ofrecer una visión humana de la artista, el reto estaba no en querer valorar el papel de la mujer en la historia del arte como heroína solitaria sino en desmontar todo el *corpus* crítico que había marcado el análisis de dicho papel. En el ensayo “Why Have There Been no Great Women Artists?”(1971), de la norteamericana Linda Nochlin, se cuestionan muchos de los supuestos sobre los cuales se había construido la historia del arte como disciplina y dentro de ella la noción histórica de tipos de grandeza diferentes para hombres y mujeres a partir de la idea del “don” o el “genio” atribuido a los “grandes artistas”. La respuesta de la autora nos muestra por un lado la manipulada concepción de la incapacidad biológica de la mujer⁵ y por otro, el papel de las instituciones en la sociedad occidental que históricamente les

⁴ En la bibliografía consultada sobre la presencia femenina en las artes, la literatura y las artes visuales han sido los dos campos artísticos más estudiados. En el primero de ellos existen algunas compilaciones que se acercan a las escritoras y sus aportes a la escritura regional (Campuzano, 2004), pero la mujer como protagonista del relato literario es motivo amplio de reflexión (Araújo, 1997; Lamore, 2002). En el caso de las artes visuales las publicaciones e investigaciones conocidas se aproximan más a la mujer representada, estableciendo estereotipos y “modos de verla” desde un sistema histórico patriarcal (Sanz, s/f; Sanz, 2003; De Juan, 2002; García, 2002).

⁵ Esta idea de la incapacidad biológica de la mujer, apenas mencionada en “Why have there been no great women artists?”, se ha retomado muchas veces en estudios dedicados a la mujer representada en el arte mayormente del siglo XIX. La retratística femenina de la época responde al academicismo reinante y a la intención de mostrar mujeres virtuosas, frágiles, candidas, relegadas al espacio doméstico y subordinadas a la posición de algún hombre, ya fuese el padre o el esposo (García, 2002). En los estudios que sobre la figura femenina en la literatura decimonónica ha realizado el profesor Jean Lamore, comenta cómo la creencia en una naturaleza femenina marcada por la sensibilidad extrema versus la fortaleza del hombre estaba filosóficamente respaldada por las ciencias médicas del Siglo de las Luces y pensadores de la talla de Jean Jacques Rousseau (Lamore, 2002).

imposibilitó a las féminas el acceso a la estructura socioeconómica que sí favorecía el “descubrimiento” del artista masculino.

Sin embargo, los textos de arte contemporáneo que hacen referencia a artistas femeninas, mayormente presentan análisis que se nutren de la semiótica y el psicoanálisis para develar la significación de la obra. Así, continúa la disciplina dejando a un lado la necesidad de hacer estudios donde se valore el acceso de las mujeres al espacio público de circulación de las artes, y los mecanismos de negociación a los que acuden para posicionar sus obras en dicho espacio. Una pregunta con la que se debe interpelar el campo de estudio actual es ¿qué subyace más allá del hecho dado de la creciente irrupción femenina en el panorama artístico ecuatoriano de las dos últimas décadas?

Resulta necesario asirse de algunas herramientas provenientes de los estudios de género para acercarnos a una escena en donde se posicionan como nunca antes una serie de agentes femeninos. Teresita de Barbieri (1993) puntualiza como una de las rupturas epistemológicas más importantes de las últimas décadas en las ciencias sociales la propuesta hecha por Gayle Rubin sobre la existencia de “sistemas sexo/género” pues, hizo posible incluir en los estudios de género una noción de desigualdad social, económica, de clase, de estratificación social (Barbieri, 1993:5). Según Barbieri, el género no es una categoría inamovible sino que al interior de los diferentes géneros, incluyendo el femenino, se propician complejas relaciones sociales que cuestionan la noción del propio género como variable independiente y cerrada en sí misma. En el caso de América Latina donde por ejemplo prevalecen las sociedades étnicas y racialmente plurales, es necesario atender a cómo “el relacionamiento de personas de razas distintas redefine las relaciones entre los géneros” (Barbieri, 1993:10). Se subordina así la categoría género vista como construcción social del sexo, a las relaciones étnicas y en alguna medida de clases.

La mirada desde los estudios de género no contempla únicamente la dominación del hombre sobre la mujer, en todo caso nos alerta de cómo, a lo largo de la historia entre las propias mujeres se han establecido niveles jerárquicos, en dependencia de la procedencia racial y económica de éstas (Barbieri, 1993). Resulta lo anterior una

posibilidad de acercamiento al campo que nos ocupa. La propuesta está en salirse del binario hombre artista / mujer artista y mirar cómo entre las propias mujeres se producen procesos de diferenciación atravesados por cuestiones disímiles que pueden ir de lo racial hasta lo económico.

Cuando se hace referencia a la creación femenina en las artes, los interlocutores asocian el enunciado inmediatamente al término feminismo. Pero, ¿es pertinente hablar de un arte feminista? Con esta pregunta se puede entablar un diálogo extenso. Por ejemplo, Amparo Serrano de Haro (2000) ofrece una serie de características por las cuáles podemos identificar un arte feminista y conscientemente diferente al producido por hombres. Para Kate Depweel (1998) existe una crítica feminista del arte y para Sandra Hardin (2002), aunque no existe un método de investigación feminista como tal, sí existe la investigación feminista y puntualiza en definitiva los rasgos distintivos de la misma.

Readecuando la pregunta ¿es pertinente hablar en las artes visuales ecuatorianas más recientes de un arte feminista? Lo primero es atender a cómo la producción académica regional ha concebido el feminismo. Según Ana María Goetschel, al hacer referencia a las publicaciones aparecidas en revistas y periódicos de finales del XIX y principios del XX, el término feminismo en Ecuador “tiene en común el reconocimiento a la ampliación de los derechos de las mujeres y a la búsqueda de su participación en diversos ámbitos públicos” (Goetschel, 2006:19). Para los sujetos femeninos implicados en el circuito de producción y circulación de las artes ¿qué dimensión posee el término feminismo entendido en este sentido?

Las posiciones asumidas son muchas, entre las artistas estudiadas Larissa Marangoni es una de las que se reconoce feminista, en cambio Jenny Jaramillo niega cualquier cercanía, es decir, encontramos posiciones diametralmente opuestas. En los noventa, en el marco de la V Bienal de Cuenca, la historiadora del arte ecuatoriana Trinidad Pérez hizo uno de los acercamientos iniciales al tema. En la conferencia ofrecida en el evento concluía que la preocupación que ocupaba a las artistas más jóvenes era ingresar a las corrientes del momento; el criterio sostenido por éstas, cita

Trinidad, era que “El feminismo está pasado de moda: el problema no es cuestión de género sino una innovación en los medios”⁶ (Pérez, 1996).

Lo que acontece en la escena artística puede resultar contradictorio frente a la tradición de un feminismo militante a lo largo del siglo XX en la esfera social ecuatoriana. En *De memorias. Imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte* (2007), las autoras analizan la circulación que los principales planteamientos de las oleadas feministas tuvieron a través de registros gráficos nacionales. Por ejemplo, en el caso de la segunda ola -de 1980 a 2004-, periodo relativamente cercano al que nos ocupa, la actividad política de las mujeres en el país fue notoria (Goetschel, et al., 2007. Sin embargo, el panorama presentado por Trinidad Pérez en 1996 así como la etnografía realizada para la actual investigación develan que, aunque durante las dos últimas décadas es notable la presencia femenina en el circuito del arte contemporáneo, no se puede hablar de la existencia de una escena feminista en las artes visuales del país. El discurso y las problemáticas priorizadas por las mujeres inmersas en la producción artística del periodo no hacen eco del feminismo militante o activista que en alguna medida tuvo lugar en la esfera social.

Tráfico: la noción de cruces entre antropología y arte contemporáneo

La investigación que propongo con “Arte contemporáneo en Ecuador: la producción femenina en la configuración de la escena (1990-2012)”, además de interpelar el papel de agentes femeninos en la conformación de un circuito de las artes durante las dos últimas décadas en el país, asoma también al campo de tensiones existente entre las disciplinas antropología y arte, por constituir uno de los elementos que se introducen en el escenario artístico actual. Esta discusión o lo que X Andrade y Gabriela Zamorano (2012) nombran como “el territorio de diálogo en construcción entre la Antropología y el Arte contemporáneo”, constituye una de las líneas de estudio más recientes de la

⁶ Las citas que a lo largo del texto se hagan sobre esta conferencia son tomadas de las notas conservadas en el archivo personal de su autora: Trinidad Pérez. Las mismas fueron gentilmente puestas a disposición de la presente investigación.

antropología visual. Aunque los acercamientos más importantes al tema provienen de la academia estadounidense, inglesa y francesa (Andrade y Zamorano, 2012), la presente investigación pretende aterrizar a través de los proyectos *El Coro del Silencio* e *Hilando Fino*, las preocupaciones que desde el Sur se originan en relación a la noción de “tráfico” entre ambas disciplinas, tal y como ha sido abordada por el antropólogo X Andrade (2007).

El interés por la noción de “tráfico” llega de la mano del giro etnográfico de la década del ochenta y la entrada al campo académico de discusiones relativas a los cruces disciplinarios entre el arte y la antropología. Con la publicación en 1988 de *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography*, James Clifford introduce el término que durante las dos últimas décadas se ha reelaborado hasta devenir hoy especie de concepto que explica las dinámicas de dichos cruces y al que se acoge esta investigación: *tráfico*. Pero no será Clifford quien haga del término un concepto elaborado, sino que lo introduce sin hacer mayor hincapié en ello al decir: “La distinción institucionalizada entre los discursos estéticos y antropológico tomó forma durante los años documentados en el MOMA [...] desde el inicio (y hasta ahora) ha habido un tráfico regular entre los dos dominios” (Clifford, 2001: 239).

Ya en 1995 Georges Marcus y Fred Myers en el emblemático texto *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, defienden la idea de la existencia de un *tráfico* entre fronteras disciplinares. Los autores ponen en duda la delimitación estricta y cerrada de ambos campos además de la idea de “autonomía del arte”, lo segundo a través de una serie de argumentos que evidencian la influencia de la antropología en la producción, la crítica y el mercado del arte. En la introducción a esta compilación Marcus y Myers esbozan una conceptualización de tráfico, pero los compiladores enfatizan en las posibilidades de abordar el campo del arte a través de herramientas antropológicas y para ello proponen por ejemplo, “tres categorías de análisis sencillos que podrían ofrecer nuevos motivos por los cuales una etnografía crítica puede continuar con su tarea permanente de la relativización: la apropiación, la frontera y circulación” (Marcus y Myers, 1995: 33, traducción personal). En este volumen la existencia de un tráfico entre arte y cultura es un hecho, mas no llega a constituirse en una categoría de análisis con la cual abordar el campo del arte.

Una década después en dos emblemáticas compilaciones se retoma la noción de tráfico. En *Contemporary Art and Anthropology* (2006) y *Between art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice* (2010), Arnd Schneider y Christopher Wright abordan el tráfico entre arte y antropología como la posibilidad, ya no sólo de cruzar fronteras disciplinarias, sino de expandir mediante la apropiación de metodologías y modos de representación los campos del arte y la antropología.

Finalmente y como parte de esta corriente de estudios en América Latina está el abordaje de X Andrade (2007), antropólogo y artista que ofrece un concepto sobre la noción de tráfico a partir de la evidencia del mismo en prácticas artísticas actuales. En “Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo”, Andrade se refiere a lo conflictivo de este tráfico, el modo “ilícito” en que ocurre y las (auto)defensas que al interior de cada campo genera. Pero si algo contundente aporta el concepto ofrecido por este autor es el hecho de que trasciende el enfoque macro -hasta ahora priorizado en la literatura revisada- del conflictivo tráfico entre disciplinas. En este caso, las pugnas inherentes a un proceso de negociación en constante tensión aterrizan en el sujeto traficante, y es esta posibilidad de situarnos etnográficamente en este sujeto lo que permite adentrarnos en las dinámicas específicas del contexto ecuatoriano.

Desde que James Clifford (2001) se refiriera a la reapertura de fronteras disciplinarias como una posibilidad de beneficio mutuo, las posiciones asumidas dentro de la discusión de los cruces entre arte y antropología han variado de un autor a otro, pero en todos los casos se rastrea una idea común: el tráfico es de doble vía, tanto el arte como la antropología se ha apropiado y se apropia de ideas, técnicas y metodologías pertenecientes al otro campo. Los matices de estas apropiaciones son en definitiva los que enriquecen el debate que por alrededor de tres décadas tiene lugar en la academia antropológica.

A través de un análisis del estado de la cuestión a lo largo del siglo XX, James Clifford sitúa el movimiento surrealista como punto de arranque del interés por traficar entre ambos campos. El museo se convirtió en el espacio propiciador del “descubrimiento de la cultura negra” por parte de artistas que se reunían a estudiar la cultura material de ese *Otro* no occidental en los museos Tracadéro y de l’Homme en el París de principios de siglo. Desde el Surrealismo, Clifford nos aproxima a las formas

en que las fronteras se abren permitiendo que uno tome del otro y se beneficie de dichos préstamos. Para la antropología, el entender la técnica del *collage* como un modo de escritura etnográfica, evitaría “el retrato de culturas como totalidades orgánicas o como mundos unificados, realistas, sujetos a un discurso explicativo continuo” (Clifford, 2001: 180). En el caso del arte, pone sobre el tapete un hilo que conduce las discusiones a lo largo de estos años: el artista como etnógrafo, lo que nace del interés de éste por explorar otras culturas.

La supuesta transparencia con que James Clifford aborda la posición del artista como etnógrafo es puesta en tela de juicio casi una década después por Hal Foster (2001) en “El artista como etnógrafo”⁷. En este ensayo Foster mueve el piso a la posibilidad categórica de que existan un tráfico y artista tal, profundizando y problematizando esta idea del artista-etnógrafo. Desde la mirada de Hal Foster, en estos cruces no hay transparencias ni consensos, sino que la “envidia” caracteriza las aproximaciones entre los campos. De quienes se desplazan de la antropología hacia el arte dice: “algunos críticos de la antropología desarrollaron una especie de envidia del artista (el entusiasmo de James Clifford por los *collages* interculturales del “surrealismo etnográfico” constituye un ejemplo influyente)” (Foster, 2001: 184). En el caso contrario se refiere a que “Recientemente, la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos. [...] estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse” (Foster, 2001:186).

La réplica de James Clifford (2003) a la crítica que en “El artista como etnógrafo” Hal Foster realizara a su seminal artículo, “Sobre la autoridad etnográfica” de 1988, puntualiza que el contacto del arte con la etnografía a partir de los sesenta no es un hecho asumido de manera transparente, ni siquiera universal, pero sí evidente en

⁷ En 1988 James Clifford publicó *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. En el caso de “The Artist as Ethnographer?” apareció inicialmente en *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology* (1995: 302-309) y fue publicado definitivamente en *El retorno de lo real*, en 1996.

prácticas que privilegian lo particular, el fragmento y se alejan de los grandes y universalistas metarrelatos del arte. La posibilidad de contacto entre el arte y las prácticas etnográficas a partir de los ochenta es sobre todo, resultado de un giro etnográfico que propone una mirada hacia prácticas cotidianas y una voluntad para estar fuera del centro en actos de traducción (Clifford, 2003).

De cualquier modo, aunque la controversia entre estos dos autores enriqueció sustancialmente el panorama del sujeto inmerso en el cruce entre campos disciplinares, los aportes más sustanciales a la noción del artista como etnógrafo se deben a la obra de Hal Foster. En criterio de este último, el objeto de estudio del artista-etnógrafo se desplaza de la fascinación vanguardista por el primitivismo, a la creciente intervención en comunidades a partir de los noventa. Si bien lo segundo implica especie de trabajo de campo por parte del artista, lo cierto es que responde a la necesidad de transgredir la institución arte y de manifestar un posicionamiento político. En este sentido no existe un interés auténticamente etnográfico en estas prácticas, sino lo que Foster denomina pseudo-etnografía. El autor no desacredita la efectividad de las prácticas artísticas al acceder a situaciones específicas de la comunidad con que se colabora, lo que pone en duda es la pretensión de ver al artista como etnógrafo ya que éste, a la vez que promueve, cuestiona la autoridad etnográfica, asumiendo siempre una posición ambigua frente al campo (Foster, 2001).

“El artista como etnógrafo” nos aproxima más a una de las direcciones del tráfico disciplinario: lo que el arte apropia de la antropología. Ciertamente –nos dice- se ha construido un prestigio de la presencia de ésta en aquél, pero en la actualidad es necesario entender que este tipo de aproximaciones se debe al interés del arte contemporáneo por temas históricamente inscritos en el campo de estudio de la ciencia antropológica tales como la alteridad, la cultura, la etnografía como método de aproximación al contexto, entre otras (Foster, 2001). Si algo acota Hal Foster en este ensayo, es la necesidad de pensar en un cruce disciplinario menos transparente de lo que nos propone James Clifford. La evidencia de un creciente interés del arte por métodos y objetos de estudio provenientes de la antropología no convierte al artista en antropólogo, sino que introduce nuevas posibilidades de re-solución para las prácticas artísticas contemporáneas (Foster, 2001).

Esta llamada de atención sobre la posición del creador frente a la discusión del tráfico entre antropología y arte contemporáneo, resulta de suma importancia en el contexto ecuatoriano. En foros de discusiones sobre prácticas artísticas comunitarias o sociales, el debate de los artistas asume la defensa de cierta autonomía del campo de las artes.⁸ Es evidente a pesar de esto, la constante interpelación personal y colectiva que al interior de la propia comunidad artística están generando este tipo de prácticas. La contradicción abre una serie de interrogantes: ¿hasta qué punto los artistas contemporáneos defienden la autonomía del campo del arte o la necesidad de sostener la imagen histórica de ser dotado con una sensibilidad “estética-creativa” especial?, ¿cómo ven los artistas al campo del arte actual y dónde ubican esas tensiones internas que más que consensos, generan preocupaciones de corte ético y político?

La concepción de una autonomía del arte es fuertemente problematizada por George Marcus y Fred Myers (1995). La compilación de textos publicada bajo el nombre *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, es una especie de medidor del empuje que en la década de los noventa alcanza el interés por los acercamientos entre el arte y la antropología. En la introducción, los compiladores anotan que esta autonomía convierte al arte en un todo separado de la cultura a la vez que lo esencializa por la constante asociación a ideas como creatividad y espiritualidad. Según estos autores, la antropología se resiste a reconocer la dimensión tácita de autonomía y fronteras delimitadas, criterio que justifican en el carácter etnocentrista del concepto “arte” y su limitación al enfrentarnos a producciones visuales de pueblos no occidentales (1995: 7). Sin embargo, hacen la salvedad de que la escritura antropológica cuando mira hacia la autonomía del arte no pretende cambiar la creencia alrededor de la espiritualidad de quién produce una obra, sino que intenta a través de estas formulaciones, ver cómo se generan otras prácticas, cómo se desdibujan los límites fronterizos (Marcus y Myers, 1995: 10). Así, la presente investigación pretende reconstruir un fragmento de la escena del arte contemporáneo ecuatoriano que atiende

⁸ Me refiero específicamente al *Seminario Arte y Educación* celebrado en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito los días 9, 10 y 11 de Mayo y al *Ciclo de Conferencias Educación Artística y Universidad*, que tuvo lugar en la FLACSO-Ecuador durante el 4 y 5 de Junio, ambos en el 2012.

al posicionamiento de agentes femeninos en diferentes espacios del circuito, sin pretender verlas como genios que despuntan en ese momento histórico, sino como artistas que introducen prácticas significativas al campo visual contemporáneo.

Los otros compendios en que se ha intentado sistematizar un poco las discusiones alrededor de esta idea del cruce entre fronteras aparecen una década después bajo los nombres *Contemporary Art and Anthropology* (2006) y *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice* (2010)⁹, ambos compilados por Arnd Schneider y Christopher Wright. En la introducción al volumen del 2006 se retoma el tema de la autonomía del campo del arte, pero esta vez desde cierta posición crítica dicen que “Para Marcus y Myers el arte tiene que aceptar la pérdida de su autonomía y redefinir los límites y los modos de asimilar las influencias con el fin de producir arte” (Schneider y Wright, 2006:18, traducción personal). Resulta que en estos abordajes recientes no se discute la pérdida o mantenimiento de dicha autonomía, lo relevante es la noción de *campos expandidos*. El caso del trabajo de campo se entiende no como herramienta antropológica tomada por los artistas, sino como un sitio de experimentación a ambos lados de la frontera, posible si se piensa en un sentido de expansión de los tradicionales paradigmas disciplinarios (Schneider y Wright, 2006: 16). El cómo ampliar las prácticas en cada uno de los campos a partir de la *apropiación* de herramientas metodológicas y prácticas representacionales, es el objetivo que guía la primera de las compilaciones.

Específicamente dos líneas de reflexión guían los artículos que aparecen en el texto: las aproximaciones que a técnicas y métodos de las artes visuales hacen hoy los antropólogos para desarrollar el trabajo etnográfico y segundo, cómo el trabajo de varios artistas contemporáneos -visuales y audiovisuales- asumen en la concepción de su obra métodos derivados o emparentados con la antropología (Schneider y Wright, 2010). En uno y otro caso, y en los cruces entre ambas líneas, la *experimentación* se

⁹En las tres últimas décadas se registran tres importantes acercamientos desde la academia antropológica a la reflexión sobre los cruces entre esta disciplina y el arte, coincidentemente uno por década: Clifford (1988), Marcus y Myers (1995) y Schneider y Wright (2006, 2010).

presenta como una constante dentro del campo del arte y como una posibilidad metodológica, aún mirada con recelos, especialmente desde la antropología visual.

Hasta aquí, es posible sintetizar algunos puntos de análisis sobre la temática del cruce disciplinario entre el arte y la antropología, motivo de reflexión para la academia antropológica a largo de casi tres décadas. En primer lugar, se ha defendido continuamente la idea de que las fronteras no han estado estrictamente demarcadas en ambos campos, sino que históricamente han existido puntos de roce y convergencias en donde la apropiación de teorías, técnicas y métodos ha sido lo más usual. Es decir, la antropología visual se apropia de técnicas artísticas procedentes de la producción audiovisual y fotográfica en tanto herramienta etnográfica, con la aspiración de instaurar en el campo académico la validez de lo (audio)visual como documento antropológico en sí mismo (Schneider y Wright, 2006, 2010). Otro aspecto es que el arte ha tomado como objeto de estudio la otredad cultural, interés que ha evolucionado desde la fascinación por lo primitivo a principios del siglo XX a un interés por el Otro contemporáneo, traducido lo último a proyectos comunitarios que evidencian la intención política y transgresora frente a la institución arte.

En América Latina, la reflexión teórica acerca de los cruces entre antropología y arte contemporáneo es aún endeble. En el caso ecuatoriano, el antropólogo X Andrade es quien se acerca a esta noción de *tráfico* desde un compromiso militante en el continuo establecimiento de puentes entre la academia antropológica y la práctica artística. Según Andrade, el tráfico “denota la transportación de un corazón/paquete de ideas disciplinadas dentro de un campo teórico a otro, con la posibilidad de hacerlas pasar como propias en ambos campamentos” (Andrade, 2007: 122-123). Esta noción de tráfico le

permite aludir metafóricamente a cuatro aspectos cruciales del cruce de fronteras entre antropología y arte contemporáneo: primero, ella refiere al hecho de transportar o movilizar bienes --en este caso, simbólicos, esto es básicamente ideas, conceptos, preguntas y métodos, pero también estrategias de apropiación y recontextualización pertinentes tanto a la etnografía como al arte contemporáneo-- de uno hacia otro, y, segundo, al carácter “contaminante” que tales bienes pueden eventualmente tener cuando aparecen circulando en contextos tales como el académico, y el de las artes visuales, provocando por ello estrategias defensivas y de

delimitación de las fronteras que reiteran sospechas y separaciones entre unos y otras. Tercero, la connotación ilícita que se añade a la noción de “tráfico” funciona para dar cuenta del carácter conflictivo, problemático y hasta subterráneo de las negociaciones que tienen lugar en el día a día del diálogo entre distintos saberes y conocimientos sancionados académicamente como disciplinas, negociaciones y diálogo que obedecen a un set de microprácticas propio a cada uno de ellos. Por último, la calidad de traficante supone la incorporación de un cierto capital simbólico, solamente posible por el dominio de los códigos de la ilegalidad (Andrade, 2007: 122-123).

Los puntos que Andrade ubica como significantes resultan de relevante importancia para adentrarnos en problemáticas actuales del campo de las artes ecuatorianas. Esta propuesta hereda de los debates anteriormente mencionados la concepción de la existencia de un cruce bidireccional, y la discusión que pone en entredicho cualquier aceptación armoniosa del cruce a ambos lados de la frontera. Lo que a nuestro contexto aporta el enfoque de X Andrade es la posibilidad de dialogar y problematizar las posiciones asumidas por ambos campamentos. La “connotación ilícita” habla de un diálogo cotidiano, subterráneo y conflictivo a través de un “traficante”, es decir, alguien que se desplaza subrepticamente de un lado a otro. En relación a lo anterior y de manera explícita, X Andrade comentaba en el *Ciclo de Conferencias Educación Artísticas y Universidad* celebrado en el mes de junio del 2012: “Yo no vengo de las artes visuales y lo que me interesa es pensar cómo gente del perfil que yo tengo, transita por el arte contemporáneo y qué pasa también cuando artistas transitan desde la antropología visual hacia el arte contemporáneo” (Andrade, 2012); las tensiones y conflictos en este tránsito, constituye lo más productivo para esta discusión.

La idea de “carácter contaminante” es puntual para situarnos frente a una de las problemáticas más fuertes y de constante debate: la autonomía del campo de las artes. Para este antropólogo, cuando la etnografía se apropia de prácticas artísticas y el arte de herramientas etnográficas en contextos específicos, ambas suelen verse a sí mismas como potencialmente contaminadas por la otra disciplina y tienden a adoptar estrategias defensivas, como la delimitación de fronteras y las separaciones disciplinares. Desde la antropología, y a pesar de la existencia en el Ecuador de una maestría en Antropología Visual, es evidente que la Academia aún no acepta lo visual como documento

etnográfico. A los estudiantes se les exige enfáticamente resultados teóricos como ejercicios finales de maestría y la práctica de antropólogos que, como X Andrade, pretenden extender los límites etnográficos mediante la producción artística, son en definitiva tenidos a menos en el espacio académico que continúa validando la producción teórica por sobre cualquier otro ejercicio¹⁰ (Andrade, 2012). Aunque el “carácter contaminante” nos alerta sobre la dualidad de esta demarcación fronteriza, considero que en esta posición de “traficante” se sitúan mayormente los artistas, quienes a pesar de defender la llamada autonomía del arte tensionan constantemente a través de sus prácticas la propia disciplina.

Las aproximaciones al análisis del *tráfico* entre antropología y arte abordadas en este epígrafe, delinean dos ejes de discusión fundamentales: cómo la antropología se nutre de las técnicas de investigación y prácticas artísticas¹¹ y cómo los artistas se apropian de nociones del trabajo de campo antropológico para sus incursiones en el arte contemporáneo. La actual investigación reconoce lo provechoso de sostener un debate que se mueve en ambas direcciones, pero en su intento de contribuir a la sistematización

¹⁰ Que la Academia antropológica acepte la producción visual como producto en sí mismo y no como auxiliar del texto escrito, es una de las defensas de Arnd Schneider y Christopher Wright (2006; 2010). Los autores comentan que algunos antropólogos devalúan la imagen frente al texto pues la tildan de ser demasiado explícita, especie de transparencia de la realidad y por lo tanto incapaz de producir conocimientos por sí sola, fenómeno al que Lucien Taylor ha llamado “iconofobia antropológica” (Schneider y Whright, 2006: 10). La posibilidad de obtener producciones más allá de lo textual ha sido una postura defendida por David McDougall (Schneider y Wright, 2006), uno de los teóricos importantes para la antropología visual. Sin embargo, la limitante de esta aspiración es evidente en programas como la actual maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico de la FLACSO-Ecuador. En consonancia a los intereses que marcaron los rumbos iniciales de la antropología visual, el documental antropológico es el producto visual privilegiado en el Programa, pero no se supera la exigencia de una tesina que valide el documento visual.

¹¹ Una de las aproximaciones más recientes a esta línea de cruce disciplinario está contenida en el diálogo sostenido entre George E. Marcus y Tarek Elhaik, publicado bajo el título “Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus”, en la revista *Íconos* (2012).

del incipiente estudio del arte contemporáneo en Ecuador, se posiciona en la segunda de las vertientes mencionadas.

Sin embargo, no se reduce a problematizar el papel del “artista-etnógrafo” en su ejercicio de apropiación de metodologías procedentes de la antropología. El tráfico disciplinario dado en proyectos como *El Coro del Silencio* e *Hilando Fino*, constituye una de las contribuciones más recientes a la conformación del arte actual en el país. El anterior motivo se inserta en el objeto de estudio más amplio que abarca la presente investigación: la incursión de agentes femeninos en la conformación del circuito del arte contemporáneo ecuatoriano.

Pero, ¿qué aporta una aproximación desde la antropología visual? La teoría del arte no renuncia hasta ahora, a privilegiar la inscripción de las prácticas artísticas en un contexto histórico explicado como lógico dentro del devenir histórico social. Hal Foster menciona como limitante de la Historia del Arte que “con frecuencia todavía dan por supuesta una conexión entre el desarrollo (ontogenético) del individuo y el desarrollo (filogenético) de la especie (como en la civilización humana, el mundo del arte, etc” (Foster, 2001: 181). Este modo en que tradicionalmente operan las ciencias del arte, no es suficiente para acercarnos a prácticas contemporáneas donde se desbordan los límites disciplinarios. En el caso de procesos que implican a determinadas comunidades es necesario atender no sólo al sujeto artista y a un supuesto producto, sino al proceso mismo, su construcción metodológica y las relaciones que se establecen en ese campo de trabajo.

Más que evaluar antropológicamente las formas representacionales producidas en estas décadas -lo cual ha constituido uno de los objetivos de estudio de la antropología visual-, se persigue problematizar desde la ciencia antropológica el campo del arte actual. Analizar cómo, las posiciones asumidas por mujeres en los momentos de producción y difusión de las artes visuales en general, se encargan de construir y afianzar un discurso de lo contemporáneo por sobre cualquier otra problemática, por ejemplo la relativa a las discusiones de género. En concordancia a la relevante presencia del quehacer femenino en la escena contemporánea, esta investigación pone atención a cómo algunas artistas trafican con métodos etnográficos mediante prácticas que contribuyen “ilícitamente” a la expansión del campo del arte actual.

Finalmente, con *expansión del campo* –idea abordada por James Clifford (2003) y Schneider y Wright (2006), en lo relativo mayormente a las nociones ampliadas de trabajo de campo como práctica etnográfica-, se propone mirar hacia las producciones del arte actual en tanto procesos que desbordan las fronteras o límites tradicionales de la disciplina a través de apuesta relacionales (Bourriaud, 2008) o emergentes (Laddaga, 2010), que si bien son conceptualizadas desde la teoría del arte, en su concepción y ejecución acuden a herramientas teórico-metodológico emparentadas con la antropología. La evidencia de este sentido expansivo está en la imposibilidad a ratos de enmarcar con claridad estas prácticas dentro de lo artístico. Las dudas y los cuestionamientos asaltan a tal punto de llegar a lo innombrable, al no saber frente a qué nos encontramos. Lo anterior, se entiende como síntomas de un campo que se dilata, se mueve, nos mueve, nos desubica y en definitiva, expande sus fronteras.

Planteamiento metodológico

Anteriormente se esclareció la definición del campo de estudio y de los agentes involucrados en él, en relación a la pertinencia justificativa de determinadas fuentes teóricas. Pero la selección puntual de los interlocutores trasciende las nociones teóricas y se acompaña continuamente de las sugerencias, bondades o imposiciones del campo en particular.

La presente investigación se articuló en cinco etapas fundamentales: el primer acercamiento al campo, que pudiera llamarse de reconocimiento inicial del territorio; la revisión de fuentes secundarias (básicamente bibliografía para marco teórico-metodológico); el segundo acercamiento al campo consistente en observación participante y la realización de entrevistas a profundidad; revisión de fuentes secundarias a profundidad (catálogos, publicaciones, blogs); y finalmente, redacción del informe. No se trata de etapas estrictamente cerradas, es decir, en cierta medida convivieron unas con otras, pero su delimitación permitió un mejor abordaje del campo.

El primer acercamiento al campo fue complejo. Mi condición de extranjera recién llegada al país –enero de 2011- exigía toda mi atención y esfuerzo por entender un panorama sustancialmente diferente al de mi procedencia. El arte cubano de los

noventa en adelante vivió el retorno al lienzo, las imposiciones del mercado y de un circuito galérico cerrado y legitimante. Esa escena resultaba en extremo contrastante con la que percibía en Ecuador: escasas galerías, centros de exhibición alternativos, proyectos más que piezas culminadas, arte relacional. Mi formación de pregrado como historiadora del arte posibilitó las herramientas para iniciar el recorrido por el circuito, y la nueva formación como antropóloga visual fue ampliando el campo de observación: los “personajes” asistentes a cada sitio, los exponentes, la producción mostrada, los espacios de difusión, todos se convirtieron en motivo de interés constante.

Poseía el esbozo primario del objeto de estudio: la producción artística femenina durante la década de los noventa, pero lo cierto es que no encontraba el hilo de entrada. La búsqueda de fuentes secundarias en ese momento no reportó demasiados beneficios. *El Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*, de Hernán Rodríguez Castelo, fue el más significativo aporte pues compendia información sobre nombre y carrera de los artistas visuales ecuatorianos a lo largo de toda la centuria, y consecuentemente de las mujeres inmersas en el campo. Las referencias resultaban tan dispersas –ni siquiera la existencia de una cataloteca pública- que resultaba difícil conocer el escenario a través de fuentes secundarias. Como diría Rodolfo Kronfle Chambers, a quien se debe parte encomiable del esfuerzo por registrar y sistematizar el arte contemporáneo ecuatoriano, “hoy los métodos de registro muchas veces se restringen a la memoria, y quienes no asistieron a una exposición o manifestación no tienen acceso a una referencia de lo acontecido, ni a una evaluación crítica de la misma, producida oportunamente” (Kronfle, 2004: 16). Decididamente, la información para entrar al campo no estaba en la tinta sino en los protagonistas de la escena, sus voces eran imprescindibles para identificar nombres, instituciones, espacios, etc.

Las largas conversaciones sostenidas con la artista Angélica Alomoto—compañera de estudios- abrieron los primeros horizontes sobre las particularidades del sistema de enseñanza artística y sobre todo nombres. La cercanía fortuita del Espacio Arte Actual y el artista Marcelo Aguirre conspiraron a favor; catálogos y conversaciones ofrecieron un interesante volumen de información. La artista Valeria Andrade y el antropólogo y artista X Andrade ayudaron a completar esas coordenadas iniciales e indispensables para identificar agentes importantes. Las dos primeras

entrevistas consolidaron y cerraron el acercamiento inicial que tuvo lugar a lo largo de todo el año 2011; fueron la artista Jenny Jaramillo y la curadora María Fernanda Cartagena quienes abrieron el campo al compartir no sólo nombres, sino interrogantes y problemáticas particulares de la producción femenina y las artes visuales de los noventa y los dos mil en general. Lo anterior dio un giro a la selección del campo de estudio, primero no tenía sentido hacer un corte por décadas, los procesos iniciados en los noventa no se interrumpieron con el cambio de siglo sino que se consolidaron o transformaron; segundo, lo significativo de la incursión femenina en la escena no se reducía únicamente al trabajo de un grupo de artistas sino al de una serie de productoras: galeristas, críticas, curadoras.

A partir de las coordenadas ofrecidas por los interlocutores en esta primera etapa y de un segundo periodo de búsqueda de referencias teóricas por alrededor de tres meses –desde enero hasta principios de abril de 2012–, fue posible establecer las prioridades a atender: mercado, crítica y producción visual, del mismo modo identificar los informantes en cada caso. Entre las tantas galerías que proliferaron durante la segunda mitad del siglo XX en Ecuador, dos de ellas hacia los noventa incidían de manera relevante en el circuito: la Galería Madeleine Hollaender en Guayaquil y La Galería de Betty Wappenstein en Quito, ambas galeristas enriquecen con sus entrevistas este trabajo. En el caso de la crítica, a pesar de la dificultosa especialización en este contexto (Andrade, 2012; Cartagena, 2012, entrevista), sí es posible discernir entre una primera generación que en los noventa publica o presenta comentarios y reflexiones en torno a las artes visuales en diversos espacios de otra que, desde los dos mil se emparenta en cierta medida a la visión de instancias como el CEAC y el MAAC. En el primero de los casos se incluyen Trinidad Pérez y Mónica Vórbeck, en el segundo Lupe Álvarez y María Fernanda Cartagena.

Entre el amplísimo espectro de artistas contemporáneas que inciden en la escena, la selección realizada responde a intereses puntuales: de entre esa generación de artistas femeninas que irrumpen en el espacio público a inicios de los noventa, Jenny Jaramillo es uno de los nombres que circulan de manera notable en el circuito; Ana Fernández y Paulina León además de su trayectoria artística, llevan adelante los proyectos *Hilando Fino* y *El Coro del Silencio* respectivamente, ambos de extraordinaria importancia en el

rumbo actual que se aprecia en el arte ecuatoriano; las conversaciones sostenidas con Gabriela Rivadeneira cobran significado desde su visión como artista al frente del CEAC; en el caso de Larissa Marangoni, además de su extensa y reconocida producción artística, lo relevante a nuestra investigación es su trabajo al frente de la Franja Arte Comunidad, espacio que potencia los cruces disciplinarios mediante las propuestas de inserción artística en comunidades de la costa ecuatoriana. Finalmente, la coincidencia fortuita de eventos recientes en donde se han debatido preocupaciones relativas a los rumbos actuales del arte en el país, ha hecho posible contar con los criterios de un amplio número de integrantes de la comunidad artística.¹²

El tercer momento de la investigación comprendió la etapa más densa del trabajo de campo: las entrevistas en profundidad, desarrolladas entre abril y junio del 2012. A través de esta técnica se escuchó la voz de los agentes seleccionados para intentar dilucidar cuáles factores median el posicionamiento de los mismos dentro de la escena. La procedencia social y las posibilidades de acceso a la formación profesional, resultaron algunos de los elementos sobre los que se mantuvo atención al apelar a la reconstrucción de su memoria, en relación al proceso de inserción en el circuito artístico ecuatoriano a partir de los noventa. En el caso de los proyectos *Hilando Fino* y *El Coro del Silencio*, la técnica etnográfica de la observación participante fue la herramienta empleada, lo cual ofreció la posibilidad de poner a dialogar los discursos de los sujetos que lo conciben y/o ejecutan, frente a las dinámicas que durante el proceso de ejecución de los mismos tienen lugar.

En la cuarta etapa de la investigación se confrontó la información de mis interlocutoras con la ofrecida por fuentes secundarias que comprenden archivos fotográficos, catálogos, publicaciones en revistas y en periódicos, tesis y libros sobre artes visuales. Otro archivo rastreado fue la web, páginas, blogs y sitios diversos donde se encuentran dispersas publicaciones sobre arte contemporáneo en el país, también volúmenes digitales como *Ecuador en emergencia* y *Wash el Documental*. La

¹² Me refiero específicamente a *de la adversidad ¡vivimos! I Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía*; el *Seminario Arte y Educación* y el *Ciclo de Conferencias Arte y Educación Universitaria*.

dispersión de las fuentes secundarias, problema puntualizado desde el primer acercamiento al campo, conllevó a la búsqueda de acceso a los archivos personales de quienes por diversas razones están involucrados en el mundo del arte en la región. El de la académica y crítica Trinidad Pérez fue relevante en este sentido pues sus intereses iniciales por la presencia femenina en el quehacer artístico contemporáneo, su labor investigativa en el Museo Camilo Egas, crítica para la revista *Diners* y académica para la Universidad San Francisco de Quito, conspiraron para la reunión de importantes documentos publicados e inéditos, cercanos al tema que nos ocupa y de la escena en general.

Finalmente, la redacción del informe y quinta fase de este proceso temporalmente transcurrió en simultaneidad a la revisión de fuentes secundarias sobre las artes visuales en el país, ambos procesos se desarrollaron durante los últimos seis meses del 2012. Como parte de las reflexiones teórico metodológicas presentes en este informe, es necesario aclarar que el mismo está anclado en la subdisciplina de la antropología visual, se inscribe en el paradigma de la antropología interpretativa que propone el giro textual de la década de los ochenta y de manera concreta, al reciente campo de diálogo sobre el tráfico entre antropología y arte. Me posiciono frente al campo de estudio a partir de la propuesta de James Clifford, -en el ensayo “Sobre la autoridad etnográfica”- al referirse a la coexistencia de los métodos etnográficos experiencial, interpretativo, dialógico y polifónico en un mismo texto (Clifford, 2001). Según este autor, es casi imposible, aunque no improbable, que la escritura antropológica asuma un único método. A lo largo de los capítulos de esta investigación, se combinarán mayormente el *style indirect*, técnica que según Dan Sperber -quien toma como ejemplo a Evans Pritchard- es la preferida de la interpretación etnográfica, o que “suprime la cita directa en favor de un discurso controlado que es siempre más o menos el del autor” (Clifford, 2001: 67) y además, la escritura dialógica, pues por un lado asumo a ratos la aparición de un posicionamiento personal frente a los dilemas detectados en el campo y por otro lado, intercalo las voces de mis interlocutores con la escritura toda.

La traducción de los datos etnográficos se convierte en una de las problemáticas principales. El diálogo entre la experiencia de campo y la redacción del texto se

complejiza si entendemos, como nos lo presenta James Clifford (2001), que el propio proceso experiencial es ya subjetivo al estar mediado por relaciones de empatía o como dice Geertz (2001), que toda interpretación antropológica es ya de segundo o tercer orden. Partiendo de lo anterior reconozco la complejidad de mi posición frente al campo de estudio por poseer formación en las disciplinas que están en debate: la Historia del Arte y la Antropología Visual; a esto se añade mi condición de extranjera. Entonces, la propuesta mediante la cual se negoció la recolección e interpretación de datos consistió en hacer énfasis en las entrevistas, la observación participante y la intervención en seminarios y mesas de debate diversas, para establecer diálogos donde se confrontaron abiertamente mis interpretaciones con las posiciones de los sujetos conformantes del campo de estudio.

CAPÍTULO II

LO CONTEMPORÁNEO EN EL ARTE ECUATORIANO DE LAS DOS

ÚLTIMAS DÉCADAS

En la introducción se presentó el marco contextual que dio pie a la problemática y objetivos de la investigación, así como el marco teórico referencial que se nutre de dos campos de estudio específicos: la antropología del género y la antropología visual, específicamente los cruces entre arte contemporáneo y antropología. Se planteó además la metodología desarrollada a lo largo de la etapa investigativa, la selección de las agentes a estudiar y las interlocutoras específicas en cada caso. A partir del problema de investigación planteado dos elementos requieren atención: el posicionamiento femenino en la escena y la noción de contemporaneidad. Lo segundo, ofrece el marco contextual donde tiene lugar la irrupción y posicionamiento femenino, por tal motivo el presente capítulo se dedica a la conformación y pertinencia del empleo de “lo contemporáneo” en relación a la producción visual ecuatoriana de las dos últimas décadas.

Resulta pertinente exponer los motivos presentes al emplear la categoría de contemporáneo. A la altura del año 2012 el término pareciera haberse naturalizado. Son varias las publicaciones, espacios y productores que la emplean al hacer referencia a la producción visual comprendida aproximadamente entre 1990 y el 2010, sin embargo; los modos en que se ha abordado la pertinencia o no de esta categoría en el medio han sido polémicos y diversos en cada uno de los decenios mencionados. El antropólogo Manuel Kingman (2012), en su estudio sobre las apropiaciones de la cultura popular por el arte contemporáneo ecuatoriano, plantea la necesidad de contextualizar la escena del siguiente modo: “un acercamiento hacia el arte moderno ayuda al lector a entender –por contraste- que significa la contemporaneidad en el arte” (Kingman, 2012: 66).

En el presente capítulo proponemos analizar cuáles acontecimientos conllevaron a la instauración de un discurso de lo contemporáneo en el país, a través de la reconstrucción del campo y el papel jugado por tres agencias fundamentales en él: la producción artística, las instituciones y la producción crítica. Se mira a estas tres instancias –tal como se mencionó en la definición del campo trabajada en el capítulo introductorio- para valorar la pertinencia de su empleo en el Ecuador finisecular.

Lo contemporáneo en el arte ecuatoriano

Aunque hace más de cinco décadas el término “contemporáneo” es motivo de reflexión dentro del espacio académico, la comunidad artística del Ecuador establece a partir de los noventa un momento de cambio en materia de visualidad, y los términos asumidos para referirse al cambio son *contemporáneo* y *conceptual* mayormente. El constante empleo de los mismos en las conversaciones sostenidas con la artista Jenny Jaramillo, Gabriela Rivadeneira -en su condición de artista y presidenta del CEAC- y la curadora y crítica María Fernanda Cartagena, entre otros, dan fe de su marcada presencia en la región.

La historia del arte del siglo XX ecuatoriano, abordada por Hernán Rodríguez Castelo en *1969-1979 Diez Años de Cultura en el Ecuador* (1980), presenta la clásica visión historiográfica donde un movimiento artístico rompe con el precedente. Lo anterior se anota ante la necesidad de atender a los cambios que se producen a partir de los años noventa, no como una ruptura conceptual y formal que suplanta la creación artística anterior, sino como la transformación de la escena de las artes visuales a partir de una serie de complejas tensiones entre diversos agentes; tensiones que se encuentran en una noción que mueve el piso de la historia del arte regional, la de *arte contemporáneo*.

Lo primero a lo que se asocia la noción de contemporaneidad es a la ruptura con la producción que le antecede temporalmente, es decir, la idea de que algo nuevo se gesta frente a la modernidad pictórica. En este sentido el antropólogo visual Manuel Kingman (2012) considera que no hubo un hecho preciso que provocara un quiebre brusco con lo moderno, sino la existencia de múltiples sucesos que propiciaron la instauración de un arte identificado como contemporáneo. Algunos de los elementos que precisa serán la “ruptura de buena parte de los metarrelatos y de los referentes identitarios que sirvieron de base a las promesas de la modernidad” (2012: 80); la “ruptura de las formas de representación paternalista del otro, y en particular del indígena” (2012: 80); y la apertura de espacios que se “distancian de la modernidad estética y se acercan al emergente arte contemporáneo” (2012: 81).

Dada la multiplicidad de sucesos que marcan el “contraste” entre ambos periodos, se hace pertinente la aceptación del término “bisagra”, con el que la crítica y curadora María Fernanda Cartagena (2011) cataloga a los noventa. Lo ubica como un

periodo de transición entre los ochenta, momento de esplendor del llamado “arte en clave moderna” y los 2000, década en que se consolidan una serie de propuestas que ofrecen una “nota más contemporánea” al panorama (María F. Cartagena, 2012, entrevista).

Lo cierto es que en la teoría del arte para el calificativo “arte contemporáneo” no existe definición precisa y cerrada. Hal Foster (2010) en su texto “Contemporary Extracts” cita una serie considerable de historiadores y críticos actuales que se refieren al mentado arte contemporáneo, y los criterios reunidos ofrecen una idea de la relatividad o imprecisión del término “contemporáneo”. Aunque empleado mayormente en relación a las nuevas tendencias estilístico-conceptuales posteriores a la Segunda Guerra Mundial, ya en el siglo XIX fue motivo de referencia para historiadores que intentaban nombrar la creación occidental frente a las piezas provenientes del Oriente y de África. Lo realmente novedoso en este intento por definir el arte de las últimas décadas como “contemporáneo” es la asunción institucional del término, lo que ha llegado a constituir una especie de subcampo dentro de la disciplina de la historia del arte (Foster, 2010).

Más allá de la temporalidad y conceptualizaciones que sobre el término puedan existir, el acercamiento al campo de la visualidad en el Ecuador permite entender lo contemporáneo no como una categoría occidental aplicada al arte en un periodo histórico social concreto, sino como noción que explica los modos de producción y circulación de propuestas artísticas que intentan romper con la tradición plástica nacional hasta la década de los ochenta.

La producción artística

En el acápite que Hernán Rodríguez Castelo dedicara a la pintura en su texto *1969-1979 Diez Años de Cultura en el Ecuador* (1980), es sorprendente la posición privilegiada de las artes plásticas en relación al resto de las manifestaciones artísticas. Mientras poetas y escritores crean en un país donde la imprenta no alcanza un desarrollo importante y el público no gusta consumir publicaciones locales, destaca el autor, los pintores pueden vivir de lo que hacen.

En esta suerte de los plásticos ha pesado el carácter petrolero de la década, con ricos más ricos, nueva oligarquía industrial y proliferar de nuevos ricos. Con todo esto ha nacido y se ha desarrollado un mercado para las obras de arte que ni al más optimista se le hubiese pasado por las mientes en los años sesenta. Y se han multiplicado – aunque solo en Quito- las galerías (Rodríguez, 1980: 98).

La década reseñada aquí evidencia la ampliación del circuito de exhibición y consumo de las artes plásticas a partir de un mercado que de manera coyuntural se ve favorecido. Pero más allá de centrarse en este decenio, Castelo hace un recorrido para mostrarnos que desde la década del treinta la plástica ecuatoriana fue referente de singular fuerza en el contexto cultural del país. Al resumirlo de esta manera: “La pintura ecuatoriana ha tenido, al igual que lírica y novela, un vibrante y sostenido desarrollo desde los años treinta cuando, paralelo al realismo social, floreció el indigenismo, una suerte de *expresionismo criollo* con decidida voluntad de denuncia” (Rodríguez, 1980: 87, el resaltado es intencional), otorga al indigenismo la voz de la identidad nacional, razón que marcará las reacciones de generaciones artísticas posteriores. Aún hoy, a más de una década de iniciado el siglo XXI, el indigenismo y Oswaldo Guayasamín, figura emblemática del movimiento, continúan siendo para artistas y críticos un mito que necesita ser desmitificado (Marcelo Aguirre, 2012, entrevista). El comentario hecho por Marcelo Aguirre, reconocido artista ecuatoriano de las últimas décadas, no es un fenómeno aislado.

El tema Guayasamín es recurrente entre la oleada de productores más jóvenes. Un viso de crítica se percibía en las conversaciones sostenidas con la artista Angélica Alomoto (2011) y la anécdota sobre la intervención que su grupo hiciera en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, como repudio a la labor de dicha institución en la construcción del paradigma indigenismo = Guayasamín¹³. Pero varios resultan los motivos imbricados en la tirantez con el indigenismo y con Guayasamín en especial.

¹³ Este dato referencial es puramente anecdótico, no cuento con datos precisos del mismo, sólo que se trató del grupo de la Facultad de Artes de la Universidad Central en cual la artista estudiara. La inclusión del relato se debe al llamado de atención que provocó en lo que luego sería rastreado en referencias bibliográficas y abordado por otros de mis interlocutores a lo largo del trabajo de campo.

Tal como el título enuncia: “Artes Visuales en el Ecuador Contemporáneo: contra el efecto Guayasamín”, el antropólogo X Andrade (2011) se refiere a que una de las preocupaciones del arte contemporáneo ecuatoriano ha sido la de quebrar las “representaciones conservadoras de lo indígena y la identidad”. Su inmersión en las prácticas artísticas recientes –como antropólogo que trafica con el arte- le permite vislumbrar cierta necesidad generacional de cobrar distancia respecto al lastre identitario. La artista Ana Fernández también se refirió -en intervenciones realizadas en el “I Encuentro Iberoamericano sobre Arte Trabajo y Economía”- a lo identitario “pachamámico” como una prioridad en las políticas culturales del país a la altura del siglo XXI.¹⁴

Sin embargo, la crítica al indigenismo no se asocia a pintores como Camilo Egas o Eduardo Kingman, quienes también lo cultivaron, en cambio sí a Oswaldo Guayasamín. La tesis de Angélica Ordóñez (2000) esclarece el punto exacto de la crítica que la generación en cuestión hace a su predecesor. La autora evidencia cómo el artista y sus críticos construyeron el imaginario de un pintor no de los indígenas sino indígena, con lo cual su obra ganó la voz de la autenticidad, el poder decir desde un lugar de enunciación privilegiado, el de ser parte de ese Otro (Ordóñez, 2000). En 1974 el artista Eduardo Kingman dijo: “No creo que hay mitos en el artista, ya que el artista no es un Semidiós. El Sr. Guayasamín, se ha hecho de una plataforma de genio. Su imagen ha sido negativa y ha hecho enorme daño a la pintura y a las generaciones posteriores, no en el aspecto plástico, sino en la conducción del arte a metas mercantiles” (Última Hora, 1974). Con esto resumió el histórico motivo de crítica sobre la figura de Guayasamín: la autoconstrucción de una imagen popular y el abanderamiento identitario de miseria tercermundista para la conquista del mercado.

Ciertamente, Guayasamín se convirtió en el “efecto” contra el cual se pronunciarían las artes visuales contemporáneas en el Ecuador. El discurso esquemático

¹⁴ Lo anterior está recogido en las notas de campo recolectadas durante la realización del I Encuentro Iberoamericano sobre Arte Trabajo y Economía, “de la adversidad ¡vivimos!”, que tuviera lugar en la FLACSO-Ecuador durante los días 15, 16 y 17 del mes de noviembre del 2011. La mesa de trabajo número uno contó con la participación de varios artistas, entre ellos Ana Fernández, quien sostuvo dicho criterio en sus intervenciones.

de lo identitario y el sometimiento a las exigencias técnico-estilísticas del mercado, serían algunas de las negaciones de la generación que comienza a emerger en los noventa.

El concepto, marca de contemporaneidad

Con la generación artística de los noventa aparecen nuevos lenguajes visuales que se distancian apreciablemente de la tradición pictórica y escultórica de la región¹⁵, lo cual hasta entonces había estado en perfecta consonancia con las exigencias de un circuito dominado por el sistema galérico afianzado en el esplendor mercantil. Pero el cambio finisecular que se genera en la estética de las artes visuales responde no a preocupaciones estilísticas como sucedió entre generaciones anteriores, sino a la inquietud del momento: la necesidad de repensar la producción artística desde una indagación mucho más conceptual (Jenny Jaramillo, 2011, entrevista).

El antropólogo visual Manuel Kingman dice que a partir de los testimonios reunidos en su trabajo de campo es posible conocer que “A pesar del limitado panorama con relación a la educación artística, en el primer lustro de los 90 hubieron actores que en su práctica pedagógica movilizaron ideas cercanas a lo conceptual” (Kingman, 2012: 87). Se reconoce entonces cierto interés entre los productores de esa generación por asirse de lo conceptual como indicio de renovación.

Ejemplos de fisuras en el anterior panorama afianzado en soportes tradicionales como la pintura y la escultura es la llamada Antibienal de 1968 protagonizada por el Grupo VAN¹⁶, con la colaboración del galerista Wilson Hallo, en rechazo a la Bienal organizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Cevallos, 2012). Los artistas se proclamaron en contra del realismo y el indigenismo reinante en la mencionada Bienal

¹⁵ El performance, la instalación, el happening y más recientemente las intervenciones en el espacio público y las propuestas relacionales son algunos de estos lenguajes que se alejan del reinado del lienzo y la escultura.

¹⁶ El “Grupo VAN conformado en 1967 por los artistas plásticos, Gilberto Almeida (1928), Hugo Cifuentes (1923-2000), Luis Molinari (1929-1994), Oswaldo Moreno (1929-2011), Guillermo Muriel (1925), León Ricaurte Miranda (1934-2003), Enrique Tábara (1930) y Aníbal Villacís (1927)” (Cevallos, 2012: 129)

pero, tanto en el criterio de creadores como Marcelo Aguirre o la curadora María F. Cartagena en entrevistas realizadas (2012), no pasó de ser un episodio significativo pero esporádico, que pronto se diluyó en la dinámica del circuito artístico local.

Una propuesta anticipatoria de mayor reflexión teórica o conceptual fue la de los Tzántzicos en opinión de Cartagena (2012, entrevista) pues, a pesar de no poseer formación en artes plásticas, generaron en los años sesenta un discurso crítico ante la institución arte y el circuito que emergía en la época. Las siguientes palabras resumen en alguna medida la significación de este grupo para la historia del arte en el país.

Los tzántzicos arremetieron contra el sistema, contra el circuito, en cómo estaba estructurado, en las legitimaciones que generaba y generan como canales absolutamente alternos. Hacen performances, hacen happenings, generan sus propias publicaciones, o sea, hacen una crítica radical como hacen las vanguardias históricas, esa es nuestra vanguardia histórica más radical (...) que generan una forma absolutamente experimental y novedosa de practicar la cultura (María F. Cartagena, 2012, entrevista)

Ya en los ochenta, en Guayaquil y con una obra que cuestiona el discurso identitario desde el juego y la ironía a través de los símbolos patrios como recurso visual, está el grupo Artefactoría (Cartagena, 2002). El auspicio de la Galería Madeleine Hollaender, ofreció a estos artistas la posibilidad de crear una obra que escapaba a las demandas formales del mercado. Este espacio anunció el camino del giro hacia un discurso problematizador, sobre todo en la región de Guayaquil donde desde los ochenta se apreciaba la intención por trabajar con públicos amplios y en procesos participativos, preocupaciones todavía muy aisladas en Quito (Cartagena, 2002:12). Al referirse a este grupo, María Fernanda Cartagena ha dicho

Artefactoría sí se planteaba salirse del circuito tradicional de legitimación y de las visualidades. Entonces ellos con la ayuda de un historiador, Juan Castro, que trae de alguna manera todas las ideas del conceptualismo en esa época, ellos empezaron a crear otro tipo de intervenciones urbanas, arte callejero, objetos de arte, obra más desmaterializada, empezaron a cuestionar obviamente los procesos de arte entonces (Cartagena, entrevista, 2012).

La diferencia que marcan los noventa en relación a lo anterior, es que la noción de lo conceptual se ubica no en el trabajo de grupos puntuales que trajeron al contexto rupturas de orden vanguardista, sino que atraviesa en general el campo todo de las artes

visuales. Pero, ¿cuál es la ruptura en relación a etapas precedentes? Lo conceptual, a partir de este momento, se refiere en esencia a una producción que asume posicionamientos políticos frente a la institución arte y las formas de creación generadas por esta, se cuestionan los discursos de una identidad indigenista estereotipada, y el lenguaje visual rompe con la tradición pictórica academicista. La idea del concepto sustenta entonces la aparición de visualidades que exploran posibilidades comunicativas más corporales y espaciales: el cuerpo y lo urbano serán ejes de articulación entre producción y exhibición en un circuito alternativo al sistema galérico que fenece ante la crisis económica de finales de los noventa. Lo anterior se convierte ahora en interés generalizado, a diferencia de las esporádicas apariciones de dicho tipo de prácticas en décadas anteriores.

Cuando Rodolfo Kronfle (2009) se refiere a la última década del arte ecuatoriano menciona varios motivos de interés para la generación de artistas en cuestión: la utilización de la memoria a partir de las intenciones particulares a cada caso, lo que deviene motivo para cuestionar la construcción estereotipada de una identidad nacional y finalmente, todo estará atravesado por la *crítica política*, idea indisolublemente ligada al sentido de “concepto” en una obra, al menos para el contexto latinoamericano.¹⁷

Otra de las dimensiones discursivas y representacionales que asume el arte contemporáneo es la apropiación de lo popular en la obra. La resignificación que del lenguaje de la plaza pública hace el arte contemporáneo es un aporte hecho por el antropólogo visual Manuel Kingman a los estudios de la región (2012). En su investigación de tesis “Lo contemporáneo y lo popular: prácticas artísticas de apropiación en Quito 1990-2009”, publicada en 2012 bajo el título *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*, parte del macrocontexto latinoamericano en el cual, según Néstor García Canclini, la apropiación de lo popular por la intelectualidad no fue

¹⁷ La historia de las artes durante las últimas cinco décadas en América Latina está indisolublemente ligada a los acontecimientos políticos de la región. El nacimiento y definición del llamado arte conceptual a partir de la década del sesenta supuso retos epistemológicos y estructurales para la historia del arte. El *concepto* rompió con una episteme centenaria basada en la concepción estética y formal de la obra, esta negación de una materialidad específica (Osborne, 2006) está asociada además a la eliminación de la belleza como una determinación política (Danto, 2005).

intento de rescate de tradiciones sino una posibilidad recursiva moderna. Desde aquí, su aproximación al caso quiteño le permite mostrar cómo los artistas de la etapa se apropian de lo popular para reflexionar y cuestionar críticamente la institucionalidad artística y el estatuto del arte (Kingman, 2012).

Todos estos giros experimentados en la visualidad de la etapa, a nivel discursivo y representacional, se identifican con la idea de lo conceptual, asociada como está de manera casi predeterminada con las prácticas que abandonan el lienzo. La obra de Jenny Jaramillo, una de las artistas que mayor énfasis hace en la significación del componente teórico en la formación de un artista (2012, entrevista), es mencionada en los noventa como “ejemplo de propuesta paradigmática que siendo producidas en la década del noventa ampliaron las perspectivas formales y conceptuales del arte” (Kingman, 2012).



Fotografía No 1. Performance *Piel, pared, galleta* (1995). Duración 3 horas.
Fuente: Archivo Jenny Jaramillo

A lo largo del trabajo de campo muchos de los interlocutores han usado el vocablo “concepto” para referirse a una nueva forma de hacer a partir, sobre todo, de la segunda mitad de la década del noventa y la llegada de la crítica cubana Lupe Álvarez, la fundación del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) y la circulación de información actualizada. Pero la difusión de prácticas relacionadas a lo conceptual se hace mayor hacia la primera década del siglo XXI y genera ciertos roces generacionales. En las palabras de Nicolás Svistonoff: “lo único que faltaría es cambiar los nombres de estos eventos artísticos a: Salón Conceptual de Julio, Salón Conceptual Mariano Aguilera y Bienal de Pintura Conceptual de Cuenca. Con ello todo estaría más claro, y

nos evitaríamos muchos malentendidos” (Svistonoff, 2003: 12), se evidencia la inconformidad ante el supuesto privilegio en estos certámenes por obras que se alejan de las artes plásticas tradicionales.

En resumen, el concepto o lo conceptual, devino calificativo esencial para definir un tipo de producción que se genera a partir de los noventa: la contemporánea. La pertinencia de hacer mención a ellos se debe a que ambos están incorporados al lenguaje cotidiano de muchos de los productores que ofrecieron sus testimonios en la presente investigación y de la crítica revisada en las fuentes bibliográficas. Generalmente hacen uso de los mismos para referirse a un tipo de producción que lleva implícita la reflexión teórica y lenguajes que como la performance, la instalación, videoinstalación y otros se alejan de la pintura. Sin embargo, la noción de concepto o conceptual aplicada al arte ecuatoriano de los noventa en adelante, no se ciñe al significado terminológico de los mismos dentro de la historia del arte, asociado como está a la prevalencia de la “idea” por encima de la “materialidad objetual”¹⁸; en nuestro contexto el concepto o lo conceptual resume más bien un tipo de producción que “asesina” a la modernidad pictórica ecuatoriana.

¹⁸ En los Estados Unidos e Inglaterra de los años sesenta asoma la definición del “concepto” en la obra de arte, en una compilación que llevó por nombre *An Anthology*. Fue definido del siguiente modo: “El concept art es un arte cuyo material son los conceptos como, por ejemplo, el material en la música son los sonidos. Al estar los conceptos íntimamente ligados al lenguaje, el arte concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje” (Henry Flynt, 1963: s/p citado en Guash, 2007: 167). En 1967 en *Paragraphs on Conceptual Art*, Sol LeWitt propone definiciones y características para un tipo de arte llamado “conceptual”, pero las fórmulas creadas fueron en definitiva identificadas mayormente con el llamado arte inmaterial. Al artista Joseph Kosuth se le debe parte de los mayores aportes a la noción de arte conceptual tal y como fue puesto en práctica por los círculos artísticos de los años sesenta y setenta (Guash, 2007). De cualquier modo la renuncia a lo material y la defensa de postulados como “el arte es idea” que no requiere ser materializada, no guarda relación con la noción de concepto que se asume décadas después en el campo artístico ecuatoriano.

La renovación del circuito

Un elemento que sobresale al intentar entender la noción de contemporaneidad para el arte ecuatoriano es el del circuito de difusión de las obras, donde la presencia-ausencia del mercado delimita la función de los diferentes espacios. Por un lado destaca el establecimiento hacia la década del sesenta de un circuito galérico que mostrará su mayor esplendor en los setenta y ochenta. El auge petrolero favorece el fomento de un mercado interno y a la vez potencia una producción artística que procura satisfacer las expectativas pictóricas de comitentes de una clase media emergente (María F. Cartagena, 2012, entrevista; Cevallos, 2012). No será hasta la eminente caída del mercado del arte, producto al declive económico de los noventa, que el sistema galerístico se fracture y surjan espacios alternativos, marcados por la apertura a la experimentación visual, libres de las exigencias del coleccionismo local (Marcelo Aguirre, 2012, entrevista; María F. Cartagena, 2012, entrevista). Un resumen del crecimiento paulatino del circuito de promoción y difusión de las prácticas artísticas en el país y los ejes de expansión del mismo está contenido en la siguiente tabla:

Tabla 1. Circuito de exhibición de las artes visuales en el Ecuador, Siglo XX

Décadas	Espacios		
	Salones	Galerías Comerciales	Otros espacios
Veinte	Salón Mariano Aguilera		
Treinta	Salón Mariano Aguilera		Sociedad Promotora Allere Flammam; Sociedad de Artistas (Quito).
Cuarenta	Salón de Mayo; Salón Nacional de Bellas Artes; Salón Mariano Aguilera		Casa de la Cultura Ecuatoriana; Escuela de Bellas Artes de Guayaquil
Cincuenta	Salón Bolivariano; Salón Nacional de Pintura; Salón de Octubre; Salón Mariano Aguilera		Museo de Arte Colonial; Círculo Hispánico
Sesenta	Salón del Premio de París; Concurso Juvenil de Arte Abstracto; Salón Mariano Aguilera; Salón de Julio; Salón de Octubre	Galería Gorfbar; Galería Siglo XX; Galería Kitgua	Escuela de Bellas Artes Guayaquil
Setenta	Salón Nacional de Artes Plásticas; Salón Nacional (Cuenca); Salón Mariano Aguilera; Salón de Octubre	Galería Altamira; Galería Artes; Galería Siglo XX	Casa de la Cultura (Cuenca, Quito, Guayaquil); Banco Central; Alianza Francesa; Museo Municipal de Guayaquil
Ochenta	Salón del Premio París; Salón Mariano Aguilera; Salón de Octubre	La Galería (Quito); Art Forum Libri Mundi; Galería Arto Arte; Galería	Alianza Francesa; Casa Humboldt; Colegio de Arquitectos; Casa de la

		Pomaire; Galería D´Art; Galería Uno; Galería Sosa Nesle; Galería Madeleine Hollaender; Galería Perspectiva; Galería Galas; Galería Exedra	Cultura; Museo Camilo Egas; Museo de Arte Moderno (Cuenca); Sala de Arte Contemporáneo (Quito); Fundación Guayasamín; Ministerio de Relaciones Exteriores; Centro Ecuatoriano-Norteamericano; Museo Municipal de Guayaquil; Bienal Internacional de Pintura de Cuenca
Noventa	Guayaquil: Salón de Octubre; Salón de Julio Quito: Salón Mariano Aguilera Cuenca: Salón Internacional de Arte Joven; Salón de Objetos Artísticos; Salón de Pequeño Formato	Galería Filanbanco; Galería Najas; Galería Art Forum Libri Mundi; Galería La Manzana Verde; Galería Madeleine Hollaender; Galería Larrazábal; Galería Posada de las Artes Kingman; La Galería (Quito); Galería Exedra	Ministerio de Relaciones Exteriores; Universidad Central; Bienal Internacional de Pintura de Cuenca; Centro de Arte y Centro de Arte de la Sociedad Femenina de Cultura en Guayaquil; Casa de la Cultura; Asociación Humboldt; Museo Antropológico del Banco Central; Consejo Británico de Arte Moderno en Cuenca; Museo del Banco Central; El Pobre Diablo; Galería Sesaribó
Dos mil	Guayaquil: Salón de Octubre; Salón de Julio Quito: Salón Mariano Aguilera	Galería Posada de las Artes Kingman; La Galería (Quito); Galería del Fondo de Arte Contemporáneo; Galería Arte Karnak; Galería Exedra; Galería David Pérez Mac Collum ¹⁹	Museo de la Ciudad; Centro Cultural de la PUCE; Colegio de Arquitectos; Centro Cultural Metropolitano; Fundación Guayasamín; Colegio de Arquitectos; Bienal de Cuenca; Museo del Banco Central; Casa de la Cultura; Asociación Humboldt; Facultad de Artes de la Universidad Central; El Pobre Diablo; La Naranjilla Mecánica; Centro Cultura Itchimbía

Fuente: elaborada a partir de las referencias del *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX* (2006), de Hernán Rodríguez Castelo, las secciones “Cultura”, “Agenda” y “Gente”, del Periódico *Hoy* (1990- 2010) y de la sección “Caballero” de la *Revista Diners*.²⁰

¹⁹ Excepto la galería de David Pérez MacCollum, el resto sólo permanecerán en escena máximo el primer lustro de la década.

²⁰ No se trata de los únicos sitios conformantes del circuito, sino de una sistematización de los que aparecen en las fuentes registradas.

Los datos recopilados a partir de las biografías de los artistas incluidos en dicho Diccionario y de las fuentes mencionadas, muestran las instituciones y espacios nacionales históricamente involucrados con la producción visual, la transformación de los mismos, así como el auge de las galerías desde la década del sesenta y su casi inexistencia en los dos mil. Sin embargo, los datos no revelan por sí solos la expansión del panorama durante los dos últimos decenios. Un mapeo del circuito de exhibición y promoción de las artes visuales durante la etapa, es posible a partir de una mirada sobre los agentes que han ejercido fuerzas diferenciadas al interior del campo: 1) sistema de galerías y sus mecanismo de potenciación de mercado; 2) los espacios alternativos surgidos del esfuerzo individual de artistas y sujetos involucrados con este universo en general; 3) los centros institucionales y sus políticas culturales.

Galerías

La escena del arte a principios de los noventa era aún reducida en Quito y marcada por las disposiciones y preferencias de los(as) galeristas²¹. Toda la segunda mitad del siglo XX se había empeñado en la configuración de una institucionalidad regida por prácticas coleccionistas; el sistema de mercado de las décadas del 60 y 70 analizado por Pamela Cevallos (2012) muestra el inicio y consolidación de este panorama. El circuito que los medios de difusión reafirmaban se reducía al sistema galérico, así lo muestran las secciones “Agenda” del Periódico *Hoy* y la “Caballete”, que a partir de 1999 aparece en la *Revista Diners*, a cargo de María del Carmen Carrión. Los espacios regularmente anunciados en esta cartelera informativa eran: La Galería de Quito, Galería Madeleine Hollaender, dpm Guayaquil, Posada de las Artes Kingman, compartida a ratos con alguna actividad de las casas de cultura. En definitiva, a las puertas de una de las depresiones económicas más profundas del país, se reafirmaba un circuito afianzado – aunque decadente- por el *establishment* mercantilista²².

²¹ Algunas de las más importantes galerías mencionadas en el periodo son: La Manzana Verde, la Galería (dirigida por Betty Wappenstein), Art Forum, Galería Sosa Larrea, Galería Pomaire, por citar ejemplos.

²² Aunque el término *establishment* se emplea mayormente en relación a los círculos de poder político, su uso se ha extendido y hoy es asumido por diversas disciplinas. Aquí es mencionado de manera recursiva

Los cierto es que los años noventa fueron un periodo de tránsito en el que “coexistían espacios con una heterodoxa concepción modernista del arte y otros que tímidamente comenzaban a aceptar propuestas contemporáneas” (Kingman, 2012: 81). Marcelo Aguirre, quien trabajó por varios años vinculado a La Galería, dirigida por Betty Wappenstein, comenta que varias fueron las generaciones que transitaron por el espacio, así como artistas de mediana carrera y de mayor trayectoria (2012, entrevista). En el registro de exposiciones que el espacio realizara de 1977 a 1997, es evidente la presencia de reconocidos artistas, no sólo ecuatorianos, sino también latinoamericanos: Oswaldo Viteri, Ramiro Jácome, Marcelo Aguirre, Pilar Flores, Paula Barragán y las colombianas Olga de Amaral, Alicia Viteri o la boliviana María Luisa Pacheco, son algunos ejemplos. Ciertamente, y a partir de los años noventa con mayor fuerza, exponen jóvenes que inician carrera y rápidamente son invitados: Jenny Jaramillo en 1993, Manuela Ribadeneira en 1996 y Ana Fernández en el '97, de las tres se exhibieron “pinturas e instalaciones” (La Galería, 1997). De cualquier modo eran los menos en relación a artistas probadamente reconocidos como Jorge Velarde y Luigi Stornaiolo, entre muchos otros. En el sentir de la propia Jenny Jaramillo, “los artistas que estaban produciendo en la Galería eran los artistas de los ochenta, los que ya de alguna manera estaban muy ligados al mercado y habían adquirido de alguna manera cierta fama también” (2012, entrevista). Sin embargo, el asunto de la brecha generacional no fue lo más relevante sino el lenguaje asumido por cada generación. En el registro se aprecia la preponderancia de la pintura, el grabado y la escultura a lo largo de estos años y en este mismo orden jerárquico.

La limitante más evidente en el trabajo de las galerías fue entonces la incapacidad de asimilar el discurso de artistas jóvenes que promueven un arte visual y conceptualmente renovados, emparentados a las lógicas contemporáneas que exigen, incluso, dinámicas de mercado diferentes a las del coleccionismo privado de décadas anteriores. En general, al finalizar los noventa las galerías en Quito estaban “en manos de personas más tradicionales que les interesaba el cuadro, la escultura y por ahí unas

para referirnos al mercado del arte en la etapa como instancia legitimadora en el campo de las artes visuales nacionales, a ratos cerrado al acceso de las generaciones noveles.

mínimas ampliaciones” y a pesar del intento de acoger otra producción el resultado no fue exitoso (María F. Cartagena, 2012, entrevista).²³

Espacios alternativos de difusión

Para la generación de egresados de principios de los noventa -en relación al panorama anteriormente abordado-, las posibilidades de socializar su obra dependían de los centros o instituciones culturales situados al margen de la demanda mercantilista. Algunos como la Casa Humboldt, el Consejo Británico, la Alianza Francesa y el Museo Camilo Egas, abrían sus puertas una vez egresados de la Universidad Central (Jenny Jaramillo, 2012, entrevista). Un poco más receptivos del trabajo de quienes aún no poseían el apelativo de consagrados²⁴, estos espacios si bien mostraron lo que se gestaba en manos de esta generación, lo cierto es que en sentido general su programación no distaba demasiado de la ofrecida por las galerías. A pesar de ser importantes agentes

²³ Habría que sumar a la crisis económica y a la incapacidad de asimilar discursos contemporáneos, una posible resistencia a cambiar las dinámicas mercantiles que por alrededor de tres décadas funcionaron en un espacio físico definido. Ya en 1999 la Galería de Arte David Pérez MacCollum, en Guayaquil, disponía de un sitio virtual para la comercialización. Existía además “Artemobile”, otro sitio virtual donde cada autor pagaba veintidós dólares mensuales por permanecer en línea (Periódico *Hoy*, Enero 8, 1999:8A). Lo anterior, como posibilidad de propiciar nuevos espacios de venta, no fue mencionado por mis interlocutoras.

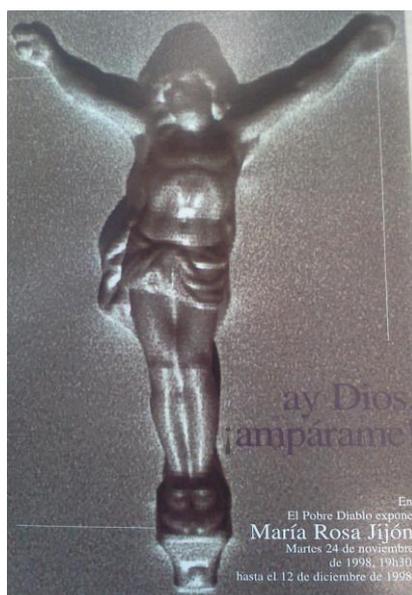
²⁴ El término “consagrados” hizo apariciones a lo largo de la etnografía realizada e incluso en publicaciones de la historiadora Alexandra Kennedy (2003). En todo momento hace referencia a la producción de una generación anterior, reconocida y legitimada por las instancias e historia del arte locales, frente al trabajo de una generación que irrumpe en la etapa de estudio. Al respecto, la valoración que ofrece Pierre Bourdieu sobre la consagración resulta muy ilustrativa: “Las diferencias en función del nivel de consagración separan de hecho a generaciones artísticas, definidas por el intervalo, a menudo muy corto, apenas de unos años a veces, entre unos estilos y unos estilos de vida que se oponen como lo nuevo y lo viejo, lo original y lo superado, dicotomías decisivas, a menudo casi vacías, pero suficientes para clasificar y hacer que existan, al menos coste, grupos designados –mejor que definidos- por etiquetas que responden al propósito de producir las diferencias que pretenden enunciar” (Bourdieu, 1995: 188).

dentro del circuito de promoción de las artes, no apostaron por proyectos diferentes, sino que mantuvieron una línea de trabajo muy similar al de las galerías (Cartagena, 2012, entrevista).

Importante fue también la ruptura que los propios artistas establecieron con el circuito galérico y los centros institucionales. Ante la emergencia de la crisis, el consecuente cierre de dichos centros y la imposibilidad de asimilar el lenguaje propositivo del momento, a las puertas del milenio surgen espacios alternativos al circuito oficial que se convierten en lo más revolucionario y propiciatorio para el arte contemporáneo en la ciudad.

En los inicios –década del noventa- los artistas se reunían en locales convertidos en talleres de creación colectiva. Jenny Jaramillo recuerda que al salir de la universidad se juntaron “la Orbia Hidalgo, el Pablo Barriga y Joseph Herrera, que era una chica que estaba todavía estudiando y que vive ahora en México. Los cuatro buscamos un taller y buscamos un lugar para trabajar, y el lugar que encontramos fue el antiguo Hospital Militar y ahí tuvimos un taller mucho tiempo” (2012, entrevista). Además de propiciar la creación conjunta, se convirtieron en sitios de intercambio y socialización donde se generaron interesantes proyectos, pero marcados por la inestabilidad y la poca duración²⁵ (María F. Cartagena, 2012, entrevista).

²⁵ María Fernanda Cartagena menciona como ejemplo de ello el espacio abierto en la Avenida Amazona por María Dolores Sevilla, Diego Bravo y otros artistas de la Universidad Central.



Fotografía No 2: Suelto exposición en El Pobre Diablo (1998)
Fuente: Archivo personal Trinidad Pérez

Las circunstancias coyunturales del momento favorecieron que paulatinamente se desplazara el circuito de exhibición hacia esos nuevos espacios. Ya en los dos mil, la inestabilidad de los talleres ocasionales y fortuitos se ve suplantada por la adaptación de bares, cafés y otros similares que hacen las veces de salas de exhibición y propician un ambiente artístico renovado en la ciudad. *El Pobre Diablo* será uno de ellos.

Manuel Kingman (2012) dedica especial atención a este bar pues, en su criterio, es un exponente importante de la apropiación que de lo popular hacen varios artistas, tanto en la ambientación del local como en la programación de las muestras. Para Cartagena, en un sentido más amplio, dio cabida a propuestas emergentes interesadas en “medios y lenguajes, como la fotografía, que no encontraban cabida en espacios oficiales” (2011: 13). Luego de la relativa “inestabilidad” de los noventa, mejor entendida como etapa de rupturas, experimentaciones y transición, se presenta en los 2000 una escena en que los “espacios y colectivos independientes fueron los protagonistas de gestionar nuevos territorios para el arte contemporáneo” (Cartagena, 2011: 12). La apertura a estos nuevos lenguajes visuales se propicia posteriormente en sitios como *La Naranja Mecánica* (2000), *CeroInspiración* (2009), el *No Lugar* (2009) y plataformas que sin una locación física colaboraron en la creación y difusión

de las artes visuales como *Experimentos Culturales* (2002 al 2009), el *Colectivo Tranvía Cero* y desde el 2004 la *Galería Full Dóllar* (Kingman, 2012).

Como se ha abordado a lo largo de este acápite, el desplazamiento del tradicional circuito de promoción de las artes a este otro alternativo es resultado de varios factores: por un lado la crisis de mercado y la consecuente crisis institucional que conlleva a los artistas a crear plataformas y proyectos experimentales en busca de fondos públicos y privados (Kingman, 2012) y por otro lado, la irrupción de una generación que se nutre de las influencias internacionales y propone, desde un amplio replanteamiento de las artes visuales, un lenguaje que exige modos de producción y promoción diferentes al tradicional espacio galérico. En este sentido, las propuestas de un arte concebido para el espacio urbano será una de las propuestas más renovadoras.



Fotografía No 3: Proyecto *Regalos* (2007).
Artistas Ana Rodríguez, Jossie Cáseres y Carolina Váscones.
Fuente: Archivo Ana Fernández.

El caso de Guayaquil es significativo al respecto. Desde los años ochenta varios artistas han mostrado inquietudes en la exploración del espacio público.²⁶ Recientemente entre

²⁶ El proyecto *Arte en la Calle*, realizado entre el 20 y el 27 de julio de 1987 es un ejemplo de ello. Con el auspicio de la galería de Madeleine Hollaender y la participación de integrantes de La Artefactoría y del Taller Cultural La Cucaracha, es en cierta forma la antesala del intervencionismo público que marca la producción reciente en la ciudad (Cartagena, 2002).

las temáticas abordadas están las relacionadas a las grandes reformas urbanísticas en la ciudad, al quién y cómo queda al margen de estos megaproyectos, ya sea mediante la intervención del espacio público o la representación del mismo en soportes diversos (Kronfle, 2009). Para X. Andrade la preocupación de un arte que convierte la calle en taller de experimentación y circulación está entre los motivos de ruptura evidente con la tradición indigenista, es la apuesta comprometida de “artistas que han visto con distancia crítica el proceso de renovación urbanística en Guayaquil” y proponen un discurso transgresor ante la institución arte (Andrade, 2011). La dimensión de esta apropiación de lo urbano por el arte ecuatoriano reciente es bien significativa en la medida que propone una metodología creativa que lo aproxima a las corrientes de tráfico entre la antropología y el arte contemporáneo (Kronfle, 2009; Kingman, 2012).

Mayor proximidad al tráfico entre ambas disciplinas se aprecia en actuales proyectos que se emplazan en comunidades específicas. La metodología de trabajo que aplican y una serie de elementos involucrados a lo largo del proceso se acercan a la concepción ampliada de trabajo de campo, tal como es propuesto a partir del giro etnográfico de la década de los ochenta. Este tipo de prácticas artísticas constituye lo más actual en materia de artes visuales en el país y contribuye a expandir los límites del campo del arte, tal como será abordado en el capítulo IV.

Políticas culturales

En relación a las políticas culturales, la fragilidad del medio es comentada por Marcos Alvarado, para quien las “instituciones públicas carecen de políticas culturales coherentes, claramente enfocadas hacia objetivos que permanezcan a pesar de las veleidades y cambios políticos de su entorno (Alvarado, 2004: 54). Ciertamente, si recorremos los años noventa en Ecuador, es apreciable la ausencia de un pronunciamiento por parte del Estado frente a la situación de las artes visuales. El paulatino deterioro de la escena se aprecia en algunos de los comentarios de prensa al cierre evaluativo de años culminados. En el balance de 1996, por ejemplo, Pablo Salgado comentaba que

... en general no fue un buen año en cuanto a exposiciones y una vez más la presencia de importantes pintores internacionales continúa siendo mínima

[...]

Respecto a las instituciones culturales, la Casa de la Cultura, pese al cambio de mando no genera actividad artística y se ha convertido en una mediocre casa rentera. Como es poco lo que debemos esperar del estado, no nos sorprende que el Ministerio de Educación y Cultura se haya quedado con sus problemas internos.

En cuanto al Municipio, los salones anuales Mariano Aguilera y de Diciembre han tocado fondo, por lo que es impostergable la necesidad de reestructurarlos y relanzarlos (Periódico Hoy, 1997: 5B).

Sin embargo, tiene que transcurrir toda una década -marcada por fuertes conflictos políticos como los acontecimientos del '97 que conllevaron a la caída del presidente Abdalá Bucaram, por el declive económico que cerrará el milenio con el conocido feriado bancario, y por síntomas evidentes de inconformidad generacional frente a las prácticas artísticas propiciadas por el circuito mercantil e institucional- para que se intenten establecer algunos lineamientos de trabajo en el sector. Así, en enero del 2003 se aprecian algunos intentos de reorganización institucional en el lanzamiento del documento “Políticas Culturales de Estado 2002-2012”, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

En su discurso de apertura, el Subsecretario de Cultura, Juan Valdano, señaló que todo esfuerzo realizado anteriormente en materia de cultura ha sido coyuntural y nunca ha logrado consolidarse. En esta ocasión, las instituciones que participaron en la elaboración del texto: municipios locales, núcleos de la Casa de la Cultura, universidades, organizaciones étnicas, culturales, artísticas, eclesiásticas, etc., se han comprometido a vigilar el cumplimiento de las políticas y esperan que el presidente electo, Lucio Gutiérrez haga buen uso de las propuestas (Periódico Hoy, enero 9, 2003: 4B).

Para entonces, ya habían tenido lugar muchas de las más significativas transformaciones estructurales de la etapa de estudio. Según Manuel Kingman (2012) entre 1997 y el 2002 precisamente, se reorganizó el Mariano Aguilera y tuvo lugar la apertura de una serie de centros como el MAAC, el Museo de la Ciudad, el Centro Cultural Metropolitano, etc. Precisamente, la efectividad de la puesta en marcha de las “Políticas Culturales de Estado 2002-2012” se desconoce, máxime en un medio donde la memoria es tan frágil frente a las cambiantes circunstancias políticas, pero sí es necesario aclarar

que las políticas culturales en el Ecuador de la etapa, dejan la sensación de llegar siempre muy tarde y en ese sentido, más que imponer un camino, generan encuentros que devienen procesos creativos particulares. Tal es el caso del incremento de las prácticas emergentes en los 2000, frente al incremento de la actividad de centros culturales como los anteriormente mencionados.

Establecer con claridad cuáles fueron las políticas culturales de la etapa y su influencia en el rumbo de las artes visuales de los noventa y dos mil, es una tarea complicada si se tiene en cuenta la inexistencia de registros o al menos su difusión. Al no contar con análisis previos sobre el tema, se hace necesario volver sobre las publicaciones del momento e intentar dilucidar cuáles fueron las posturas determinantes en el rumbo de las artes visuales. Tres puntos importantes se aprecian. El primero, será la tirantez entre los intereses estatales y los de los creadores. Segundo, los giros en la concepción de tres certámenes de fuerte convocatoria: Salón Mariano Aguilera, la Bienal de Cuenca y el Salón de Julio. Tercero, las directrices de dos proyectos puntuales en esta noción de contemporaneidad en el país: el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) y el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC).

En el primero de los casos, el papel de las instituciones culturales vinculadas al Estado evidencia las preferencias por un discurso sobre lo nacional y en buena medida el indigenismo. La prioridad de este tipo de visualidad -antes y durante la década de los noventa- influyó notablemente en la internacionalización de un arte ecuatoriano de acento nacionalista. Para Angélica Ordóñez (2000), los premios pictóricos promovidos desde el Municipio, los Consejos Provinciales, Gobiernos Nacionales en general, así como la labor de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, ejercieron mecanismos de reafirmación y consagración de lo identitario, mediante el favoritismo mostrado hacia este tipo de producción (Ordóñez, 2000: 100).

Las políticas del Consejo Nacional de Cultura trascendieron lo local y se encaminaron a perpetuar la temática más allá de la figura de Guayasamín u otros cultivadores del género. En “Los fantasmas del indigenismo”, Alexandra Kennedy menciona entre varios ejemplos, el caso de la selección de la obra de Pablo Cardoso para participar en la Bienal de Sao Pablo y la posterior decisión arbitraria del Consejo al

decidir que el pintor moderno Gustavo Pavel Egúez -temáticas relacionadas con el indigenismo-, fuera el representante oficial del Ecuador. Sobre el descontento de los artistas jóvenes y los involucrados en el campo de las artes visuales frente a las políticas culturales del país, las palabras de A. Kennedy son precisas,

Se hace urgente revisar y rectificar cuanto antes el tipo de procedimientos en la elección de quienes nos representan, de quienes van a ser premiados por el Gobierno. Es fundamental atacar la falta de transparencia, la negligencia y la ignorancia con la que se ha manejado este tipo de decisiones y apoyos, sobre todo la acción y representatividad en las instituciones oficiales de cultura. Se requiere organizar instancias curatoriales permanentes que garanticen el rigor en la selección y que no se basen en compadrazgos o en recordar y seguir vanagloriando aquello y a aquellos que fueron consagrados hace más de 50 años. Sólo así lograremos espantar los fantasmas que aún nos rondan y que no nos dejan vivir el aquí y el ahora (Kennedy, 2003: 11).

Mucho tuvo que ver este interés estatal con el rumbo de los acontecimientos a partir de los noventa. Fue el rechazo a “los veredictos de las instancias canónicas” gestado entre los productores de la generación del momento lo que hizo posible la afirmación, con más fuerza, de la “autonomía del campo intelectual” (Bourdieu, 2010: 105) que surgía afianzado en la noción de la contemporaneidad.

El segundo de los casos, será abordado a profundidad como parte de las controversias que los cambios en las políticas de estos eventos suscitaron en las publicaciones críticas. *Grosso modo*, el Salón Mariano Aguilera, fundado en 1917, con sus altas y bajas, fue el certamen donde tradicionalmente se reunían la pintura y la escultura. Pero el cambio en la visualidad llevado a cabo por la generación de los noventa fue tal, que Lenin Oña en el texto a *Mariano Retro. Catálogo 91 años del Salón Mariano Aguilera* (s/f), menciona la incompreensión del lenguaje que proponían los artistas como uno de los motivos del cierre del certamen en este decenio. Luego de siete años fue convocado nuevamente -2002-, con la propuesta de unas bases que estuvieran más acordes a los tiempos que corrían en el país.

Dos fueron los principales cambios propuestos para su nueva etapa: uno, que el salón integre todas las tradiciones plásticas tradicionales y contemporáneas; es decir, que no se premie por separado pintura, escultura, dibujo, etc. y que, además, se incluyan nuevas expresiones como el video, el performance o las instalaciones. La segunda innovación fue la introducción de la curaduría como modalidad de selección de las obras de arte participantes (Pérez, 2003: 54).

La reconceptualización del más antiguo Salón del Ecuador, dice de la generalización de una nueva forma de pensar y hacer el arte por encima de las directrices de las políticas culturales del Estado. En el 2009 Mónica Vorbeck hace un análisis de la práctica curatorial en el país y una serie de políticas institucionales a partir de lo que acontece precisamente en el Mariano Aguilera. La autora cataloga como incipiente la curaduría en el campo del arte local, a pesar de haber incluido, en respuesta al arte actual, “obras de otros campos, que se pueden identificar más estrictamente con ensayos periodísticos o antropológicos, sobre todo en el campo de la fotografía” (Vorbeck, 2009: 3). En relación a las políticas culturales de las instancias encargadas de la supervivencia del Salón, Vorbeck se refiere a la “desidia” del Centro Cultural Metropolitano y la Dirección Metropolitana de Educación, Cultura y Deporte frente a las convocatorias del evento,

Pero el verdadero problema radica en que difícilmente se puede trabajar en algo en lo que no se cree, y esto es lo que sucede con el arte contemporáneo, que además, por la incompreensión en la recepción del gran público, genera pocas retribuciones políticas para los administradores culturales de turno, quienes prefieren adscribirse los éxitos del número de visitantes a una exposición de Soto o Picasso (Vorbeck, 2009: 7).

Ante los cambios en las convocatorias del Salón se generaron incompreensiones y críticas entre representantes de la vieja vanguardia como Nicolás Svistonoff, que en el 2003 se pronunció en detrimento del encuentro

A pesar de que oficialmente en las bases de estos salones se proclamaba que se tomarían en cuenta todas las expresiones plásticas tradicionales y contemporáneas, la verdad es que la nueva situación privilegió a una modalidad del arte actual cuya gestación se basa en esos parámetros. (...) se implantó la importancia de “las propuestas” por encima de los valores propios del lenguaje artístico (Svistoonoff, 2003:12).

Pero cerrando la década el descreimiento vuelve a generalizarse, el nuevo reglamento en un momento intentó renovar la escena pero generó “traumatismos en la participación del sector artístico y desconcierto entre los agentes que acometen las prácticas artísticas,

teniendo un efecto desintegrante y demoledor que ha llevado a la fatiga de la institución “Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera” (Vorbeck, 2009: 6).

Mucho más polémica que el Mariano Aguilera ha sido la Bienal de Cuenca. El propio nombra con que nació: Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, ha estado entre los motivos importantes de los enfrentamientos de criterios respecto a la selección de los participantes. A la VIII Bienal se refirió Cristóbal Zapata como la que “rompió finalmente su monogámica y cándida relación con la pintura” (2004: 24), pero las críticas y el intento de renovación han sido los ejes constantes en este certamen.²⁷

Entre los elementos destacados en la proyección de la Bienal se ubica la discusión centro-periferia. En 1993 su vicepresidente, Eliécer Cárdenas, se refería en la prensa a un boicot de los pintores nacionales de prestigio, lo cual entendía como celo y “presión constante de Quito para llevarse la Bienal” (Periódico *Hoy*, agosto 19, 1993: 9A). Diez años después sería motivo de crítica el provincialismo de las autoridades cuencanas que mantienen por ejemplo, el protocolo de la inauguración “donde la retórica y la demagogia política, la desinformación de los oradores, el mal gusto y los simulacros de civismo contradijeron el aliento cosmopolita y la vocación vanguardista” de la VIII edición (Zapata, 2004: 25). Además, las discusiones alrededor de las acertadas o no, decisiones en la elección de jurados internacionales, vino a sustituir las iniciales discusiones sobre la capacidad de los jurados locales.²⁸

²⁷ La revisión de la prensa durante estas dos décadas, no permite vislumbrar la madurez de discusiones alrededor del tema que nos ocupa: producción femenina en la escena del arte contemporáneo en el país. Rara vez se menciona el término contemporáneo y el formato de breve reseña informativa que predomina, imposibilita mayores reflexiones. Sin embargo, la Bienal de Cuenca destaca como uno de los temas más abordados en este registro.

²⁸ Desde los preparativos de la V Bienal se anunciaban cambios: no se realizaría la prebienal y el Comité Organizador se cambiaría por personas más vinculadas a las artes plásticas y menos a la literatura; se anunciaba además no importaría la edad ni el artista, sino cuadros que “reflejen nuevas tendencias de cara al próximo siglo y al nuevo milenio” (Periódico *Hoy*, septiembre 6, 1995: 7B). Sin embargo, al culminar la V Bienal, el comentario fue que tras cinco ediciones iguales, o cambiaba o moría la Bienal (Periódico *Hoy*, enero 1, 1997: 6 B).

En el caso del tercer elemento mencionado, según Hal Foster (2010), el verdadero aporte del empleo del término “contemporáneo” a partir de la década del sesenta es la apropiación institucional que del mismo se hace. No en vano fue incluido en dos de los proyectos más importantes para las artes visuales en el país durante la etapa de estudio. El Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) registra su nacimiento en 1995, luego de dos años de trabajo de un grupo de artistas comprometidos con el proyecto (Rivadeneira, 2012, entrevista). Por su parte, el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) se inaugura oficialmente en 2003 pero desde antes contaba con un desempeño fructífero (Andrade, 2004). Aunque cada uno respondió y responde a concepciones completamente distintas, la asunción del término en su nomenclatura oficial resulta sugerente. Las particularidades de ambos y las influencias que actores como María Fernanda Cartagena y Lupe Álvarez jugaron en la escena local desde dichas plataformas, serán ampliadas en el capítulo III.

La producción crítica

Encontrar un término capaz de definir las particularidades de la producción artística nacional de las últimas décadas es riesgoso, más aún si la denominación “contemporáneo” no encuentra consenso. La pertinencia del mismo se justifica sólo si atendemos cuidadosamente a las voces de quienes han estado presentes en la conformación de la escena y el modo en que se refieren a ella.

Los y las artistas lo mencionan coloquialmente con frecuencia, pero el mayor debate se encuentra disperso en los espacios de la producción crítica. El abordaje del término contemporáneo por parte de la crítica nacional se puede dividir en dos momentos: década del noventa y década del dos mil. En la primera se aprecia la polémica alrededor de los nuevos lenguajes que irrumpen con la generación artística de la etapa, sin mencionar una definición precisa de los acontecimientos. Ya en la siguiente década el término deviene eje central de encarnizadas discusiones recogidas en publicaciones sobre artes visuales.

Los noventa y el reconocimiento de lo contemporáneo por la comunidad artística

El desconcierto de la crítica frente a las propuestas visuales de la generación artística de la década de los noventa aparece en ciertos registros. Refiriéndose a la IV Prebional de Cuenca, en la *Revista Nacional de Cultura*, Inés Flores mencionaba que además de la dificultad económica había que “agregar la participación mayoritaria de artistas jóvenes, con propuestas sin objetivos claros, que han convertido el arte en un juego estereotipado y poco reflexivo” (Flores, 1993:89). Un fuerte detractor del arte joven de los noventa es Hernán Rodríguez Castelo, a obras presentadas en el Salón Mariano Aguilera llama “empresas asumidas en territorios de cultura por gente joven, y que van de la ausencia de calidades realmente maduras y suficientemente probadas a entusiasmos y un clima general de frescura” (Castelo, 1993: 74). Pero si en 1993 apenas asomaban algunos artistas incomprendidos, mordaz es la crítica que a la producción de la etapa hace en el prólogo al *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*.

En varios lugares del libro se hallará la alusión a la moda de las instalaciones, y en la producción finisecular y de paso al nuevo siglo, a proporción con la mengua de la pintura, se asiste, sobre todo en los salones oficiales, a la fiebre de la cosa, el concepto, el video, la instalación, los “happenings”, lo ambiental. En fin, la hora ecuatoriana en arte es hora de increíble confusión y desorientación (Rodríguez, 2006: XV)

Rastreando los archivos de la *Revista Diners*, cada una de las críticas publicadas en la sección Galería –década de los ochenta- estuvo dedicada casi exclusivamente a artistas puntuales, por lo general bien situados en el mercado. En 1988 aparece el primer artículo que sale de este formato: “Pintores de Tigua”, de Rodrigo Villacís Molina. Ya en los noventa asoman secciones paralelas en las que se escriben reseñas sobre la historia del arte regional o universal, algunos ejemplos son “La pintura en el Ecuador del XVI al XIX” de David Andrade Aguirre, en la sección Arte del No. 114 de 1991, o “El Paisaje” y “El Bodegón”, ambos de Villacís, en la misma sección de los números 175 y 176, de 1996 y 1997 respectivamente. Pero el primer artículo que intenta abordar un tema sobre la panorámica general de las tendencias apreciadas en el arte ecuatoriano del momento aparece en 1997 y lleva por nombre “Instalaciones”, del propio Rodrigo Villacís Molina y también en la sección Arte del No. 184. La inconformidad del medio frente a propuestas que abandonan el lienzo se resume en el siguiente comentario:

Las instalaciones acarrear sus propios problemas: la resistencia de las galerías a exponerlas, tanto por cuestiones de espacio como por el hecho de que estas obras no son comerciales. Además, un proyecto importante en este orden de cosas puede ser muy difícil de financiar, y también falta receptividad de un público como el nuestro, más bien tradicionalista y conservador (Villacís, 1997: s/p).

Posteriormente aparecen comentarios sobre la Bienal de Cuenca, muestras colectivas dedicadas al grabado, como lo fueron *La huella del grabado* (2001) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y los proyectos de La Estampería Quiteña, textos dedicados al afiche, el graffiti, por citar ejemplos. En muchas ocasiones se hace referencia al cambio de soporte en la producción artística, a la muerte de la pintura, pero rara vez se menciona un término como “contemporáneo”. Entre los pocos que lo hicieron está el artículo “Soliloquios del arte Ecuatoriano” (2001), de María del Carmen Carrión. En él se refiere a la muestra “Diálogo Ecuador/Brasil Arte Contemporáneo” y específicamente, al “*escozor*” que “generó [...] el propio título dado a la exposición”, la misma que falló en su sentido de contemporaneidad en dos elementos esenciales: el lenguaje y la temporalidad. Ni encontraron “obras trabajadas desde un posicionamiento crítico de parte del autor en cuanto al medio empleado, al uso de materiales, a la temática y a los diversos sentidos que se desplegarían en la obra”, ni fueron, en el sentido más plano del término, “obras coetáneas juntadas en un salón” (Carrión, 2001: s/p).

En el propio 2001 la crítica y académica Lupe Álvarez comenta en el texto “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano”: “Resultaría muy aventurado afirmar la existencia de una escena consolidada de arte contemporáneo en el Ecuador.” Específicamente se refiere a la poca efectividad de salones y concursos, de la crítica, de los espacios institucionales, así como a la inexistencia de artistas jóvenes en el circuito internacional durante la década de los noventa. Aunque no niega la posibilidad de manejar el término, sí pone en duda la efectividad que este puede alcanzar. No es hasta la segunda mitad de la década de los noventa que se aprecian

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 tornado 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 en el medio (Álvarez, 2001).

Esta ruptura que para Lupe Álvarez se comienza a gestar finalizando el decenio, es el motivo que permite hablar a María Fernanda Cartagena de un arte en clave contemporánea a partir de los noventa, y usar el término constantemente cuando se refiere a la producción artística posterior a los años ochenta (María F. Cartagena, 2012, entrevista).

A pesar de todas las dificultades que ha acarreado la apropiación del término “contemporáneo” en la Historia del Arte -y no sólo para el caso ecuatoriano- lo cierto es que a partir y durante los noventa su uso adquiere una connotación específica entre la comunidad artística nacional. Muchas pueden ser las negaciones, dudas o reflexiones que alrededor del tema se generen, pero la fundación por un grupo de creadores del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) y el posterior proyecto del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), así como los títulos de una serie de publicaciones y catálogos de estos años, dan fe del énfasis puesto en el término en cuestión.

Sobre los motivos y pertinencia del uso del vocablo entre la comunidad artística en la década de los noventa la actual presidenta del CEAC, Gabriela Rivadeneira, recuerda,

Creo que comenzamos a manejar ese término nosotros en el '93 sin mucho saber de qué estábamos hablando realmente, pero sabíamos que había una diferencia entre los presupuestos que teníamos esta nueva generación de artistas y la que se podía consumir en las galerías, museos y la que se promovía también en los salones. Contemporáneo a una época, digamos que a partir de los noventa, que se refiere exclusivamente a un periodo, pero también contemporáneo a ciertas premisas que rompen con ciertas nociones que son bastante modernistas [...]

Aquí, ¿quién lo incorpora? Me parece que es un proceso que viene desde los artistas (Gabriela Rivadeneira, 2012, entrevista).

Coincidentemente, Lupe Álvarez sostiene el criterio que la comunidad de artistas se reconocía dentro de las prácticas llamadas contemporáneas y que a su llegada se pretendía legitimar este discurso en el circuito, por lo que vino a impartir cursos,

no solamente a partir de la comunidad artística que ya se reconocía dentro de los propósitos del arte contemporáneo, sino que ellos pretendían crear también espacios de colaboración entre instituciones como la Universidad Católica, donde di mis primeros cursos, el Colegio de Arquitectos, la Casa de la Cultura de Cuenca, en Guayaquil en la galería de Madeleine Hollaender. Fue un intento importante de consolidar unas redes entre instituciones que sin una clara conciencia pero con la apertura suficiente de albergar estos propósitos y por lo menos un espacio de conocimiento adicional para otros entendimientos del arte, fueron espacios que se prestaron para crear esta red (Lupe Álvarez, 2012, entrevista).

Fue en definitiva la comunidad artística de los noventa la que enmarcó su propia producción bajo la idea de prácticas contemporáneas. La crítica se familiarizaría con el término una década después.



Fotografía No 4. Póster de cursos impartidos por la profesora Lupe Álvarez
Imagen reproducida de: <http://www.centroecuatorianodeartecontemporaneo.org/cv/curriculo-institucional/1997-2>

Los dos mil y el nombramiento de “lo contemporáneo” por la crítica

Diferente -respecto a *Diners*- es lo que acontece en la revista *El Búho* donde ya en los dos mil se solidifica un espacio de crítica en el cual se debate con fuerza el término

“contemporáneo”. Tres eventos convocan el concurso de los comentaristas: la Bienal de Cuenca, el Salón Mariano Aguilera y el Salón de Julio, por la importancia concedida a estos en las publicaciones, se infiere que marcan las pautas de los posibles rumbos de la visualidad regional en la etapa. Las discusiones que cada uno de ellos trajo a colación, son el material más rico para asistir a las tensiones que se han vivido en el campo a lo largo de este decenio. Dos líneas de interés se reiteran: los públicos²⁹ y los nuevos lenguajes visuales, pero nos centraremos en la segunda pues es donde se inscribe lo relativo al calificativo de contemporáneo.

Hacia mediados de los 2000 la pertinencia o no del término es puesto sobre el tapete por los críticos nucleados alrededor de *El Búho*. Luego de un silencio en el cuál se habla de prácticas de nuevo tipo para las cuales no se asume ningún calificativo en

²⁹ En relación a los públicos es apreciable que la Bienal de Cuenca como institución ha tenido entre sus políticas la de formación de públicos. Frente a la VIII Bienal los criterios no fueron favorables: “una vez más faltó implementar un proyecto efectivo de extensión educativa, que integre a sectores más vastos de la comunidad del evento”, comentó Cristóbal Zapata (2004: 24); Alexandra Kennedy por su parte especifica que a diferencia de los sesenta y setenta el problema en el 2004 no eran los números, sino la mediación con el público, desacertada en este caso al colocar guías de turismo como mediadores que limitaron la mediación frente al público asistente (Kennedy, 2004). En la siguiente edición de la Bienal – la IX- la propia Kennedy retoma el tema, pero en esta ocasión comenta que “la Bienal ha invadido toda Cuenca, muchos de sus barrios acogen parte de las obras. [...] Los guías han sido mejor entrenados, los mismos artistas, curadores y museógrafos nacionales y extranjeros –casi todos presentes en Cuenca por primera vez- los formaron. [...] La Bienal ahora, no antes, es parte intrínseca de la vida de la ciudad” (Kennedy, 2007: 69). En definitiva, la incomprensión de los nuevos lenguajes visuales por parte del público ecuatoriano, la necesidad de mediar, instruirlos, “educarlos”... constituye una de las preocupaciones que se reiteran constantemente entre artistas y productores en general, tal como se mostró en las intervenciones de muchos de los participantes al *I Encuentro Iberoamericano de Arte Trabajo y Economía* (noviembre, 2011, FLACSO-Ecuador), al *Seminario Arte y Educación* desarrollado en mayo del 2012 en el Centro de Arte Contemporáneo y en la intervención “Proyectos de educación artística: Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y Fundación Bienal de Cuenca”, de Eliana Bojorque, ofrecida en el *Ciclo de Conferencias Educación Artística y Universidad*, celebrado en junio del 2012 en la FLACSO-Ecuador.

especial, ya en esta fecha se emplea en ocasiones con cierta naturalidad³⁰. Comentando la VIII Bienal de Cuenca, Cristóbal Zapata planteaba: “Un certamen que enhorabuena ha resuelto habitar los sutiles territorios de lo contemporáneo exige una arquitectura contemporánea para su emplazamiento, para optimizar su puesta en escena y su recepción” (Zapata, 2004: 25), con lo cual abogaba por la existencia de un sitio –físico-consagratorio para este tipo de prácticas.

El cambio en la nomenclatura del nombre de uno de los certámenes veteranos para las artes visuales, también se convierte en motivo de análisis. “La reconceptualización del Salón Mariano Aguilera, interrumpido en 1997 ante su pérdida de convocatoria, derivada de la estrechez de sus postulados y reglamentos, devino una nueva concepción del Salón, y, a partir de 2002, se abre nuevamente como Salón Nacional de Arte Contemporáneo” (Ospina, 2005: 24). La necesidad de repensar la estructura y la denominación misma del Salón, evidentemente respondía a demandas del sector, sobre todo de los productores.

No escapa a este debate el Salón de Julio. Las críticas encarnadas de Matilde Ampuero contra “lo contemporáneo” enriquecen el panorama y nos ubican en un campo en tensión, más allá de la simple naturalización del término. En sus palabras

Este Salón de Julio es, tal vez, uno de los peores de toda su historia desde el punto de vista de su convocatoria: la pintura. Forma parte de las estrategias que durante los últimos cinco años se han desplegado en torno al dogma en que se ha convertido “lo contemporáneo”, hoy cómodamente instalado, dictando cátedra y velando por el cumplimiento de sus leyes desde la propia institución (Ampuero, 2006: 58)

A tal punto ha llegado la dictadura de lo contemporáneo –según Ampuero- que quien no lo defiende es visto como un profesional anacrónico y la mayoría, ante el temor a la crítica, prefieren “callar por miedo a su propia mediocridad” (2006: 59). Pero la mejor medida de lo significativo de su uso en el medio lo contiene el siguiente fragmento,

³⁰ Ya para este entonces se contaba con el texto “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano”, de Lupe Álvarez (2001), donde se reflexiona sobre el arte contemporáneo ecuatoriano. Pero, fuera de este paradigmático catálogo, resulta interesante ver la manera en que periódicamente se abordó el tema.

donde se refiere nuevamente al Salón de Julio como un certamen exclusivo para jóvenes,

hace 25 años nadie se imaginaba en nuestro país que el arte “debía” ser contemporáneo, simplemente el arte era arte. La palabra contemporáneo no existía como una categoría, y la preocupación de los artistas era que la ejecución de sus propuestas formales o conceptuales, causaran algo de escozor al arte institucionalizado y un pequeño o gran cambio en nuestra visión del mundo. Ese esfuerzo a varios artistas les valió el calificativo de contemporáneos. Algunos no tuvieron la misma suerte y llegaron únicamente hasta el borde de la contemporaneidad, y otros, los que se quedaron con la pintura tradicional, siguieron siendo modernos (Ampuero, 2007: 44).

A lo largo de la revisión de la revista *El Búho*, no deja de asombrar un comentario -al parecer de la editorial-, sobre un artículo de María Fernanda Cartagena, el mismo reza: “Nuestra colaboradora en La argentina (sic) nos envía una muestra de lo que se está haciendo por tierras del sur en términos de Arte Conceptual. Las páginas siguientes informan a los lectores acerca de ello. Y ayudarán a entender si nuestros artistas “contemporáneos” van por buen camino. O, al menos, por algún camino” (*El Búho* 2006, 16-17: 56). Esta atmósfera de normativas a ser cumplidas por los “artistas contemporáneos” se presenta en varias ocasiones. Los comentarios de Marcos Alvarado sobre uno de los salones de Julio ratifican lo anterior

Otro de los puntos relevantes en el Salón, a mi parecer sintomático (perfectamente identificable en nuestra representación para la Bienal de Cuenca), es la actual y evidente preocupación por apegarse al discurso de los teóricos, teoristas y cronistas culturales que pregonan una serie de leyes para que el artista ecuatoriano “llegue a ser” lo más contemporáneo posible. Seguimos a pie juntillas por muchos, estos pseudo-críticos están creando un punto de recesión que aturde la espontaneidad y el gesto auténtico (Alvarado, 2004: 55).

De un nulo abordaje de la noción de lo contemporáneo por parte de la crítica ecuatoriana en los noventa, se transita a una eclosión del mismo en la primera mitad de los dos mil, luego a la idea de que los teóricos instauran un régimen de obligatoriedad de lo contemporáneo y de ahí, al más reciente cuestionamiento sobre su pertinencia.

Juan Ormaza, destacado profesor de la generación de artistas que egresan de la Facultad de Artes de la Universidad Central en el periodo de estudio, en una conferencia recientemente ofrecida se pronuncia en contra del empleo del término contemporáneo para el caso del Ecuador. El criterio de Ormaza se ampara en dos ideas esenciales, una

es la necesidad de encontrar un término que no se devalúe tan rápidamente en el sentido de la temporalidad implícita, y la otra idea debate el por qué la necesidad de emplear un término nacido y acuñado a partir de lógicas de un circuito del arte completamente diferente al ecuatoriano: el de los Estados Unidos de los años sesenta del pasado siglo (Ormaza, 2012). En relación a este planteamiento, es indiscutible la necesidad de repensar la relevancia del uso de ciertos términos en contextos específicos sin embargo, esta es una de las grandes discusiones de toda la historia latinoamericana: el barroco y la modernidad son ejemplos de los grandes debates de la intelectualidad regional sin resolver aún.³¹

Se puede concluir que en la década de los noventa no existe, por parte de críticos y curadores, mayor preocupación por una terminología capaz de nombrar lo que está teniendo lugar, sino más bien por el lenguaje asumido en las prácticas artísticas que intentan romper con la tendencia pictoricista del modernismo anterior. No será hasta la década posterior que la crítica asuma, dialogue y acuñe -a pesar de la controversia- de manera retrospectiva el término.

Otros elementos presentes en la conformación de lo contemporáneo

Para el chileno Justo Pastor Mellano, crítico y curador, la escena local del arte no la conforman sólo un puñado de artistas, los agentes principales en ella son: universidad, medios de prensa y trama política. Por ejemplo, “La universidad garantiza la reproducción de un saber que es tomado a cargo, en su legitimación pública, por la prensa local, a través de una plataforma mínima de crítica, mientras que la clase política proporciona los vínculos simbólicos que hacen producir la necesidad social de la articulación mencionada” (Justo Pastor Mellano, 2003: s/p en Kronfle, 2004: 22). Aunque el contexto ecuatoriano analizado hasta ahora devela la particularidad de un medio donde el peso del “puñado de artistas” es contundente, se hace necesario mirar –

³¹ Discusiones más profundas al respecto conforman el *corpus* de los estudios decoloniales en América Latina. Conceptos como la “colonialidad del poder”, de Aníbal Quijano, o la “colonialidad del ver”, de Joaquín Barriandos, ofrecen reflexiones paradigmáticas al respecto.

una vez analizada la crítica- el papel de ese otro agente importante como es la universidad.

Sistema de enseñanza

Un elemento importante en la transformación del panorama artístico en el país a partir de los noventa es la entrada a escena de nuevas facultades de artes. Hasta el momento, la facultad de la Universidad Central se presentaba como la única posibilidad de estudio, pero en 1992 comienza a funcionar en la Universidad San Francisco de Quito el Colegio de Comunicación y Artes –hoy denominado de Comunicación y Artes Contemporáneas. En 1997 abre sus puertas la Facultad de Artes de la Universidad Católica y ya en el 2004 en Guayaquil, lo hace el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE).

Los criterios respecto a las perspectivas que estos espacios abren a la enseñanza de las artes en el país resultan interesantes. Por un lado el pensum de estos nuevos centros favorece una reflexión más teórica sobre la producción artística, elemento obviado en la formación de la Central que por décadas reforzó una enseñanza con énfasis en la *techné* más que en la reflexión teórica, tan exigida y necesaria para las generaciones jóvenes. Para Ana Fernández la facultad “era una cárcel con nombre de facultad de artes (...), era nada creativo, machista jerárquico, horrible” (2012, entrevista); según Jenny Jaramillo escasos profesores te ayudaban a reflexionar, “de ahí la misma nota académica, la del programa, la estructura era terriblemente tradicional” (2012, entrevista). La repetición de los profesores del bachillerato en la Facultad de Artes y la rigidez del programa constituye, según María Rosa Cadena Vargas (2012), uno de los motivos determinantes en el descenso de la matrícula y crítica constante por parte de los alumnos.

En cambio, en la malla curricular en la facultad de la Universidad Católica, Marcelo Aguirre aprecia

una propuesta menos clásica o tradicional, cuando hablo de tradicional es pintura, dibujo, grabado, cerámica, más bien se abre como a una propuesta de temas, se trabajan los medios también. A partir de los conceptos tú comienzas a hacer pintura, comienzas a hacer fotografía, o comienzas a hacer video. O sea, hay una apertura a todas estas otras

formas, a todas estas prácticas contemporáneas. Se da también un énfasis en la teoría, además que es teoría, no sólo historia del arte, eso creo que son como cosas importantes, trabajo interdisciplinario, o sea que hay un panorama amplio en el pensum (Marcelo Aguirre, 2012, entrevista).

Por otro lado, para ciertos egresados de la Facultad de Artes de la Central, la segmentación del espacio académico ha provocado el distanciamiento y la incomunicación entre los artistas ecuatorianos que se forman hoy, empobreciendo las discusiones y tensiones del panorama artístico nacional. Los nuevos aires de producción teórica en estos centros educativos se ven limitados, en palabras de Gabriela Rivadeneira, por la fragmentación del espacio frente a la privatización de las facultades y el posicionamiento de los miembros de diversas clases sociales en una u otra (2012, entrevista). La Central ha dejado de ser el termómetro de las artes en el país y según Marcelo Aguirre, el escenario heterogéneo de la sociedad ecuatoriana donde confluían diferentes ideas y por ende, sitio positivo para la producción del arte (2012, entrevista).

Una de las limitantes del sistema de enseñanza artística en el país que salió a la luz con la investigación realizada por el CEAC en la década del noventa fue

que la enseñanza artística no era profesional, si bien se abrían dos o tres facultades, los profesores eran dos o tres siempre, los mismos que salían de las facultades de artes, era como reciclar a los mismos actores, que no iba a ser muy productivo dentro de la estructura misma porque eran gentes que ya salían con falencias. Por eso nuestro interés de salir del país para formarnos en el extranjero (Rivadeneira, 2012, entrevista).

La anotación anterior cobra relevante importancia en el panorama de la década. En cierta forma estudiar en el extranjero deviene garantía de conocimiento adquirido, calidad del aprendizaje y tal como se analizará más adelante, uno de los factores determinantes en la legitimación artística en el campo.

De cualquier modo, a pesar de todas las ventajas y desventajas puntualizadas por los interlocutores, la ampliación del sistema de educación artística ha posibilitado la negociación con preocupaciones más actuales en el campo del arte. En el caso específico del ITAE, se reconoce su papel en la formación de una generación

renovadora y polémica. En el de la Universidad San Francisco de Quito, es interesante el papel desempeñado en la formación de reconocidas teóricas en el campo de estudio.

Influencias internacionales

Para mediados de la última década del siglo XX, la escena artística ecuatoriana comienza a experimentar una apertura hacia el contexto internacional. El conocimiento de lo que ocurría en otras latitudes llega por diversas fuentes, pero básicamente dos son las vías de intercambio: el creciente desplazamiento de artistas y especialistas ecuatorianos(as) por Europa, Estados Unidos y México principalmente y la llegada de críticos(as) y teóricos(as) extranjeros(as). Esta “contaminación” internacional propicia espacios de intercambio, reconocimiento y autorreconocimiento de la situación de la producción artística del país frente a lo que ocurría en el resto del mundo.

El flujo en la movilidad de muchos artistas permite lo que Marcelo Aguirre llama contaminación del medio: “Pablo Barriga sale y regresa con una propuesta conceptual, Juan Ormaza como escultor más bien clásico se va a México y regresa con una propuesta más bien conceptual, yo viajo a Europa y regreso con una propuesta más bien renovada, la Jenny también va y regresa con una propuesta distinta, más conceptual (Aguirre, 2012, entrevista). El capital cultural que traen incorporado de su estancia en el extranjero se convierte en motivo de distinción. Según las palabras de Cartagena en entrevista concedida “tenían mucho más chance artistas hombres y mujeres que habían salido y estudiado afuera que los que salían de la Central, por más interesante que haya sido su propuesta” (Cartagena, 2012).

Desde la visión del artista, la formación en el extranjero genera un impacto al regresar al país. Marcelo Aguirre dice su “formación es una mixtura entre Alemania y Ecuador. Yo crecí en Alemania, después volví a la Facultad de Artes en Alemania, a Berlín y obviamente, eso te va enriqueciendo, otra cultura te va alimentando, regresas y hablas de tu experiencia, las cosas cambian y eso sucedió en Quito” (2012, entrevista). Visto así, la estancia en el espacio internacional se puede leer como la acumulación de conocimientos y perspectivas que confieren al arte regional un aire de renovación.

La llegada de intelectuales procedentes de diversas nacionalidades también propició la apertura a un universo de información carente. La entrada a escena de la crítica Lupe Álvarez a principio de los noventa, marca un hito en el panorama de las artes visuales en este país. Con toda la experiencia de una década tan profundamente reflexiva, desacralizadora y comprometida como lo fueron los ochenta para el arte cubano, Lupe Álvarez logra nuclear a una serie de artistas jóvenes y se convierte en un personaje clave para la escena contemporánea ecuatoriana. Para una artista de esa generación, Jenny Jaramillo, los talleres y cursos impartidos por Lupe además de mostrarles lo que internacionalmente ocurría, “era como que veíamos, por fin, de alguna manera, como que encontrábamos sentido a lo que sucedía de alguna manera desde una información precaria que teníamos sobre lo internacional o porque la escuela, la universidad y la escuela La Central, no nos daba esas posibilidades” (2012, entrevista).

Lo internacional, como se traerá de vuelta a estas líneas de manera puntual, continuó siendo durante los dos mil, un criterio de legitimación en el campo. Apenas por mencionar un ejemplo, de los tantos que aparecen en las reseñas sobre los jurados en la Bienal de Cuenca, el Salón Mariano Aguilera o el Salón de Julio, Rodolfo Kronfle Chambers habla de la presencia de un jurado internacional en este último

por una sucesión de hechos que sólo puedo entender como providenciales, el director del Museo Municipal contactó a dos figuras reconocidas del arte contemporáneo colombiano –el crítico y curador Jaime Cerón y el artista Elías Heim- para que interviniesen en calidad de jurados en el certamen; esto fue un claro énfasis en que la obra aceptada fuera consecuente con su tiempo, es decir, se privilegiaron las vertientes claramente contemporáneas (Kronfle, 2004: 24).

y de cómo dicho jurado posibilitó la apertura a lo contemporáneo al no aceptar a los “maestros” de nuestra modernidad”, que siempre se llevaban el jugoso premio (2004: 24). De cualquier modo, los criterios al respecto en más de una ocasión han puesto en duda la efectividad de estos jurados. Pero en el caso específico de los artistas, el capital simbólico que otorga la formación en el extranjero es realmente significativo, máxime frente al criterio generalizado sobre la baja profesionalización en el sistema de educación superior de las artes en el país.

Toda esta movilidad hizo posible la circulación de información sobre lo que acontecía en calidad de arte en el continente latinoamericano y en regiones del primer

mundo, tanto a nivel de discurso como de estética visual cada vez más alejada de la bidimensionalidad del lienzo y de la escultura tradicionales; abrió además puertas a un más allá –en relación a lo que circulaba en el país- e hizo posible el paulatino recambio hacia un arte de mayor elaboración conceptual y novedoso lenguaje visual.

En resume, analizando la posición asumida por los productores y la crítica, así como las instituciones culturales: estatales, mercantiles, privadas, alternativas, etc., es necesario mirar lo contemporáneo no como un simple término sino como una serie de acontecimientos que han ramificado bajo la noción del mismo. El empleo de lo “contemporáneo” se define, en el caso de la producción artística, por la renovada propuesta visual que se distancia del discurso identitario-indigenista y apela al “concepto” como un recurso teórico-estilístico que rompe con la tradición pictoricista afianzada por el mercado. La noción de contemporaneidad se refiere a su vez a la ampliación del circuito de difusión, es decir, a las nacientes políticas de exhibición de una serie de espacios de gestión propia, que se distancian de los decadentes mecanismos de promoción de las instancias oficiales más reconocidas. Estos espacios alternativos propician un nuevo circuito: el del arte contemporáneo. Finalmente, lo “contemporáneo” nace en los noventa como una necesidad de distanciamiento generacional y fue acuñado *a posteriori*, por teóricos y críticos, en los dos mil.

CAPÍTULO III

MUJERES EN LA ESCENA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ECUATORIANO

El contexto en que irrumpen y se posicionan en el circuito artístico una serie de productoras femeninas: artistas, galeristas, críticas, académicas y teóricas, corresponde con los sucesos presentados en el capítulo anterior. Los noventa constituyen el momento en que la generación artística asumió lenguajes como la performance, la intervención urbana, las instalaciones, el video como recurso plástico, entre otras técnicas que por un lado establecían una franca ruptura con la tradición del modernismo pictórico, y por otro, eran el recurso visual propicio dado su interés por hacer algo de más “concepto”.

Este período de efervescente transformación fue la “bisagra” (Cartagena, 2011) que articuló el cierre del ciclo modernista y la consolidación del arte contemporáneo hacia los dos mil. Las presiones de la nueva producción artística y el quiebre progresivo del mercado del arte, posibilitaron la ampliación del circuito de exhibición y difusión de las artes visuales, es decir, la aparición por iniciativa privada de espacios que quedan al margen de las políticas institucionales³². Las exigencias ante las conservadoras políticas culturales del Estado y las tardías transformaciones en la proyección del Salón Mariano Aguilera, la Bienal de Cuenca y otros certámenes de relevancia nacional, trajeron a escena el también demorado pronunciamiento de la crítica local frente a los acontecimientos del ya pasado decenio.

En medio de todas las tensiones del momento, se produce una creciente visibilización femenina en el dinámico campo donde tiene lugar la construcción de lo

³² El trabajo de instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Museo de la Ciudad, el Centro Cultural Metropolitano entre otras, no significó una posibilidad para el arte contemporáneo, sino todo lo contrario. Si se revisan las notas de prensa sobre la actividad cultural regional, durante los dos mil, la oferta de estos espacios se movían entre expos de artistas internacionales de cierto renombre y muestras retrospectivas de artistas nacionales con reconocida y extensa trayectoria. El aporte institucional a la consolidación de lo contemporáneo en el país, se aprecia en proyectos con características puntuales como el CEAC y el MAAC, específicamente en sus etapas iniciales de trabajo. La consolidación de lo contemporáneo planteada aquí, está asociada a la manera en que la comunidad artística supo subvertir todas estas limitantes y reinventar los espacios de circulación, además del reconocimiento de dichas prácticas por otros agentes del campo como los críticos.

contemporáneo. Las palabras de la historiadora y teórica Lupe Álvarez, identificada desde la primera etapa del trabajo de campo como una de las figuras importantes en el rumbo de las artes de los noventa, ofrecen una visión general del panorama a su entrada a escena en 1996

Bueno, en el espacio de la crítica dentro de las nuevas hornadas había mayoritariamente mujeres, porque cuando llegué aquí ejercían ya la crítica Trini Pérez, Mónica Vorbeck, después se integraban María Fernanda Cartagena. Sí había mujeres dentro del campo artístico operando y no solamente en el campo de la creación artística sino también en el campo de la producción de discurso en torno al arte. Las mujeres estaban representadas en el mundo del arte en la década del noventa, dentro del CEAC había una buena cantidad de mujeres, yo diría que más que hombres. Había mujeres dentro de la vanguardia, Jenny Jaramillo que en esa época era una artista que estaba muy productiva, con una obra bien retadora. Había galeristas mujeres, estaba La Galería, la Galería Libri Mundi que estaba Marcela García, Madeleine Hollaender en Guayaquil que jugó un papel importantísimo en el arte contemporáneo. Cuando yo llegué las mujeres tenían un espacio importante desde la producción o desde los espacios de circulación y recepción del arte, [...] había muchas mujeres en el mundo del arte no sólo de la producción de obras, sino de la construcción de discursos y de valores de la institución misma del arte, la más tradicional hasta la de más intensiones de romper (Álvarez, 2012, entrevista)

Interesante cómo reconstruye un panorama en el cual destaca por un lado la marcada presencia femenina y por otro la coexistencia de intereses profesionales diversos. Efectivamente, los espacios a los que hace referencia: la producción artística, la producción de discursos, las galerías y los espacios institucionales coinciden con los agentes a los que según George Marcus y Fred Myers se hace necesario mirar en el campo del arte desde la antropología (1995). El objetivo que nos ocupa en el presente acápite es el de valorar las estrategias de posicionamiento asumidas por las productoras femeninas en medio de las dinámicas de estas dos últimas décadas y sus aporte a la construcción del campo.

A lo largo del capítulo se pondrán a dialogar las fuentes secundarias con los testimonios de las informantes seleccionadas en cada caso, ¿se contradicen?, ¿coinciden?, ¿qué sugieren?, son algunas de las interrogantes en este contrapunteo. En el caso de las artistas los datos ofrecidos hasta aproximadamente el 2005 por el *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*, arrojan que en la

década del noventa en el país se encontraban exponiendo alrededor de ciento dieciséis mujeres y aunque muchas fueron y son las artistas femeninas que a lo largo de estas dos décadas han marcado pautas en la plástica nacional, precisamos nuestro caso de estudio a partir de tres criterios: el primero generacional, las interlocutoras con las que se trabaja se incorporan al campo a partir de los noventa; lo segundo, artistas que desde los noventa han sido referenciadas como exponentes de la renovación visual que se experimenta entonces en el país; tercero, que de algún modo han sido asociadas a una producción que cuestiona las relaciones de género en la sociedad ecuatoriana. Jenny Jaramillo, Ana Fernández y Larissa Marangoni son las interlocutoras en este caso.

Las galeristas Betty Wappenstein y Madeleine Hollaender dirigieron dos de los espacios comerciales más sólidos en el momento que el mercado se derrumbaba y el circuito cerraba. La marcada presencia de estos espacios en el medio está en la voz de las informantes, en las notas de prensa y en las aparecidas en la sección “Caballete” de la *Revista Diners* –sobre las expos presentadas en la región-, y en las sendas recopilaciones sobre la trayectoria de ambas galerías, recogidas en los catálogos *La Galería Veinte Años* (1997) y *Galería Madeleine Hollaender 25 Años* (2002).

En el caso de las teóricas, académicas y/o críticas, la selección fue posible a partir de los resultados de la primera etapa del trabajo de campo, posteriormente corroborada con la revisión de la *Revista Diners* desde 1980 hasta el 2010, la cual ofrece material de comparación cuantitativo sobre la creciente autoría femenina. Trinidad Pérez y Mónica Vorbeck son de las primeras egresadas de Historia del Arte que regresan al Ecuador y se vinculan al espacio académico Universidad de San Francisco de Quito, ejercen la crítica en catálogos y publicaciones varias, ambas muestran un trabajo sostenido a lo largo de estas dos décadas³³. Lupe Álvarez y María

³³ A la autoría de Trinidad Pérez se debe una de las primeras aproximaciones a la creciente presencia de mujeres en la escena artística ecuatoriana de los noventa, se trata de la ponencia presentada en la V Bienal de Cuenca, “Mujeres y arte” (inédita). Mónica Vorbeck, además de la producción publicada en catálogos y revistas nacionales, posee importantes aproximaciones al tema que nos ocupa como *Arte Contemporáneo: prácticas artísticas críticas y su conflictiva recepción institucional* (2009, en Kingman, 2012: 102) y “Retos de la práctica curatorial en el Ecuador: aproximación evaluativa y proyección de la

Fernanda Cartagena estuvieron involucradas en la investigación sobre arte contemporáneo en el país, auspiciada por el CEAC en los noventa, así como en varios proyectos curatoriales como “Umbrales del Arte en el Ecuador” y “Ataque de Alas”, respectivamente. Autoras además, de varias de las publicaciones que han intentado sistematizar la historia del arte ecuatoriano más reciente.³⁴

Mujeres e Historia del Arte: breve contextualización

La constante mención ausencia *versus* presencia de la mujer en las artes visuales, tomando como eje temporal el periodo propuesto, convoca a revisar la situación de las creadoras en la historia regional y como complemento, al abordaje que desde la Historia del Arte ha tenido esta línea investigativa.

En un breve recorrido por la disciplina se suceden siglos donde se enumeran célebres artistas que marcan movimientos, estilos, hitos en la historia... y todos, raro alguna mención apresurada de nombre de mujer, son hombres. La pregunta que instantáneamente surge ¿no existieron mujeres dedicadas a la creación artística a lo largo de la historia? es apenas la llave de una gaveta donde se guardan algunas revelaciones y muchas interrogantes.

Esta pregunta, reelaborada, transformada o no, se ha repetido una y otra vez a lo largo de la historia. Posiblemente la escritora profesional Christine de Pisan (1364-1430) sea una de las precursoras de dicha inquietud. En su célebre libro *Cité des Dames* (1405) se preguntaba cómo podían ser conocidas las vidas de las mujeres si todas las

curaduría en un proceso de profesionalización del campo artístico. El caso del Salón Mariano Aguilera” (2009).

³⁴ En el caso de Lupe Álvarez se pueden mencionar textos como: *Ecuador. Tradición y modernidad* (2007); *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética* (s/f); “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano” (2001), en el *Catálogo Políticas de la Diferencia, Arte Iberoamericano Fin de Siglo*. De María Fernanda Cartagena “La Galería Madeleine Hollaender 25 años apostando por el arte contemporáneo en el Ecuador, entre muchas otras cosas” (2002); “De la emergencia del arte contemporáneo a la incidencia de los actores red” (2011).

compilaciones históricas eran escritas por hombres (Chadwick, 2002). Según Whitney Chadwick, en la introducción a *Women, Art and Society* (2002), con *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* –tanto en la publicación de 1550 como en la revisión aumentada de 1568- el artista y crítico Giorgio Vasari inició una especie de enfoque seguido hasta la primera mitad del siglo XX. Según esta mirada, la obra femenina constituía una especie de excepcionalidad en el medio en que se producía y estaba indisolublemente ligada al carácter y formación como buena hija y esposa así como, por lo regular, a sus atributos físicos. Si bien se le debe la mención de las primeras artistas prominentes del Renacimiento italiano, estas siempre quedan en desventaja frente a la genialidad masculina; W. Chadwick lo sintetiza así: “A la mujer artista pertenece la laboriosidad en vez de la invención, el atributo del genio. [...] Mientras los hombres pueden alcanzar la nobleza a través de su arte, las mujeres sólo pueden practicar el arte porque son de noble cuna y/o comportamiento” (Chadwick, 2002: 32, traducción propia).

La historiografía decimonónica inglesa destacó el no insignificante lugar de la mujer dentro de la tradición cristiana y el arte a la vez que enfatizó en el carácter, la emoción y los propósitos morales como virtudes femeninas. El inicio lo marca la obra *Sacred and Legendary Art* (1848) de Anna Jameson, interés aplaudido por la audiencia Victoriana y retomado en textos posteriores³⁵ (Chadwick, 2002). Para el investigador y profesor francés Jean Lamore (2002), el desarrollo de las ciencias médicas en el Siglo de las Luces sirvió de asidero científico para la intensificación en América y Europa, del estereotipo de fragilidad y candidez como atributos femeninos en el arte. Esta idea conllevó a la estigmatización de las artistas femeninas pues toda referencia las reducía a criaturas capaces de pintar o crear sólo a partir de su propio universo doméstico: retratos, miniaturas, motivos florales, la maternidad, la niñez, la familia, etc.

³⁵ Entre los textos mencionados por Whitney Chadwick se encuentran: *Women Artists in All Ages and All Countries* (1859), de Elizabeth Ellet; *English female artists* (1876), de Ellen Clayton; *La femme dans l'Art* (1893), de Marius Vachon; la enciclopedia *Women in the Fine Arts from the 7th Century B.C. to the 20th Century* (1904), de Clara Clement y *Women Painters of the World* (1905), de Walter Sparrow (Chadwick, 2002: 42).

La década del setenta del siglo XX marca un giro definitivo en los estudios sobre la presencia femenina en la Historia del Arte. Ante el predominio masculino a lo largo de siglos de escritura, en las agendas de discusión de las historiadoras feministas se inscribió el replantear la construcción androcéntrica de la disciplina. La llamada segunda ola feminista fue el marco propicio para el desarrollo de investigaciones sobre el papel de las mujeres creadoras. A partir de los setenta con los *Women's Studies*,³⁶ llega la propuesta de “desarrollar investigaciones que tuviesen como objeto de estudio a las mujeres y las relaciones de género” (Casares, 2006:15). Algunas teóricas de los estudios de género desde entonces comienzan a alertar sobre la peligrosa reafirmación de la dominación masculina a partir de ciertas categorías de análisis universalistas, sobre todo las estructuras binarias que hacen referencia a la relación histórica mujer/hombre: “naturaleza/cultura” y “espacio privado/espacio público”, *verbigracia*³⁷. Desde los estudios posestructuralistas, la deconstrucción de los binarios es una de las posibilidades de análisis para un conocimiento que se aleja de los esencialismos que reducen la mujer a sujeto dominado por el hombre (Orobitg, 2003) pues, uno de los mayores riesgos de las dicotomías que se dan a partir de la diferenciación hombre/mujer, es que parecen dar por natural diferencias que son culturales (Casares, 2006:157).

Precisamente, esta había sido una de las trampas en las que habían caído las historiadoras feministas de los años sesenta. Para esa época en la academia estadounidense aparecieron monografías sobre artistas femeninas excluidas de los tradicionales volúmenes de la Historia del Arte. Pero el intento de rescate se convirtió

³⁶ Martín Casares los menciona como un “campo de investigación interdisciplinar, comúnmente conocido en España como *Estudios de/sobre las Mujeres*, enlaza con una estrategia educacional, que surgió con un brío inusitado en las Ciencias Humanas a partir de los años 70. Maggie Humm describe los *Women's Studies* como <<el estudio de las relaciones de poder y de género que aplican técnicas de cooperación y concienciación para posibilitar que las mujeres aprendan juntas como mujeres>> (Humm, 1989:308)” (Casares, 2006:14).

³⁷ La discusión sobre la universalidad de la dominación masculina a partir de estos binarios se posicionó con fuerza en el mundo académico desde la publicación en *Women, Culture and Society* (1974) de los artículos de Sherry Ortner, Michelle Rosaldo y Nancy Chodorow (Ortner, 2006).

en una construcción de heroínas en sus respectivas épocas (Nochlin, s/f). La limitante de este tipo de enfoque, a nivel teórico y metodológico, consistió en la aparición de una historia separada de la de los hombres, una historia del sexo y la familia totalmente separada de la económica y la política (Scott, 1993:20).

En 1971 Linda Nochlin reformula la pregunta de Christine de Pisan y publica el ensayo “Why Have There Been No Great Women Artists?” La autora hace mención a que la precedente historiografía feminista ha demostrado la existencia de creadoras, pero no se ha interrogado el por qué no han existido equivalentes femeninos para Miguel Ángel o Rembrandt, Delacroix o Cezanne, Picasso o Matisse, ni siquiera para otros más recientes como de Kooning o Warhol. La respuesta, según Nochlin, está en el poder de las instituciones. Es decir, la grandeza no está definida biológicamente sino instaurada por el sistema institucional por el cual se rige la sociedad. Para esta historiadora, la familia y la educación han sido las dos instancias determinantes en la construcción de la noción de genio o grandeza, criterio coincidente con el estudio sobre la disposición de los capitales simbólico y económicos de Pierre Bourdieu, donde los elementos determinantes en la posesión del primero son precisamente la familia y el sistema de enseñanza (Bourdieu, 1997).

En la introducción a *Vision and Difference*, Griselda Pollock (1988) habla de la necesidad de replantear los estudios feministas en la Historia del Arte. Comenta que ya no es posible pensar en la mujer artista desde los procedimientos y protocolos típicos de la disciplina, es decir, la pertenencia a determinado movimiento artístico y la cuestión de la calidad de la obra a través de catálogos y el análisis iconográfico aportan poco. Resulta claro para Pollock que rastrear la historia en busca de grandes catálogos personales o la participación femenina en los movimientos y tendencias de mayor renombre respondía a una metodología orientada al estudio de los artistas hombres y por ende, significaba encontrar mucho silencio.

A la altura del siglo XXI, el enfoque de los estudios que abordan la presencia femenina en el campo del arte apuesta por una renovación capaz de traspasar los protocolos clásicos de la Historia del Arte. En ese sentido, el presente capítulo, aunque dialoga con fuentes históricas, se nutre sustancialmente de un trabajo etnográfico en el

que se revelan especificidades que no están contenidas en las estadísticas arrojadas por la bibliografía analizada.

Artistas femeninas en el Ecuador

Las Precursoras

Entre los acercamientos a la presencia femenina en el universo de la producción artística ecuatoriana se encuentra la disertación para tesis de maestría “Crear y crear en femenino: Arte, educación y mujeres ecuatorianas, 1860-1930”, desarrollada por la cuencana Monserrate Tello (2007). La autora presenta un listado de creadoras que trabajaron durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX, y a partir de la documentación de archivo recopilada, ofrece datos sobre el estatus de dichas mujeres. Se trata de damas de la alta sociedad cuyo mayor mérito no era la obra sino la vinculación a un padre o esposo ilustres, o de religiosas consagradas a la vida monástica, ambos señalados como modos a través de los cuales era posible para una mujer acceder a la formación artística y sobre todo, obtener el derecho a firmar una obra. El trabajo de Monserrate Tello (2007), así como *Orígenes del feminismo en el Ecuador* (2006), de Ana María Goetschel, hablan de un mayor número de mujeres dedicadas a la poesía y la literatura en relación a las que cultivaron la pintura a lo largo del siglo XIX.

El corpus bibliográfico que se posee de la historia de las artes visuales en el siglo XX ecuatoriano, -aunque disperso y escaso- permite una mayor aproximación al estudio de las creadoras en este campo. El *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX* (2006) constituye un banco de datos fundamental en este sentido. De un total de 679 artistas recogidos a lo largo de estas páginas 166 son mujeres, es decir, apenas una cuarta parte de los y las artistas ecuatorianos(as) del siglo XX han sido mujeres. ¿Qué otra información nos revela la revisión del *Diccionario*?

Tabla 2. Presencia femenina en las artes visuales del Ecuador, Siglo XX

Variables	Décadas							
	Treinta	Cuarenta	Cincuenta	Sesenta	Setenta	Ochenta	Noventa	Dos Mil
Artistas en escena	5	7	6	23	30	87	116	58
Formación artística Ecuador (E) Exterior (I) Mixta (M)	E: 2	E: 2	E: 2	E: 11	E: 13	E: 37	E: 51	E: 26
	I: -	I: 1	I: -	I: 5	I: 6	I: 17	I: 25	I: 13
	M: 3	M: 3	M: 4	M: 6	M: 9	M: 22	M: 28	M: 12
Técnicas	Pintura	Pintura Dibujo	Pintura	Pintura Dibujo	Dibujo Pintura Grabado Acuarela Escultura	Pintura Escultura Textiles Grabado Acuarela Pintura mural	Pintura Grabado Acuarela Escultura Pintura mural Fotografía Objetos Instalación Video arte	Objetos Instalación Otras expresiones Fotografía Arte Digital

Fuente: elaborada a partir de las referencias del *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX* (2006), de Hernán Rodríguez Castelo.

Con respecto a la variable “artistas en escena”, la tabla evidencia un paulatino crecimiento de la presencia femenina en el circuito de exhibición y promoción de las artes, en cada década el volumen de exposiciones colectivas o individuales fue *in crescendo*. A partir del *curriculum vitae* de las creadoras fue posible establecer el número de ellas que en cada década registraba actividad, y la disminución hacia los dos mil se debe al corte temporal de la compilación que abarca apenas el primer lustro.

La década del treinta se presenta como el momento de llegada de la obra de Carmita Palacios (1916-1976), Piedad Paredes (1913-2003), América Salazar (1909-1999), Germania de Brehil (1913-2002) y Alba Calderón de Gil (1913-2003) al espacio público. A estas precursoras el autor se refiere con amabilidad loable, anotación necesaria si se tiene en cuenta que de Castelo llama la atención el tipo de crítica que ejerció, por ejemplo en la columna del periódico *El Tiempo*, en la cual “no veía puntos medios entre la alabanza y la condena” y mostraba “cierta prepotencia, que fue también una estrategia para ser considerado serio” (Cevallos, 2012: 48). Pero al emitir juicios de

tiempos pretéritos es agradable recurrir a los clásicos métodos historiográficos para enaltecer de cierto modo el pasado, así señala a las escultoras Carmita Palacios y América Salazar como alumnas aventajadas del maestro Luigi Casadío, y de la segunda dice completó su formación académica en Europa, pero “de espaldas a cualquiera de las grandes corrientes innovadoras de la escultura del siglo XX, lo que, sin duda, fue una lástima para la escultura nacional” (Castelo, 2006: 587). Alba Calderón de Gil es presentada como la “Pintora realista que se unió al movimiento generacional del Realismo Social con un estilo muy personal” (Castelo, 2006: 97), en cambio a Piedad Paredes, la crítica sí le reprochó en varias ocasiones el “esquema decorativo” de las obras (Castelo, 2006: 487) y Germania Paz y Miño de Brehil, constituyó en escultura, junto a Alfredo Palacio y Jaime Andrade, “las mejores figuras del Realismo Social” (Castelo, 2006: 494).

La pintora abstracta Aracely Gilbert (1914-1993) es una de las artistas ecuatorianas que hacia mediados de siglo impacta en la escena local, identificada además por la galerista Betty Wappenstein como una de esas mujeres que asustaban un poco a los hombres, junto a Irene Cárdenas de Arteta (Betty Wappenstein, 2012, entrevista). De su carrera se resalta la formación, trabajo y exhibición en Europa; de su obra la excelente maestría en el cultivo de la corriente abstracta y del cinetismo hacia los años ochenta (Castelo, 2006).



Fotografía No 5 “Araceli con amigos artistas, 1982”. Archivo Blomberg
Imagen reproducida de <http://www.archivoblomberg.org/agbiografia.htm>

Para la curadora y crítica María Fernanda Cartagena el circuito galerístico de los ochenta fue un espacio legitimador para las artes visuales (2012, entrevista), y en él algunas mujeres abrieron brecha. Por ejemplo, artistas con una obra bien posicionada comercialmente fueron Sara Sánchez y Pilar Bustos, cuyos dibujos de desnudos en pequeño formato se convirtieron dentro del consumo local de las artes plásticas en una imagen deseada por la clase media ilustrada de la ciudad (María Fernanda Cartagena, 2012, entrevista).



Fotografía No 6. Primera exposición bipersonal: Pilar Bustos y José Unda, 2011
Imagen reproducida de: http://www.elcomercio.com/cultura/Bustos-Unda-cuadros_0_500350058.html

Ciertamente aparecen algunos nombres como rescatados de entre tanta obra de autoría masculina. En el catálogo a la exposición *InHumano el cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980* (2011), sólo se menciona la obra de dos artistas femeninas a lo largo de casi dos décadas de trabajo: Pilar Flores y Pilar Bustos. Pero lo interesante es el contraste de este escaso reconocimiento con el sostenido crecimiento de la inserción femenina en los espacios de exhibición nacionales. La artista Jenny Jaramillo por ejemplo reconoce no haber tenido referentes femeninos importantes durante su periodo de formación en la Facultad de Artes de la Universidad Central (2012, entrevista). Sin embargo, la propia década de los ochenta en que transcurrió su formación muestra estadísticas interesantes respecto al crecimiento antes mencionado.

El comportamiento de las publicaciones críticas puede resultar elocuente al respecto:

Tabla 3. Publicaciones críticas dedicadas a artistas femeninas (1980 – 2000)

Década	Revista <i>Diners</i> No.	Autor	Título	Origen / Estudios de la artista
Ochenta	7	Hernán Rodríguez Castelo	Olga Dueñas	EEUU. En Ecuador desde 1960/ Nueva York
	17	Hernán Rodríguez Castelo	Sara Sánchez	Brasil, 1943. En Ecuador desde 1972/ Brasil, España
	25	Hernán Rodríguez Castelo	Mariela García	Guayaquil, 1950 / Estados Unidos, Ecuador
	42	Hernán Rodríguez Castelo	Giti Neuman	Praga, 1941/ España, Ecuador, Estados Unidos
	43	Hernán Rodríguez Castelo	Judith Gutiérrez	Babahoyo
	47	Hernán Rodríguez Castelo	Pilar Flores	Quito, 1957/ Ecuador, España, Francia, Bruselas
	49	Hernán Rodríguez Castelo	Pilar Bustos	Quito, 1945/ Cuba
	55	Hernán Rodríguez Castelo	Irene Cárdenas	Quito, 1920/ Ecuador
	58	Hernán Rodríguez Castelo	Yela Lofredo de Klein	Guayaquil, 1924/ Ecuador
	71	Hernán Rodríguez Castelo	Grace Solís	Baños, 1961/ Ecuador
	72	Lenin Oña	Marcia Valladares	Riobamba, 1958/ Ecuador
	86	Rodrigo Villacís Molina	El universo imaginario de Tanya Kohn	Praga 1935, en Ecuador desde 1939/ EEUU, Ecuador, Francia
	87	Hernán Rodríguez Castelo	Paulina Baca	Quito, 1954/ Ecuador, Argentina
Total: 13				
Noventa	93	Rodrigo Villacís Molina	Fanny Eugenia Moscoso de Córdova	Quito, /1943 Ecuador
	110	Rodrigo Villacís Molina	Eudoxia Estrella	Cuenca, 1925/ Ecuador
	123	Manuel Esteban Mejía	Dayuma y la percepción de lo real en el arte	Quito, 1959/ España, México
	124	Lenin Oña	Carole Lindberg	Radicada en Ecuador desde 1978
	131	Trinidad Pérez	Paula Barragán	Quito, 1963/ Francia, EEUU
	141	Trinidad Pérez	Jenny Jaramillo	Quito, 1966/ Ecuador, Holanda
	155	Lenin Oña	Olga Fisch	Budapest, 1901. En Ecuador desde 1940/

			Dusseldorf
166	Trinidad Pérez	Dolores Andrade	Quito, 1954/ Ecuador, Alemania
167	Mónica Vorbeck	María Pérez	Quito, 1963/ EEUU
172	Mónica Vorbeck	Ruth Engel	Alemania, 1944. En Ecuador desde 1968
174	Hernán Rodríguez Castelo	Gina Villacís	Manta, 1956/ Ecuador
177	Inés Flores	María Clara Crespo	Cuenca, 1941/ Ecuador
180	Inés Flores	Gloria Gangotena	Quito, 1950/ Autodidacta
191	Hernán Rodríguez Castelo	Germania de Breilh, la escultora de los del realismo social	Quito, 1913/ Ecuador, EEUU
192	Hernán Rodríguez Castelo	Mónica Garcés: una expresión femenina visceral	Santiago de Chile, 1942. En Ecuador desde 1952/ EEUU
194	Inés Flores	Ruby Larrea	Ibarra, 1945/ Ecuador
200	Trinidad Pérez	Carmen Carreño, texturas prehistóricas	Santiago de Chile, 1959. En Ecuador desde 1972/ Ecuador
203	Mónica Espinel de Reich	Larissa Marangoni	Guayaquil, 1967/ EEUU
Total: 18			

Fuente: Revista *Diners Club Ecuador S.A.* (1980-2000). Biblioteca Pontificia Universidad Católica del Ecuador

¿Qué sugiere la data recogida en la Tabla 3 sobre la escasa visibilización de las predecesoras de la generación artística de los noventa? La diferencia numérica entre una década y otra no es demasiado importante, menos si se comparan las publicaciones dedicadas a artistas femeninas frente al total de monografías aparecidas en el espacio “Galería” de la *Diners*: en la década del ochenta fueron 13 de un total de 90 monografías y en los noventa 18 de un total de 110. La evidencia significativa de esta tabla está en el quién escribía y cómo lo hacía.

La información sobre los ochentas nos devuelve a la escritora francesa Cristine de Pisan y su análisis renacentista sobre qué tan conocidas pueden ser las mujeres en el arte si la crítica está exclusivamente en manos de hombres. Las artistas escogidas son cultivadoras de las técnicas tradicionales: pintura de profunda poética como Sara Sánchez y escultoras como Yela Lofredo de Klein (Castelo, 2006), dibujos, etc., pero en

todos los casos poseedoras de indudable oficio. Se trata de una crítica de marcado acento conservador, tipo contenido-forma, donde se resalta la filiación de estas productoras con las tendencias de la historia del arte del siglo XX: el cinetismo en Olga Dueñas, el informalismo y constructivismo en Mariela García, *verbigracia*. Por último, todas –al igual que el resto de los creadores que aparecen en esta sección “Galería”– están inmersas en la vorágine del mercado tal como demuestra su presencia en el espacio comercial La Galería (ver Tabla 4).

En resumen, la escasa visibilización de las artistas femeninas anteriores a la década de los ochenta tiene mucho que ver con el desigual acceso entre hombres y mujeres a los espacios de consagración, ejemplo el de la crítica, y la manera en que las productoras eran vistas por ésta. Además del enfoque tradicionalista, prevaleció la desvalorización de la capacidad profesional de las mujeres, así lo demuestran las palabras de Hernán Rodríguez Castelo, quien estuvo casi exclusivamente al frente del espacio “Galería” a lo largo de toda la década, al autor le era difícil “realizar crítica seria con artistas guapas” (entrevista, Rodríguez Castelo, 26-06-2011 en Cevallos, 2012: 48). A esto se suma indudablemente, la separación profesional entre hombres y mujeres, ya que para los primeros era difícil aceptar a las mujeres como parte del círculo de artistas, así lo recuerda José Unda al referirse a la presencia de Pilar Bustos en los espacios frecuentados por su generación (Rocha, 2011); o, como analiza Pamela Cevallos en su estudio sobre la Galería Siglo XX, la constante exclusión de la mujer en el espacio público por parte de la figura masculina, manera en que su informante recuerda las relaciones de trabajo entre ella y su esposo, es decir, si bien tras bambalinas el funcionamiento de la galería recayó con increíble fuerza sobre los hombros de María Inés, fue Wilson Hallo la figura pública en todo momento (Cevallos, 2012).

La irrupción de los noventa

Hacia la década de los noventa del pasado siglo se aprecia un ligero cambio en el panorama antes descrito. En primer lugar, tal como se muestra en la Tabla 2, el número de artistas femeninas que exponen y se dan a conocer en el circuito nacional de las artes es apreciablemente mayor. La irrupción femenina que se gesta al interior de un espacio

históricamente reservado a los hombres, está evidenciada en las palabras de uno de los artistas más reconocidos en el circuito nacional e internacional durante la etapa,

Marcelo Aguirre

En los noventa creo que hay como un cambio de actitud, un cambio de necesidad en las escuelas de arte, de esto que se proponía arte contemporáneo, los nuevos lenguajes, los nuevos medios y sí, hay toda una generación que nace en los noventa [...] es como un cambio también en las dinámicas de las universidades, de la pedagogía, hay como una apertura hacia estos otros lenguajes, medios, y creo que eso genera también, es curioso no, no sabría por qué es exactamente en los noventa que, o simplemente empiezan a ver más mujeres interesantes (Marcelo Aguirre, 2012, entrevista).

Betty Wappenstein, quien estuviera al frente de una de las galerías mejor posicionadas dentro del circuito de las artes hasta su cierre en el nuevo milenio, reafirma esta idea de un momento de mayor visibilidad cuando dice “Sí, efectivamente. Creo que es justamente durante las crisis, comienza por los años 90, en que las mujeres más jóvenes van a las facultades de arte, se lanzan y comienzan muy rápido y una ansiedad de en cierta manera imponer sus criterios y eso es bueno” (2012, entrevista). Pero a pesar de estos y otros comentarios similares, la discusión sobre el terreno ganado por las mujeres artistas en la historia del arte contemporáneo es compleja y con muchas aristas. Por ejemplo, para la artista Jenny Jaramillo -quien fue muy bien recibida por la crítica y tempranamente aceptada por el mercado-,

El porcentaje de las mujeres que estudiaban arte es altísimo en la Central, y cuando vas y ves escuelas de arte aquí vas a ver que el porcentaje es alto, en Quito más hombres han entrado en la Católica, pero en mi generación el porcentaje de mujeres era alto, no sé, capaz que éramos el 70%. Después cuando terminamos, no, tal vez ahí pudimos ser 50 – 50, había mucha deserción, cuando yo entré en el 83 creo, entramos como 110 personas y terminamos graduándonos tal vez 30 entre todas las especializaciones, grabado, pintura, escultura, y cerámica (Jenny Jaramillo, 2012, entrevista).

En el catálogo “Exposición de Egresados 91-92 de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador”, de 39 graduados 26 eran mujeres. Sin embargo, a la hora de salir al espacio profesional algunas trabajaron un periodo, otras jamás lo hicieron y muchas se diluyeron a tal punto de que sólo la recuerdan algunos compañeros cercanos. Por ejemplo, la propia Jaramillo no encuentra entre una generación tan

amplia, compañeras de estudio que se hayan mantenido trabajando hasta años recientes. De quienes recuerda propuestas interesantes están hace mucho ausentes del circuito artístico, absorbidas como dice en la entrevista realizada, completamente por la “nota familiar”.

Resulta interesante cómo, frente a los datos estadísticos y la aseveración de artistas (hombres), galeristas y teóricas que aseguran la notoria inserción de creadoras en la escena del arte contemporáneo, las artistas poseen la sensación de ausencia en el espacio profesional. La complejidad del análisis radica precisamente en los contrastes entre las apreciaciones que se ejercen sobre el cambio de los noventa. Si protagonistas de la escena como Jaramillo perciben que la presencia femenina no es suficientemente fuerte, otros como el artista Marcelo Aguirre aseguran haber asistido a partir de entonces a la labor de la mujer en espacios antes del dominio masculino: los del ejercicio teórico y crítico, la dirección de instituciones culturales, galerías y la propia creación artística³⁸. La clave de la discusión está en reconocer que efectivamente, la incursión de la mujer en los diversos espacios de la escena artística de los noventa es un hecho palpable, pero a la vez es apenas el intento de ruptura y negociación con estructuras históricamente conformadas en favor del artista hombre.

Las instancias de socialización en el campo de las artes, como las de la sociedad en general se han erigido sobre la tradicional asociación de la mujer con la naturaleza – proveniente de la escuela evolucionista y rebatida recientemente por las teorías *queer* y posestructuralista en antropología (Orobitg, 2003). Históricamente el pensamiento occidental ha trabajado en binarios, así se ha reforzado la asociación naturaleza/cultura, espacio doméstico/espacio público en relación al par mujer/hombre (Ortner, 2006). Según Martín Casares (2006), la base biológica de tal asociación para ciertos clásicos de la antropología como Malinowsky y Claude Lévi Strauss, pareciera estar en la condición biológica reproductiva de la mujer. Lo cierto es que la naturalización de la

³⁸ La labor de Ana Rodríguez frente al Centro de Arte Contemporáneo (CAC) y de Mayra Estévez, frente a la Subsecretaría de Artes y Creatividad, del Ministerio de Cultura -aunque de más reciente fecha- no pueden dejar de mencionarse como ejemplos de la labor femenina al frente de espacios decisivos en el actual estado de las artes visuales en el país.

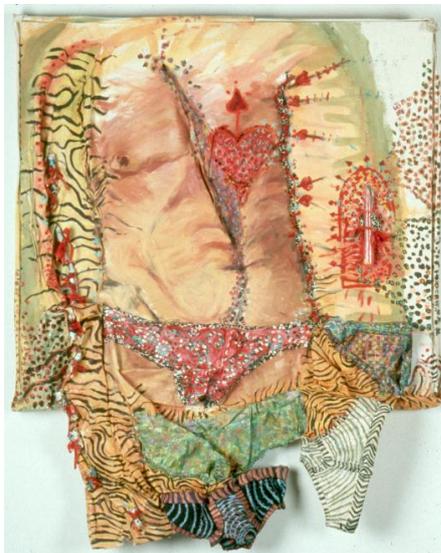
mujer se traduce en la asignación social de la responsabilidad de la familia, lo que viene a ser una carga material y simbólica que conlleva a la discutida doble jornada laboral y en otros casos, a la renuncia al espacio público ante las demandas del trabajo en la esfera doméstica, reforzándose la dominación masculina en el campo profesional.

Una guía para adentrarnos a la generación de los noventa resulta el acercamiento de Trinidad Pérez a la creciente evidencia sobre la presencia femenina en la plástica ecuatoriana de estos años (Trinidad Pérez, 2012, entrevista). En noviembre de 1996, durante la V Bienal de Cuenca, la historiadora presentó una conferencia que sondeaba el tema de “La identidad en las artistas ecuatorianas contemporáneas”. De un recorrido en el cual mencionaba a predecesoras como Germania de Breihl y Araceli Gilbert, llegaba a jóvenes que por esa época se pronunciaban por un rompimiento con la tradición pictórica conservadora y mostraban un inquietante trabajo cuestionador de determinadas circunstancias sociales como las relaciones de género. Entre las artistas mencionadas entonces estuvieron Jenny Jaramillo, Ana Fernández, Diana Valarezo, María Pérez. Las dos primeras, junto a Larissa Marangoni, cuentan entre las creadoras de esa generación que de uno u otro modo han sido reconocidas por una obra orientada en este sentido, a la vez que se mencionan como cultivadoras de la tendencia contemporánea en la etapa.

En la Tabla 2, además del aumento cuantitativo de las artistas en la escena finisecular, resulta significativo el ingreso de nuevas técnicas al listado respecto a décadas anteriores: fotografía, objetos, instalaciones, video arte, arte digital y “otras expresiones”, son recogidas por Hernán Rodríguez Castelo (2006). A pesar de las limitantes de su crítica puramente formalista, el autor referencia a Jenny Jaramillo, Ana Fernández y Marangoni como partícipes de los aires de renovación visual o de “desconcierto”, como menciona en el prólogo de la obra. ¿Cuáles son los valores que a la producción de estas artistas se le confiere?

Castelo cataloga la obra de Jaramillo como “vigorosa y personal expresión plástica de crítica social” (2006: 314), y a lo largo de su análisis comenta minuciosamente el material con que ha confeccionado las piezas, el juego retórico de la artista a través del estilo kitsch para enriquecer los sentidos “críticos: del consumismo

burgués, de variadas formas de alienación –alienación de lo verdadero, lo sustantivo, lo realmente bello” (Castelo, 2006: 315).



Fotografía No 7. Hombre corazón calzoncillo (Jenny Jaramillo, 1993)
Técnica mixta, óleo y acrílico. Archivo: Jenny Jaramillo

La diferencia en el enfoque de la historiadora Trinidad Pérez es sustancial. En el temprano 1994 ubica los puntos neurálgicos de la producción de Jaramillo: el “rechazo a la pintura como oficio tradicional y reafirmación de que el arte, más que dominio técnico, es concepto y proceso” (Pérez, 1994: 45) además, la apropiación de materiales cotidianos de la cultura popular nacional, para crear un universo visual con el cual desmitifica estereotipos de género y nacionalidad. Relevante resulta el modo en que concluye el artículo: “La obra de Jenny Jaramillo es absolutamente actual en su capacidad de analizar y representar en un lenguaje pictórico contemporáneo aquella diversidad” (1994: 48), sobre todo por la alusión a lo contemporáneo, categoría que demoró una década en entrar en disputa en el círculo de cronistas y críticos.

Trinidad Pérez fue de las teóricas que tuvo el interés y la capacidad de enfrentarse a la obra de creadoras femeninas y avizorar en ella, los cuestionamientos a las problemáticas de género en la sociedad ecuatoriana. Este sentido cobra el empleo de lo artesanal en la confección de las piezas de Jaramillo,

implica una crítica a los estereotipos machistas y feministas de la mujer: para el machismo lo manual como símbolo de incapacidad intelectual y para el feminismo de sumisión. Jenny rescata la paciencia y la minuciosidad en un nuevo discurso femenino que las presenta como intrínsecas a la psicología femenina que ni degrada ni somete a la mujer (Pérez, 1994: 47).

Caso contrario el de la crítica Inés Flores (1998) y su incapacidad de alejarse de los clichés decimonónicos a la hora de valorar la creación femenina en el comentario que dedicara a la obra de Ruby Larrea. El énfasis en detalles de la vida personal de la artista, tales como su relación de pareja o las actividades de tiempo libre se asemejan a una crónica social y pierde de vista el motivo de la columna: la dimensión de la obra de Ruby Larrea. Otros como Castelo obviaron la discusión, y a pesar de referenciar el artículo de Trinidad Pérez antes mencionado, no hace sino allanar la problemática y subordinar cualquier mención de género al análisis formal cuando dice,

El hombre sostén de la mujer, junto a obras como *El Calendario*, *El Hombre corazón de calzoncillos* y *Madre símbolo*, habían hecho de su segunda individual (ese mismo 1993) sostenido juego de desarticulación crítica burlesca de estereotipos sociales urbanos –a más del machismo, en *El hombre sostén de la mujer*, fetichismo de la religiosidad popular, patrioterismo que se quedaba en lo superficial (*Madre símbolo*), mal gusto impuesto como norma-. Todo con un empleo desenfadado del kitsch.” (Castelo, 2006: 314)



Fotografía No 8. *Hombre sostén de la mujer* (Jenny Jaramillo, 1993)
Técnica mixta, óleo y acrílico. Archivo: Jenny Jaramillo

Las diferentes posiciones asumidas por las artistas Jenny Jaramillo y Ana Fernández frente a sus propias producciones, resultan interesantes si se contrastan con la suerte que ambas han corrido frente a la crítica. En el caso de la primera, en 1994 Pérez percibe el interés por la “desmitificación del género” en piezas como *Hombre corazón calzoncillo* (1993) y *El hombre sostén de la mujer* (1993), inquietudes posibles de percibir en una aproximación semiótica a ambas piezas, sin embargo, Jaramillo no se pronunció en los noventa ni en la actualidad por una posición feminista, así lo constató la propia teórica cuando en 1996 dialogó con la artista y recuerda que en esa época “ella me dijo, ‘no, no, no, mi arte no es feminista’. A mí me llama la atención, porque hasta ahora yo les he mostrado a mis alumnas jovencitas la obra de la Jenny de esa época de los noventa y les parece evidentemente feminista, pero ella insistía en que no” (Trinidad Pérez, 2012, entrevista).

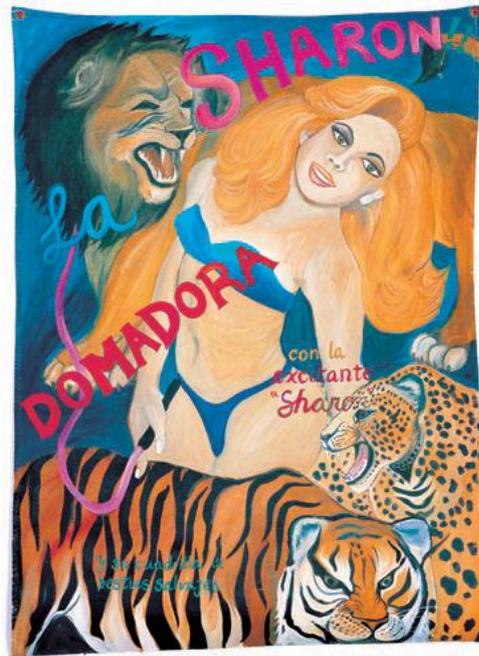
Retomar esta discusión dos décadas después con Jenny Jaramillo es muy enriquecedor. Sobre la identificación de un posible acento feminista en su obra temprana y hasta qué punto tenía interés en posicionarse con este discurso ha dicho

Hay una desvinculación desde mi misma formación, desvinculación de pensar qué discursos pueden estar atravesando lo que estás hablando, una cierta manera super defectuosa de la educación del arte aquí. Mi trabajo parte un poco de la necesidad de comunicar algo, que claro puede ser leído desde diversas problemáticas que pueden estar atravesando el discurso de género y para eso están un poco los críticos ¿no? (risas). Estaban un poco para articular mi trabajo, contextualizar mi trabajo dentro de algo. Pero eso no quiere decir que haya en mi trabajo como una completa ingenuidad, si bien deviene mi trabajo de un proceso super reflexivo de mi condición de mujer, sobre mi necesidad de identificación o desidentificarme de alguna manera de ciertos cánones, de ciertos códigos que se establecían de lo que debía o no ser arte. De alguna manera en mi trabajo hay una reflexión sobre eso sin que haya estado atravesado por una conciencia de que esos discursos están anclados en un discurso feminista, pero está ahí, se articulan para las personas que hablan de mi obra (Jaramillo, 2012, entrevista).

La artista reconoce hoy que su obra no estaba del todo desvinculada de las problemáticas relativas al género, pero no se articuló con exploraciones que le hubiesen permitido ahondar en esos discursos que, de una forma u otra, la atravesaban. Ciertamente, tal como expresa Trinidad Pérez, Jenny Jaramillo no declara en ningún

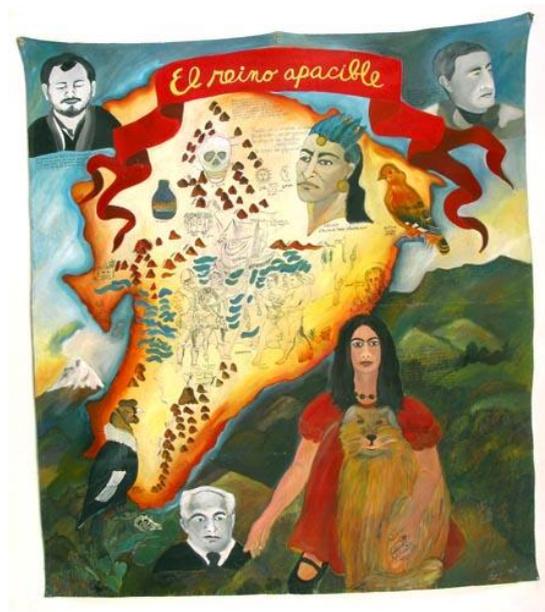
momento haber asumido una posición frente al feminismo, su producción no abogaba por los derechos de las mujeres o su participación en el ámbito público, lo que para Ana María Goetschel (2006) es el factor común del feminismo en el país.

Ana Fernández en cambio, acepta en las conversaciones sostenidas para esta investigación haber asumido una postura feminista desde su regreso al país; la propia Trinidad Pérez recuerda que al realizar sus entrevistas para la Bienal “La mayoría te decía que no, la Ana Fernández tal vez menos, había estudiado en Estados Unidos y venía con otra posición, ella tal vez elaboró más” (2012, entrevista). Sin embargo, los acercamientos a su obra regularmente ahondan en lo que fue una de sus líneas discursivas: la identidad. Hernán R. Castelo la cataloga como “un dibujo seudoingenuo y una pintura colorinesca que recupera formas de la ilustración y el arte popular ha multiplicado paneles de crítica entre irónica y burlesca de la historia nacional, sus héroes, sus símbolos e íconos” (2006: 227), por su parte María del Carmen Carrión (2001) recalca el interés de Ana por abordar la manida historiografía nacional desde la ironía y el sarcasmo. Ambos elementos, la ironía y el sarcasmo, también fueron recursos empleados para jugar con la posición de la mujer en la historia patria y el machismo cotidiano, pero esta observación pasó por alto frente a una de las preocupaciones de siempre en el contexto: la identidad.



Fotografía No 9. *Sharon la domadora* (Ana Fernández, 2000)
Acrílico sobre lienzo. Colección y fotografía de Frank Johnson

Lo más cercano a una posible identificación de su obra pictórica de finales de los noventa e inicios de los dos mil con una posición feminista es el énfasis al acento autobiográfico de sus piezas (Serrano de Haro, 2000). Esta idea es el hilo conductor del análisis que hace Carmen Rosa Torres (2001) en “Arbitraria, cuestionadora, intensa...”, lo cual resume al decir “Y es que ver su obra es como verla a ella” (Torres, 2001: 34). Criterio compartido por Carrión quien dice “la obra de Ana Fernández tiene un carácter autobiográfico que es importante destacar pues va registrando su visión de los hechos políticos y económicos” (Carrión, 2001: 32).



Fotografía No 10. El reino apacible (Ana Fernández, 2000) Acrílico sobre lienzo.
Colección Diners Club Quito. Foto Judy Bustamante

Larissa Marangoni es una artista a quien el propio Hernán Rodríguez Castelo se refiere como “Una de las creadoras más consistentes en la dirección conceptual. Con una escultura e instalaciones minimalistas y posminimalistas ha incursionado en varios ámbitos de la inquietud contemporánea volviendo de esas incursiones con rico botín de piezas de penetrante valor signico” (Castelo, 2006: 369-370). Esta creadora recibe en el *Diccionario* una las críticas más loables que Castelo dedicara a las integrantes de la promoción de los noventa. Hace mención a lo conceptual como un mérito y al mencionar dos de sus obras: *Narcisa de Jesús* y *Santa Caterina de Siena*, habla de ellas como “instalaciones de perturbadora ambigüedad, entre lo auténtico que allí pudiese haber y lo alienante, sobre todo para la condición femenina” (Castelo, 2006: 370).

Y es que en Marangoni se puede hablar de la concurrencia fortuita de un lenguaje escultórico que se regodea en los recursos estilísticos de la contemporaneidad y de un interés abierto por las discusiones relativas a los roles de género en la sociedad. Ambas cosas han sido defendidas por la crítica y por la artista, quien se autoproclama feminista (Larissa Marangoni, 2012, entrevista). Sin embargo, en la década del noventa es la curadora estadounidense Sara Kellner quien a raíz de la instalación *Santa Caterina de Siena*, presentada en el Fairfield University en 1995, escribía:

En los últimos años Marangoni ha desarrollado una serie de instalaciones y esculturas basadas en la vida de las santas: Juana de Arco, Santa Caterina de Siena y la beata ecuatoriana de Jesús Martillo Morán.

Ella examina temas alrededor del género y el poder en la insólita vida de estas mujeres, la mitología cambiante, el significado de la santidad en el lenguaje de la escultura contemporánea (Kellner, s/f).

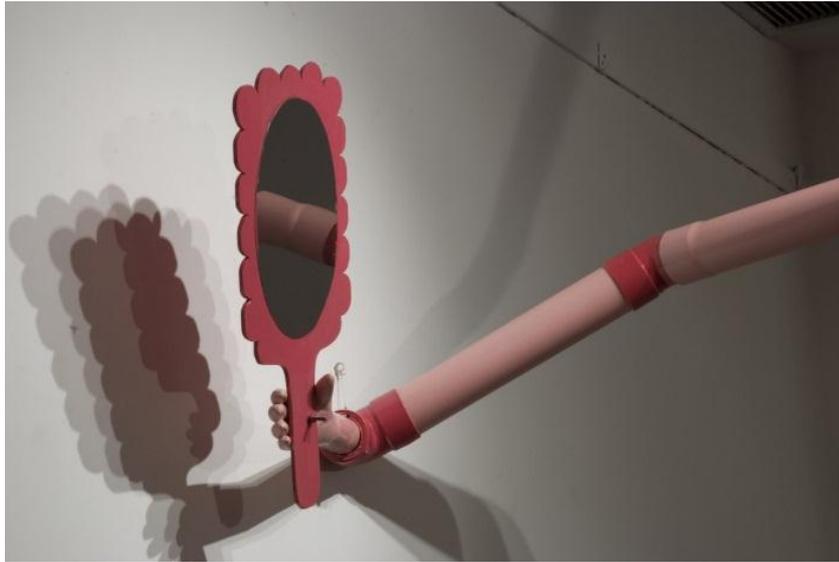


Fotografía No 11. Instalación Santa Caterina de Siena (Larissa Marangoni, 1995)
Imagen reproducida de <http://www.sarakellner.com/curatorial-projects.html>

Finalizando la década, comienzan a aparecer en el país comentarios sobre el interés de Marangoni en el registro de la cotidianidad femenina y su estilo visual contemporáneo (Espinel de Reich, 1999; Carrión, 2001). Estas anotaciones, así como lo autorreferencial en su obra, se han reiterado a lo largo de los dos mil en los comentarios dedicados a esta artista. Según Kronfle Chambers, en la muestra “Yo sí me he mirado”

Un primer elemento sería el tener presente que el germen de la mayoría de su trabajo más emblemático ha estado afincado en la vivencia personal. [..]

Un segundo elemento estaría en los contenidos que casi siempre se desprenden de su producción, asociados a una interpelación de la vida doméstica y conyugal, a la deconstrucción del componente social en torno a los ritos de pareja, y a la desmantelación de mitos dentro de las políticas de género imperantes en el campo cultural de su entorno (Kronfle, 2008)



Fotografía No 12. De la muestra “Yo sí me he mirado” (Larissa Marangoni, 2008)
Fotografía de Javier Lazo. Reproducida de: <http://www.riorevuelto.net/>

A manera de cierre, se puede mencionar que la irrupción femenina en el campo del arte ecuatoriano a partir de la década de los noventa, además de la evidencia numérica, debe su visibilización a la entrada de nuevos teóricos que rompen con el cerrado grupo que hasta finales de los ochenta tuvo el dominio de las publicaciones: Hernán Rodríguez Castelo, Lenin Oña, Manuel Esteban Mejías y Rodrigo Villacís Molina.

De la generación de artistas femeninas que se posiciona en los espacios públicos del circuito a partir de los noventa, a ratos se comenta sus proximidades a lo vivencial y el acento autobiográfico en discursos, atisbos de cercanía a un diálogo con las problemáticas de género; pero en definitiva, lo que mayormente se señala en su producción es la renovación visual que proponen en ella: la instalación, el performance, el video, son sus nuevos lenguajes. En el reconocimiento que la crítica hace sobre la presencia del concepto, la ironía, lo paródico en sus piezas, las sitúa como exponentes de la propuesta contemporánea que se gesta en el país.

Las galerías de Betty Wappenstein y Madeleine Hollaender en la escena local

En la historiografía del arte nacional de la década del setenta en adelante, se hace constante referencia al papel del mercado. La crítica y curadora María Fernanda

Cartagena se refiere a la importancia que este agente tiene en la historia del arte nacional del siguiente modo:

Cabe hacer un paréntesis para reflexionar sobre el particular rol que las galerías han ejercido en la escritura de una historia del arte fecunda desde el mercado, versus una historia del arte desde la cultura. El análisis del circuito del arte y sus demandas aportan más al entendimiento de los derroteros del arte en el caso ecuatoriano, que en el tradicional análisis de obras (Cartagena, 2002: 11).

Muchas fueron las galerías que abrieron y cerraron en el transcurso de estos años y al frente de un buen número de ellas estuvieron mujeres³⁹. Según Pamela Cevallos (2012) en 1961 Yuya (Leonilda Seda) tuvo en Guayaquil el espacio Antares, y luego en Quito regalaría a su hija María Inés lo que fue la Galería Siglo XX, esta última trabajaría junto a su esposo Wilson Hallo en el funcionamiento del espacio. Carmen Ponce dirigió La Manzana Verde y tuvo el mérito de ser una de las primeras galeristas en llevar el arte ecuatoriano a ferias internacionales (Betty Wappenstein, 2012, entrevista). Relevante resulta que en una historia oficial donde los nombres masculinos tienen el mayor peso, dos de los más importantes espacios del circuito mercantil fueron la Galería de Madeleine Hollaender en Guayaquil y La Galería de Betty Wappenstein en Quito; ambas trabajaron por alrededor de tres décadas y eran, aún en los noventa, un espacio legitimador para los artistas nacionales.⁴⁰ Pero, ¿por qué atender a ellos?, ¿cuál fue realmente la dimensión de estos espacios en el escenario nacional?

En respuesta a la primera interrogante está la evidencia (ver Tabla 1) de que las artistas que producen en los años 90 exponen en un número importante de galerías (Art Forum, Posada de las Artes Kingman, La Galería, Galería Madeleine Hollaender, Exedra, etc.) y a la vez en otros espacios como la Casa Humboldt, Alianza Francesa, entre otros. En uno y otro caso el panorama no dista mucho del de los años ochenta, la novedad es la apertura del Pobre Diablo (1990), por lo tanto, es necesario reconocer que la ampliación del circuito de exhibición y difusión de las artes fue un proceso paulatino

³⁹ A la altura del 2012, entre las contadas y escasas galerías del país se pueden mencionar en el caso de Quito la galería de Ileana Viteri y en Guayaquil NoMínimo, creada por Pili Estrada y Eliana Hidalgo.

⁴⁰ A modo de notación bibliográfica, la magnitud de la labor desarrollada por ambos espacios está referenciada en los catálogos *Galería Madeleine Hollaender 25 Años* y *La Galería Veinte Años*.

que se consolida hacia los dos mil, bajo la influencia sobre todo de las dinámicas que abren las prácticas relacionales. Sólo si reconocemos a los noventa como esa bisagra entre los ochenta y el 2000, tal como propone María Fernanda Cartagena (2011), es posible entender el papel legitimador que la institución mercado mantuvo hasta el momento de su quiebre definitivo.

Precisamente una de las líneas investigativas seguidas en la región comienza a ser la del mercado. Pamela Cevallos (2012) establece una interesante relación entre éste y la producción crítica en las décadas del sesenta y setenta: la mayoría de las columnas aparecidas en la prensa corresponden a reseñas de artistas que exhiben en alguna de las salas del circuito. Se aprecia un comportamiento similar a lo largo de los ochenta y aún en los noventa, demora en iniciarse el cambio en el tipo de crítica alabadora y comprometida que se ejercía en el país. No es coincidencia entonces que exista alta correspondencia entre los nombres de las artistas que acceden a estos espacios y aquellas cuya obra se difunde en las columnas dedicadas a las artes visuales.

Hasta la década del noventa, este fue el protocolo de legitimación de un artista en el campo ecuatoriano. Según George Marcus y Fred Myers (1995) existen zonas diferentes en las que se mueven los actores que conforma el mundo del arte

Estas zonas –la inicial zona de especulación y la posterior zona de legitimación- tienen características diferentes. El punto crucial de intersección o interzona, es cuando determinados artistas contemporáneos y producciones artísticas se mueven de la zona de especulación y reconocimiento, con la intervención de un pequeño grupo de marchants, galeristas, curadores, coleccionistas (privados o corporativos) y *artwriters* (críticos de periódicos o académicos) al mundo legitimado del arte que es el de la historia del arte. Aquí, los museos y los curadores pueden ser importantes legitimadores de la transición por la interzona (Marcus y Myers, 1995: 31, traducción propia)

Resumiendo, el mercado y la crítica son los encargados de la especulación, y los museos y especialistas vinculados a ellos los de legitimación de obras y tendencias dentro del campo del arte. Pero, en el caso particular del Ecuador finisecular, ¿se puede hablar de museos y curadores encargados de legitimar la producción artística? Para María Fernanda Cartagena, “los espacios institucionales sí también eran como actores

importantes en los 80 y en los 90, pero así mucha diferencia entre lo que se presentaba entre los museos y las galerías no había” (2012, entrevista) y, como se analizó en el capítulo segundo, no fue hasta los dos mil que lo contemporáneo se acuñó como práctica artística definitoria de una etapa de la historia del arte nacional.

Entonces, para nuestro caso de estudio, la transición entre la especulación y la legitimación tiene lugar en una sola zona: la estructura del mercado y la crítica que aparece en periódicos, columnas, catálogos pues es en definitiva, la única que se produce en la región. Visto así, hasta la década del noventa el papel de las productoras femeninas frente al mercado es de vital importancia.

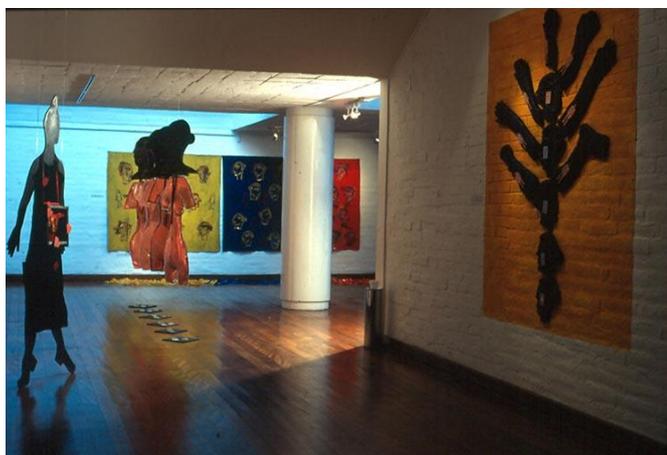
El peso de este tipo de espacios en el campo ecuatoriano de los años noventa se percibe mejor si se conoce la importancia de los mismos en la carrera de los productores. El artículo de la *Revista Diners* dedicado a Jaramillo comienza del siguiente modo: “En enero de 1993 Jenny Jaramillo (Quito, 1966) debutó en el ámbito artístico nacional cuando expuso en una de las más prestigiosas galerías del país (La Galería). A raíz de esta provocativa exposición, el nombre de esta joven adquirió resonancia” (Pérez, 1994: 45). Presentarse en semejante espacio adquiría un valor más que nada simbólico para la carrera de las jóvenes creadoras. Para la propia artista, “era un poco el contexto en el que había una concepción como súper elitista del arte y como artista joven era aparentemente muy difícil acceder a ese espacio, pero por supuesto, para los artistas jóvenes era en ese momento como un referente” (Jenny Jaramillo, 2012, entrevista). A pesar de la existencia de varias galerías, ésta “era lo único que realmente valía para decir la verdad” (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista). Ambas percepciones sugieren el peso de este espacio en la validación de la obra de un artista, sobre todo por el papel que jugaba en la internacionalización del arte ecuatoriano del momento.

Más allá de la importancia de estos espacios en la difusión nacional e internacional del arte ecuatoriano, nos ocupa conocer, debido al papel legitimador de los mismos, qué relación se estableció entre ambas galerías y la generación de artistas femeninas de la etapa. Al interrogar a Madeleine Hollander y Betty Wappenstein, inquietaba conocer si el haber presenciado la emergente irrupción de artistas femeninas

suscitó en ellas el interés por potenciar en sus espacios, proyectos curatoriales que visibilizaran discusiones de género.

Hollaender fue muy puntual al comentar que si bien algunas mujeres expusieron en su galería, nunca tuvo distinción entre hombres y mujeres sino que su intención era abrir las puertas a propuestas jóvenes, renovadoras (2012, entrevista). El criterio de Wappenstein fue que las creadoras que exhibieron en ese momento, “lo único que querían esas mujeres era hacerse notar, hacer un trabajo que sea sólido, pero no con una tesis feminista todavía. Yo creo que ellas, todas ellas, con los años sí han tomado esa actitud [...] entonces no es un boom feminista, es un boom de mujeres, que es diferente” (2012, entrevista).

Sin embargo, a pesar de la apertura que dice Wappenstein haber tenido hacia este tipo de propuestas, la artista Ana Fernández recuerda cómo pasó del todo desapercibida la crítica que al lenguaje machista presente en los textos escolares, hiciera en su muestra “Valientes Hombres de mi Patria” en 1997 (2012, entrevista).



Fotografía No 13. Detalle de instalación de la serie “Valientes hombres de mi Patria” (Ana Fernández, 1997). Fotografía: Miguel Alvear

Lo cierto es que los catálogos de las expos celebradas en La Galería no recogen los clásicos comentarios que tanto material historiográfico aportan sobre la producción artística de una región. Los plegables contenían una serie de imágenes de las piezas a exhibir y una reseña curricular del artista, exentos por completo de un ejercicio valorativo sobre la muestra. El verdadero interés de la crítica por la obra de Ana

Fernández lo despertaron obras como *Que soberbio el pichincha decora* (2000), quizás porque como la propia artista comenta, ésta, junto a otras piezas,

... marca un periodo muy específico dentro del contexto sociopolítico del Ecuador; ese momento de Abdalás, Mahuads, Solórzanos y Gutiérrez. Son momentos por demás negros de nuestra historia: el feriado bancario, la dolarización, el golpe del coronelito y sus secuaces, y van de la mano de una muy personal percepción de mi propia historia, de una búsqueda incansable de algo que sentía faltaba en mí y en mi entorno [...] Me he reído de mi misma, de mi país y de los demás (Fernández, s/f).

En medio de este contexto histórico, no resulta extraño que el cuestionamiento a problemáticas de género que la artista declara haber enarbolado en “Valientes hombre de mi patria” se obviara, la emergencia política nacional era tema más que pertinente y atrayente.



Fotografía No 14. Plegable de la expo “Valientes hombres de mi Patria”
(Ana Fernández, 1997. Espacio La Galería) Reproducida de: archivo Trinidad Pérez

Salvo aislados ejemplos, mayormente en instituciones culturales, las galerías no propiciaron proyectos curatoriales que reunieran colectivos femeninos⁴¹, pero sí exhibieron a las artistas jóvenes que incursionaban en lo contemporáneo pues, como recalcaron Hollaender y Wappenstein, su objetivo fue el de exhibir y comercializar obras que no llevaran necesariamente la firma de Guayasamín o Kingman, sino del nuevo arte ecuatoriano. La presencia de estas creadoras en las salas de exhibición fue

⁴¹ En el caso de La Galería se realizaron alrededor de 225 exposiciones personales y sólo 33 colectivas, de las cuales ninguna respondió a proyecto curatorial pensado para artistas femeninas (La Galería, 1997).

una pincelada más en medio de la decisión de posicionar internacionalmente una producción diferente al indigenismo.



Fotografía No 15. Ejemplo de exposiciones colectivas.
Reproducida de: archivo Trinidad Pérez

La galería de Madeleine Hollaender en Guayaquil por ejemplo, fue uno de los sitios encargados de auspiciar muchos de los proyectos que a orillas del puerto insinuaban la apertura hacia lo contemporáneo. En el catálogo por el 25 aniversario del espacio, María Fernanda Cartagena dice

Como lo veo, la galería de Madeleine ha sido una puerta abierta, demasiado abierta en varias ocasiones, para los artistas locales. Sin embargo, el espacio ha sido testigo y protagonista de muchas de las propuestas experimentales o rupturales de los artistas más incisivos de la escena contemporánea ecuatoriana, por lo que se ha convertido en un importante termómetro de los propósitos emergentes de artistas de Quito, Guayaquil y Cuenca (Cartagena, 2002: 11).

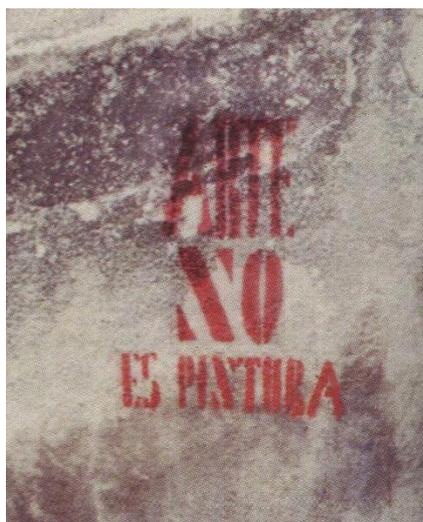
Entre sus más acertados logros en este sentido cuenta el temprano apoyo brindado al colectivo *La Artefactoría*⁴², ejemplo de ello las acciones desarrolladas durante la I

⁴² En palabras de Cartagena: “grupo inicialmente integrado por Xavier Patiño, Jorge Velarde, Paco Cuesta, Flavio Álava, Marco Alvarado y Marcos Restrepo. Este colectivo siempre tuvo muy claro con lo que quería marcar distancia: la estrechez de la formación artística del medio, la imagen decorativa y mercantilista con la que identificaban a la Asociación Cultural las Peñas, y la labor conservadora de los museos. Con una evidente vocación conceptual, el grupo se inclinó a pulsar discusiones sociales a través de la sátira” (Cartagena, 2002: 12).

Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, donde el colectivo llenó los muros de frases como “Arte no es pintura” y las calles de siluetas muertas en abierta crítica a la propuesta del evento (Ampuero, s/f). Colaboró además con proyectos que fusionaban varias manifestaciones artísticas, tal es el caso de *El Arranque* (1997), donde se convocaron “interesados en el plano creativo para catalizar y juntar diversas manifestaciones artísticas que incluían las artes escénicas, la música, etc.” o “*Ars Acústica*: un conjunto de inquietantes *tracks* tocados a las audiencias en completa oscuridad presentado durante una semana por Radio Artística Experimental Latinoamericana (RAEL), en el 2001” (Cartagena, 2002: 14). En la línea del intervencionismo público se hace mención al proyecto *Arte en la Calle*, realizado entre el 20 y el 27 de julio de 1987, donde participaron integrantes de *La Artefactoría* y del *Taller Cultural La Cucaracha*. Ejemplos todos del interés de esta galerista por promocionar lo que bajo un sentido vanguardista tenía lugar, pero, las dificultades de este tipo de interés frente al mercado lo resume Madeleine del siguiente modo,

Yo siempre fui un poco arriesgada en todo sentido, económicamente un fracaso, nunca pude vender y es también un punto de por qué tuve que cerrar finalmente la Galería y tenía toda una casa con dos o tres eventos a la misma vez porque era una terraza donde a veces había presentaciones de música, o danza, o algo así. Fue un enorme esfuerzo por sostener eso porque en verdad nunca tuve auspicio de nadie (Madeleine Hollaender, 2012, entrevista).

En justa valoración al papel de esta mujer frente a la galería, se puede decir que su empuje al desarrollo de las artes visuales en la región fue mucho mayor que su trabajo como instaurador de valores mercantiles para el arte ecuatoriano.



Fotografía No 16. “Arte no es pintura” intervención urbana, Bienal de Pintura de Cuenca. (Artefactoría, 1987) Reproducida de: <http://artenoespintura.blogspot.com>

El espacio La Galería, en Quito, mantuvo una dinámica un tanto diferente pues el propósito principal fue el de ubicar a los artistas con los cuales trabajaba en el circuito de ferias internacionales y en este sentido obtuvo algunos resultados (Betty Wappenstein, 2012, entrevista). El interés por el registro de lo internacional en y desde el espacio se ilustra un tanto en el registro de exposiciones de La Galería durante 20 años.

Tabla 4. Artistas femeninas en el espacio La Galería, Quito (1977-1997)

Año	Expos Personales		Artista Femenina. Nacionalidad: Ecuador/ Internacional / No identificada	Técnica
	Hombres	Mujeres		
1977	3	1	Olga de Amaral	Tapices
1978	9	2	Olga Fisch	Pintura y dibujo
			Helena de la Fontaine	Grabados, diseños y ensamblajes.
1979	12	2	María Luisa Pacheco	Pintura
			Alicia Viteri	Grabado
1980	13	1	Katia Khon	Pintura
1981	9	6	Olga Dueñas	Pintura
			Araceli Espinosa	Plumilla
			Ruby Posada	Pintura
			Elsa Andrade	Dibujos y monocopias
			Helena de la Fontaine	Grabados y ensamblajes
			Dayuma Guayasamín	Pintura
1982	11	4	Sara Sánchez	Pintura
			Rosario de Dávalos	Tapices
			Katia Kohn	Pintura y dibujo

			Alicia Viteri	Pintura y grabado
1983	9	1	Irene Cárdenas	Pintura
1984	7	4	Judith Gutiérrez	Pintura
			Victoria Eugenia Acosta	Pintura
			María Schneider	Pintura
			Ángela Snell	Pintura
1985	5	4	Magdalena Cueva	Cerámica
			Carmen Silva	Pintura
			Aracely Gilbert	Pintura
			Olga Dueñas	Pintura
1986	9	2	Alicia Viteri	Pintura
			Gloria Uribe	Pintura
1987	7	1	Paulina Baca	Escultura
1988	8	2	Maripaz Jaramillo	Pintura y grabado
			Mariela Manrique	Pintura
1989	8	2	Marcia Valladares	Pintura
			Julia Navarrete	Pintura
1990	8	4	Pilar Flores	Pintura
			Luisa Durán	Pintura
			María Rosa Muñoz	Pintura
			Adela Tobar	Pintura
1991	6	4	Margara Anhalzer	Pintura
			Irene Cárdenas	Pintura
			Paula Barragán	Pintura
			Dorkas Gelabert	
1992	5	5	Cristina Nieto	Escultura
			Margarita Gutiérrez	Pintura
			Alicia Viteri	Pintura
			Pilar Flores	Pintura
			Judy Bustamante	Fotografía
1993	9	3	Jenny Jaramillo	Pintura e instalaciones
			Marcia Valladares	Escultura
			Vivian Bibliowicz	Fotografía
1994	6	7	Isabel Patiño	Pintura
			Pilar Flores	Pintura
			Paulina Baca	Escultura
			Maripaz Jaramillo	Pintura y escultura
			Irene Cárdenas	Pintura
			Elsa Andrade	Pintura
			Dayuma Guayasamín	Pintura
1995	5	2	Danielle Elie	Escultura
			Ana Eckell	Pintura
1996	9	2	Ana Eckell	Pintura
			Manuela Ribadeneira	Pintura e instalación
1997	5	3	María Pérez	Pintura e instalación
			Paula Barragán	Pintura
			Ana Fernández	Pintura e instalación

Fuente: Catálogo *La Galería Veinte Años* (1997).

En la década del ochenta las artistas internacionales sobrepasaban el número de artistas ecuatorianas que tenían acceso a La Galería, y sólo hacia el noventa se revierte la

situación. De cualquier modo, si revisamos la biografía de las ecuatorianas que exponen, la mayoría tuvo un periodo de formación en el extranjero. En 1996, Trinidad Pérez recoge en las notas concluyentes de la conferencia ofrecida en la V Bienal de Cuenca que la generación de entre 20 y 35 años ha recibido una sólida formación artística fuera, poseedora además de una consistente obra más allá de las presiones del mercado y de la moda, finalmente concluye: “Esto nos manifiesta que la formación profesional es uno de los principales problemas en el arte ecuatoriano” (Pérez, 1996). Todo lo anterior apunta a que, a pesar de la ampliación del sistema de enseñanza de las artes y de que la variable “formación artística” recogida en la Tabla 2 habla de un porcentaje mayor de egresadas nacionales, son aquellas artistas que completan sus estudios en el extranjero, las que obtienen esa especie de capital simbólico que asegura el ingreso a espacios consagratorios como lo fue el circuito mercantil en el Ecuador hasta finales de los años noventa.

Otro elemento importante que aporta la Tabla 4 es el tipo de obra que llegaba a La Galería: el lienzo fue el soporte ideal para la actividad mercantil y después de él, algunas esculturas, tapices y grabados. Evidentemente, a partir del segundo lustro de los noventa se da entrada a la instalación, pero a pesar del interés por comercializar el nuevo arte ecuatoriano, la incompreensión -por parte del público nacional- del lenguaje plástico que se gestaba, fue uno de los elementos fundamentales en la extinción de las galerías. Tal como expresó Betty Wappenstein, este momento “digamos es la parte difícil para mí porque las propuestas son costosas, no vendibles y digamos también el público ecuatoriano no estaba preparado para eso. Entonces se necesita un bagaje de educación que viene arrastrando el artista” (2012, entrevista).

A pesar del impacto de la crisis económica, el no posicionamiento del arte ecuatoriano en el mercado internacional fue otro de los elementos determinantes en el quiebre de las galerías. Al preguntarle a Betty Wappenstein sobre la crisis con que cerró el siglo XX ecuatoriano, la galerista inmediatamente respondió:

Hay una crisis de mercado, es real. Como hay siempre crisis, sin embargo en Sotheby's se está vendiendo un cuadro de Rothko en 97 millones de dólares, dónde está la crisis, en qué parte está la crisis. Entonces sí, hay crisis, en otras partes del mundo también, y lo importante para el artista ecuatoriano, para que tenga un nombre,

tiene que salir. No es solamente el pintar aquí, el hacer y el vender aquí, pero sí es importante tener espacios afuera (2012, entrevista)

Una particularidad del campo artístico ecuatoriano que influyó fue el alto nivel de improvisación o intuición con que se configuró el mercado en el país. El escenario donde nace y se desenvuelve La Galería, uno de los nichos más consolidados en el circuito, así lo demuestra.

Abrí la galería con una socia, Gloria de Anhalzer y se dio la casualidad porque éramos mujeres con ánimo no porque sabíamos mucho del arte. Gogó se crio en la casa de Olga Fisch porque estaba casada con un sobrino, entonces era toda esta cuestión folclórica y arte y todo lo demás, vino de una casa de gente que estaba en libros, entonces estaba en eso; yo casada con un arquitecto muy interesado en arte y automáticamente me metí en ese mundo pero no porque tenía un conocimiento real y era como funcionaba casi todo, no es como hoy día que uno tiene que tener un título, tiene que tener ciertos conocimientos. Aquí por suerte este campo estaba baldío, estaba abierto, entonces se cometió muchas fallas, pero también se plantó muchos árboles nuevos que dieron luego los frutos, tal vez sin mucho conocimiento del arte, pero con mucha sensibilidad y mucho respeto al artista, que eso era lo básico para nosotros (Betty Wappenstein, 2012, entrevista).

Sin embargo, lo que en algún momento fue beneficioso y permitió un crecimiento particular para el mercado local, al cierre de los noventa se tradujo en la imposibilidad de consolidar un circuito nacional de galerías. Tras bambalinas, lo que parecía ser un sólido sistema mercantil estuvo marcado por la dispersión y falta de comunicación, para Madeleine Hollaender el trabajo era “Absolutamente cada cual por su parte o al menos yo, no tenía contacto con otras galerías” (2012, entrevista), ha dicho.

Todo lo anterior conspiró paulatinamente al quiebre definitivo de las galerías de arte que durante casi cuatro décadas dieron mucho de qué hablar y qué comer a los agentes involucrados en el campo de las artes visuales del país, ya que en el criterio de Hernán Rodríguez Castelo (1980), los artistas plásticos fueron los creadores más beneficiados por la bonanza económica del petróleo. A su cierre, y en justa medida a la labor de estas dos mujeres durante la década del noventa, se puede decir que exhibieron y promocionaron la obra de artistas que cultivaron un lenguaje visual renovado durante

la década que marcó la transición a lo que sería el escenario consolidado del arte contemporáneo en el país durante los dos mil.

Críticas, académicas, teóricas: su papel en la especialización del campo

A partir de los años 90 se produce un fenómeno importante en el campo de la producción teórica de las artes visuales en el país: la aparición del nombre de una serie de mujeres y con ellas cierta especialización en el campo. Así lo evidencia la siguiente tabla.

Tabla 5. Publicaciones por autores. Sección Galería *Revista Diners* (1980-2010)

Década	Autores masculinos	No. Publicaciones	Autoras femeninas	No. Publicaciones
Ochenta	Hernán Rodríguez Castelo	70		
	Lenin Oña	9		
	Rodrigo Villacís Molina	4		
	Carlos de la Torre Reyes	3		
	Jorge Dávila Vázquez	2		
	Mario Monteforte	1		
	Padre José María Vargas	1		
Noventa	Hernán Rodríguez Castelo	19	Inés María Flores	31
	Lenin Oña	13	Mónica Vorbeck	10
	Manuel Esteban Mejía	8	Trinidad Pérez	9
	Rodrigo Villacís Molina	6	Alexandra Kennedy	2
	Jorge Dávila Vázquez	6	Lupe Álvarez	1
	Cristóbal Zapata	5	Mónica Espinel de Reich	1
	Oswaldo Dávila Andrade	1	Carmen Elena Kingman	1
			María del Carmen Carrión	1
Dos mil	Lenin Oña	26	Milagros Aguirre	15
	César Ricaurte	7	María del Carmen Carrión	10
	Jorge Dávila	6	Jennie Carrasco Molina	5
	Cristóbal Zapata	2	Alexandra Kennedy	3
	Esteban Michaelena	2	Daniela Merino	2
	Jorge Martillo Monserrate	2	Renata Egüez	2
	Pablo Cuvi	2	Carmen Rosa Torres	2
	Omar Ospina	2	Diana Valarezo	1
	Alfonso Espinosa	2	Inés María Flores	1
	Marco Antonio Rodríguez	1	Vera Pedroso	1
	Félix Vargas Saldaña	1	Lupe Álvarez	1
	Miguel Ángel García	1	Alegría Ayala	1
	John Dunn Inssua	1	Elaine Cohen	1
	Juan Castro Velázquez	1	Mili Rodríguez	1
	John Edwards	1	Ximena Escudero	1
	Roberto Pérez León	1	Ana Fernández	1
	Adn Montalvo Estrada	1	Ada Masoero	1

	Diego Cazar Baquero	1	Lola Márquez	1
	Rodolfo Kronfle Chambers	1	Pilar Estrada	1
	Rafael Vargas	1	Matilde Ampuero	1
	Alejandro Querejeta	1	Marisol Cárdenas	1
	Álvaro Ávila	1		
	Orlando Pérez	1		
	Gonzalo Ortiz Crespo	1		
	Fernando Sánchez	1		
	Francisco Febres Cordero	1		
	Rómulo Moya	1		

Fuente: *Revista Diners Club Ecuador S.A.* Sección “Galería” (1980-2010).

Es necesario tener presente que aunque algunas mujeres pudieron haber ejercido esta actividad anterior a los noventa, la investigadora Pamela Cevallos mencionan a Lenin Oña, Manuel Esteban Mejía y Hernán Rodríguez Castelo como los encargados de las principales columnas críticas desde los años setenta. En la década del ochenta se agrega el nombre de Rodrigo Villacís Molina, pero fueron sus voces las autorizadas para ejercer en los espacios de difusión más importantes.

Por otro lado, estas voces legitimadoras provenían mayormente de las artes literarias, no es sino hasta finales de los ochenta, principios de los noventa, que comienzan a ejercer en el Ecuador egresadas de la disciplina Historia del Arte. Mónica Vorbeck resume con las siguientes palabras el panorama

Yo creo que es un momento importante en el cual llegamos Alexandra Kennedy, Trinidad Pérez y yo. Antes había llegado Juan Castro. Creo que hay un cambio, obviamente todas nosotras venimos formadas como historiadores del arte, incursionamos dentro de lo contemporáneo, incursionamos en la crítica con mayor y menor éxito e incidencia en un espacio que en realidad era minúsculo. Nos ejercimos como docentes, Alexandra en Cuenca, Trinidad y yo en la universidad de San Francisco y ahí se abrió la única instancia que hasta poco existía de poder estudiar Historia del Arte dentro de una sub especialización, a nivel de pregrado.

Eso fue un aporte. Muchos salieron de esa formación, María Fernanda Cartagena, María del Carmen Carrión. La historia del arte y la crítica eran ejercidas antes básicamente por literatos, porque ellos tenía un poco la herramienta del lenguaje que es fundamental para escribir sobre arte, entonces ejercían la crítica. Entonces el campo de la crítica era un campo bastante débil. Nosotras teníamos una formación en Historia del Arte y que miraba hacia el arte contemporáneo (Mónica Vorbeck, 2012, entrevista).

Entonces, la llegada de Alexandra Kennedy, Trinidad Pérez y Mónica Vorbeck abre una cierta especialización en el medio, sobre todo por la posibilidad de emitir criterios

respaldados en un conocimiento de los métodos de la Historia del Arte, ausente hasta el momento en los planes de estudio del Ecuador. Son ellas quienes además, impulsan con su labor docente la aproximación al conocimiento de la disciplina en el país.

Pero lo anterior no es suficiente para garantizar la construcción de un escenario con alto nivel de especialización. Entre las dificultades que encontró esta primera generación está el poco reconocimiento del medio, traducido en baja remuneración por su trabajo. Los periódicos y otros espacios entendían el ejercicio crítico como una colaboración y no como una producción intelectual (Pérez, 2012, entrevista), además estaba instaurado en el medio el trueque por obras de artes, lo que según Mónica Vorbeck marcaba la falta de profesionalidad y un cierto nivel de compromiso con el artista en cuestión (2012, entrevista).

Este secreto a voces fue motivo de dificultad para las profesionales mencionadas y de reproche por parte de los artistas. Un comentario de Ramiro Jácome a finales de los ochenta describe el panorama

... si algo caracteriza nuestro mundillo plástico es la facilidad con que inventamos mitos y descubrimos talentos, la ligereza con que premiamos preciosísimos y la generosidad con que nos contentamos con un par de aciertos sobre el lienzo. Si no, que lance la primera piedra el cronista de galerías y crítico de arte que no cuenta en su casa con unos cuantos originales regalados por tal o cual pintor (Periódico Hoy, 1987).

Otro punto importante en este tema es la presión que el campo ejerce sobre estas profesionales y la demanda de sus facultades en diversas zonas de trabajo,

cuando llegamos nos encontramos con una cantidad de frentes abiertos y de repente tuvimos demanda de una cantidad de frentes, entonces hemos ejercido la crítica, la teoría, la curaduría, la docencia, la administración en espacios institucionales simultáneamente, cuando la mayor profesionalización de los campos serían incompatibles muchos de ellos. Entonces atender estas demandas del medio con estos pocos profesionales ha hecho que la producción de cada uno de estos profesionales ha sido demasiado amplia y que tengan muy pocas líneas de mayor profundización. Creo que hoy en día se está cambiando, hay un poco más de profesionales, hay una formación mucho más enfocada hacia la curaduría, hacia la contemporáneo, lo moderno, entonces hay líneas más específicas donde la indagación y el seguimiento de esa línea se hace como algo más riguroso, lo cual es muy positivo (Mónica Vorbeck, 2012, entrevista).

Pero la verdad es que a pesar del cambio, el panorama regional continúa marcado por la dinámica de la multiplicidad de roles en un mismo profesional, lo cuál confiere dinámicas específicas a este contexto. Hasta hoy se aprecia fragmentación o falta de especialización en la producción de conocimientos sobre las artes visuales, lo que no hace posible referirse a un campo de la crítica y la curaduría de manera cerrada y completamente definida (Andrade, 2012; Cartagena, 2012, entrevista). Pero a pesar de la diversidad de frentes abiertos algo común a todos es la ausencia de una corriente de estudios feministas desde la teoría del arte.

Ya la generación de principios de los noventa había publicado ciertos comentarios en periódicos, *Revista Diners* y otros espacios, pero se trata de un abordaje bastante impresionista, estilo agendas culturales sobre el acontecer del momento (Pérez, 2012, entrevista). Ante la aparición de comentarios como el de Trinidad Pérez sobre la obra de Jenny Jaramillo en el temprano 1994, y su posterior interés en la producción femenina –conferencia impartida en la V Bienal de Cuenca-, surgió la necesidad de indagar si entre el grupo de historiadoras femeninas en cuestión se generó un acercamiento a la crítica del arte enmarcada en la corriente feminista. La negación es generalizada, Mónica Vorbeck asegura que a pesar de haber escrito bastante sobre mujeres artistas nunca ha diferenciado “artistas sean hombres o mujeres, yo no lo he hecho desde un acercamiento desde el género” (2012, entrevista); posiblemente porque como dice Trinidad Pérez: “más bien parecía que la cuestión era así como darle un espacio más profesional a la discusión sobre arte” y esa profesionalidad era entendida más como la noción de contemporaneidad que comenzaba a invadir la escena (2012, entrevista). O por la propia negación de las creadoras femeninas a ser identificadas con una producción de tipo feminista, según revelaron las entrevistas que Pérez sostuviera con un grupo de ellas en los años noventa. Según la crítica y curadora Lupe Álvarez, la reflexión en torno a la temática de género ha estado más en el interés de centros académicos de posgrado vinculados a las ciencias sociales y humanas como son la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y de la Universidad Andina (Álvarez, 2012, entrevista).

Una segunda generación de mujeres dedicadas a la producción teórica en el país puede marcarse con la entrada precisamente de Lupe Álvarez al espacio, María

Fernanda Cartagena, María del Carmen Carrión y otras cuya formación transcurre parte en el país, parte en el extranjero. A partir de entonces se aprecia el interés por posicionar el discurso de lo contemporáneo por encima de cualquier otro interés particular presente en la producción de la época.

La propia María Fernanda Cartagena en “De la emergencia del arte contemporáneo a la incidencia de los actores red”, hace un recorrido por las dos últimas décadas en el que resalta la contribución de las instituciones pedagógicas en la orientación teórica de las propuestas contemporáneas.

La década está caracterizada por el vacío de políticas articuladas y coherentes desde el Estado hacia el arte contemporáneo. Por otro lado, proyectos independientes como los del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo –CEAC- y su colaboración con el extinto Museo de Antropología y Arte Contemporáneo –MAAC-, si bien generaron el andamiaje teórico y programas específicos para la difusión local e internacional de nuevas prácticas artísticas, se vieron truncados por diferentes motivos. La tendencia conceptual que acompañó la ampliación de las posibilidades del arte ingresó con mayor fuerza a procesos pedagógicos especialmente en los programas de Arte de la Universidad Central y Universidad Católica (Cartagena, 2011:12-13).

El papel de las instituciones educativas, como se planteó en el capítulo anterior, es de suma importancia en este momento, incluyendo el de la Universidad San Francisco de Quito, que sin una incidencia fuerte en la formación de artistas visuales, sí abrió un espacio para futuros profesionales de la historia del arte. Sin embargo, a pesar de las reformas de los programas de enseñanza, a lo largo del trabajo de campo los egresados de la Universidad Central han hecho referencia a la rigidez académica de la facultad de artes y, tal como evidencia la tesis de maestría “Taller de Anatomía Artística, un espacio en disputa” de María Rosa Cadena Vargas (2012), ese continúa siendo uno de los reclamos de quienes asisten a dicho centro universitario.

La incidencia más contundente en la orientación contemporánea que se experimenta en las artes visuales desde mediados de los noventa lo tienen no precisamente los centros educativos sino el CEAC y el MAAC, más allá de la concreción o no de uno u otro proyecto. Lo anterior se fundamenta en que los sujetos involucrados en ambas iniciativas impulsaron una serie de propuestas en sintonía con los intereses y prioridades de los mismos, tal como sus nombres indican: el arte

contemporáneo. Precisamente en el año 2012 María Fernanda Cartagena había mencionado al MAAC, el CEAC, las galerías de Madeleine y dpm en Guayaquil como sitios claves en la legitimación del arte contemporáneo en el país (Cartagena, 2002). En el contexto de su surgimiento y funciones iniciales, ¿qué representaron ambas instancias para la escena artística nacional?

La iniciativa del CEAC nace y es llevada adelante por un grupo de artistas que sintieron la necesidad de transformar las anquilosadas prácticas artísticas. En las palabras de Gabriela Rivadeneira

Ha habido siempre un desfase entre lo que producen los artistas y la capacidad de receptor eso por las estructuras, las instituciones, los críticos. Entonces siempre hemos estado, un poco más en avanzada los artistas en este país. Nosotros mismos nos veíamos carentes de la teoría artística porque en la facultad de artes era primordialmente factura y técnica. Si bien tenías 2 o 3 horas a la semana de historia del arte, teoría y crítica no se analizaba filosofía o estética contemporánea. Los profesores que daban estética y crítica no pensaban que los artistas deberían tener esa formación, partían del principio que un artista tiene que pasar en su taller produciendo más que dedicarse a los estudios teóricos. Claro, veíamos que nos faltaba información en todos los sentidos (Gabriela Rivadeneira, 2012, entrevista).

Las expectativas que este proyecto generó fueron muy bien recogidas por la prensa local en un comentario publicado bajo el nombre: “Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo. Una casona para el arte”

En este proyecto participan 10 artistas de diversos ámbitos de la creación, entre ellos, pintores, escultores, fotógrafos, historiadores del arte, videastas y artistas de performance y multimedia. Raquel Acevedo, Matías Castro, Luis Crespo, Patricia Escobar, Olivia Hidalgo, Gonzalo Jaramillo, Jenny Jaramillo, Diego Ponce, Jaime Reus, Ana Gabriela Ribadeneira (sic) y Diana Valarezo son los propiciadores del Centro de Arte Contemporáneo; biblioteca y hemeroteca especializada en arte de los siglos XIX y XX; un Punto de Información Cultural, con base de datos e información referida a becas, concursos, bienales y postgrados en Universidades extranjeras; un directorio de artistas, historiadores, críticos, galeristas, coleccionistas, etc., y una mediateca que incluirá videos, documentales y registros sonoros. A corto plazo está prevista la integración del Centro de Arte dentro de la red de internet (Periódico Hoy, septiembre 5, 1995: 7B)

Y la necesidad de información y renovación trajo consigo la llegada al país de Lupe Álvarez, crítica, curadora y profesora del Instituto Superior de Arte (ISA) en Cuba. En

el criterio de muchos de los involucrados este momento marca un antes y un después para el arte ecuatoriano. El CEAC, inicialmente orientado hacia la producción, “luego fue enfocándose a cubrir ciertos aspectos de la escena artística que no estaban cubiertos, que no había la información especializada teórica” (Gabriela Rivadeneira, 2012, entrevista). Lupe Álvarez específicamente elaboró “un seminario de un mes, 30 sesiones, intensivo, se llamaba Arte en Trance o Quo Vadis Art, una revisión de los presupuestos teóricos y una revisión de lo que un poco había fundado los principios del arte contemporáneo a lo largo del siglo XX” (Gabriela Rivadeneira, 2012, entrevista) y se estableció así una estrecha relación entre esta académica y la escena ecuatoriana. Un número importante de creadores se nucleó alrededor de su trabajo y de lo abordado en los talleres impartidos. Posteriormente el CEAC lideró la más extensa y abarcadora investigación que sobre las artes visuales de los noventa se haya realizado y en el equipo de trabajo se involucraron María Fernanda Cartagena y Lupe Álvarez.



Fotografía No 17. Presentación del proyecto inconcluso de catálogo de arte contemporáneo del CEAC
 Imagen reproducida de: <http://www.centroecuatorianodeartecontemporaneo.org/cv/curriculo-institucional/1997-2>

El CEAC, además de mapear el estado del arte contemporáneo en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca, impartió una serie de cursos dirigidos a fortalecer las herramientas teóricas carentes en la formación curricular de la generación de los noventa. Evidentemente esta posición no estuvo exenta de fuertes contradicciones, ha dicho Lupe Álvarez

a mi llegada era muy prejuicioso el campo del arte con relación a la teoría. La teoría se pensaba que era la exclusión de todo lo sensible, de todo lo inspirador, de todo el sujeto como autor, o sea, había una visión muy peyorativa del lugar de la teoría del mundo del arte. Eso se ayuda a romper durante la década del noventa y ya es un poco más superado dentro de los 2000 (2012, entrevista).

Esto nos ofrece una idea del marcado interés de esta teórica, y el centro que la introduce en escena, por fortalecer una producción que se aleje de la *techné* y se acerque mucho más a una noción del concepto en las artes visuales.

Tanto Álvarez como Cartagena, estuvieron involucradas en la concepción y planteamiento del proyecto Museo de Antropología y Arte Contemporáneo en Guayaquil, donde se perseguía consolidar un espacio para este tipo de prácticas artísticas. En el 2003 Alexandra Kennedy escribía con respecto al MAAC

... en el proceso de concebir o montar las bienales de arte contemporáneo, no se debe, no se puede, marcar un solo camino sino muchos que puedan ser cruzados o leídos de acuerdo con la experiencia del espectador. (...) Por ello, ver su trabajo, reflexionar sobre él, nos inquieta, nos lleva a tomar rutas de lectura diversa, nos permite vernos de distinta manera, o que nos perciban bajo diferentes luces. A rasgos generales esto es lo que se persigue en el proyecto curatorial más importante de nuestro país, el Museo de Antropología y Arte Contemporáneo de Guayaquil (Kennedy, 2003: 10)

Pero, lo que en este comentario pareciera ser un proyecto consolidado un año después aparece como un proceso complejo al interior del cual se generaron una serie de contradicciones de diversa índole. Rodolfo Kronfle Chambers, amplio conocedor de la escena guayaquileña, se refiere en estos términos al proyecto curatorial consagrador del museo

El proyecto Umbrales pasará a la historia no como una exposición más, sino como un caso de estudio dentro del mundo cultural ecuatoriano. En el penoso espectáculo que fue el intercambio de “opiniones” acerca de los objetivos de la muestra se revelaron todas nuestras pobrezas, egoísmos y complejos, tanto intelectuales como morales. El resultado final es una bofetada de guante blanco a todos quienes conspiraron sistemáticamente en contra de su avance, y constituye en sí mismo el más fehaciente gesto de agradecimiento para quienes colaboraron y creyeron en él (coleccionistas, historiadores, artistas, etc.) (Kronfle, 2004 b).

Un poco más de claridad sobre lo que aconteció a lo largo de la gestación del proyecto de museo está recogido en el artículo “Burocracia: museos, políticas culturales y flexibilización laboral en Guayaquil”, del antropólogo X. Andrade (2004), quien estuviera involucrado en las actividades de la etapa inicial del mismo. Según el autor la gestión cultural del MAAC fue productiva en su comienzo gracias al Programa de Inserción del Arte en la Esfera Pública, pero las políticas culturales se encargaron de transformar el escenario y lo que pudo ser una institución de avanzada en el país, se redujo a una “instancia coreográfica del Estado en el proceso de constitución de nuevas culturas cívicas” (Andrade, 2004: 64), marcada además por un profundo regionalismo.

Sin embargo, a pesar del resultado último del proyecto, lo que se gestó en su etapa primera fue fructífero en relación a la noción de contemporaneidad para las artes en el país, no en vano Trinidad Pérez menciona la etapa de conformación de la instancia como un elemento significativo en el posicionamiento definitivo de tal noción

creo que aquí en el Ecuador lo que se dio fue un posicionamiento drástico que ahora se ha decantado un poco, pero que en esa época ser artistas era ser artista contemporáneo y los otros quedaban como artistas modernistas, como si fuera una mala palabra y eso tal vez se reflejó bastante en la organización del MAAC. A los artistas más actuales que se les incorporó fue a estos artistas de tendencia contemporánea en un sentido de una definición estrecha, “esto es lo contemporáneo y esto no (Trinidad Pérez, 2012, entrevista).

Es decir, aunque el CEAC no fue una institución cultural monolítica, sino más bien una fundación con una plataforma de trabajo orientada a suplir las deficiencias en la formación teórica de la generación de los noventa, y el MAAC un proyecto que al institucionalizarse se deslindó de sus objetivos iniciales, ambos espacios impusieron en algún momento las normas del juego y ofrecieron herramientas para que los artistas ecuatorianos se inscribieran definitivamente en la contemporaneidad. El discurso de la época estuvo completamente orientado hacia la necesidad de renovar el panorama y dejar atrás la pintura modernista, cuanto quedara por fuera era síntoma de decadencia. Esa fue la posición legitimada por los sujetos productores de conocimiento involucrados con ambos centros, ya fueran críticos, curadores, académicos, *artwriters*, etc.

CAPÍTULO IV

“el problema es eso, esto no es arte, esto es una ambigüedad que nadie sabe qué es”

Ana Fernández [Miranda Texidor]

APUNTES SOBRE EL TRÁFICO ENTRE ANTROPOLOGÍA Y ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL ECUADOR: PROYECTOS *HILANDO FINO* Y *EL CORO DEL SILENCIO*.

En la conformación del escenario del denominado arte contemporáneo en el Ecuador se puede hablar de dos periodos con notables diferencias. El primero, la década del noventa, fue el periodo “bisagra” donde se planteó una ruptura con el pictoricismo moderno predominante en la plástica ecuatoriana hasta los ochenta. Inicia entonces la expansión del circuito tradicional de circulación y difusión de las artes, tal como Manuel Kingman menciona, una década de “tensiones entre las distintas concepciones del arte y una disputa en torno al mercado artístico”, así como de coexistencia de espacios vinculados al arte moderno y otros a las propuestas contemporáneas (Kingman, 2012: 81).

Del segundo momento, el decenio más reciente, se puede hablar como la etapa de afianzamiento de prácticas relacionales y/o emergentes y la aparición de un circuito alternativo que da cabida a este tipo de producción: la plataforma al zur-ich, espacios como El Pobre Diablo, La Naranja Mecánica (2000), y más tardíamente el No Lugar (2009) y CeroInspiración (2010) por mencionar ejemplos. Los dos mil, al ser mirados retrospectivamente por María Fernanda Cartagena en “De la emergencia del arte contemporáneo a la incidencia de los actores red” (2011), son valorados del siguiente modo

A inicios del 2000, espacios y colectivos independientes fueron los protagonistas de gestionar nuevos territorios para el arte contemporáneo, frente a los espacios tradicionales de legitimación como las galerías que no alcanzaron a sintonizar con las nuevas prácticas antes de cerrar sus puertas por el colapso económico, y frente a las instituciones culturales que fueron blanco de permanentes críticas por su resistencia e incapacidad de relacionarse con nuevos sentidos para el arte (Cartagena, 2011: 12).

Es decir, que las prácticas artísticas que tienen lugar en la última década en el país están predominante asociadas a una nueva espacialidad, a un circuito alternativo que ha traspasado las fronteras del recinto amurallado y consagratorio –galerías y museos. En este sentido, la división entre una y otra época, en materia de producción artística, propone entender la transición como el cambio no sólo de tendencia estilística sino y sobre todo, de un proceso creativo acorde a las necesidades de un nuevo circuito de difusión.

Así, en el capítulo anterior se abordó el posicionamiento de tres tipos de actores femeninos en la etapa inicial de conformación del escenario: artistas, galeristas y el grupo de críticas, teóricas o académicas, específicamente el papel de las mismas en la orientación y consolidación de la noción de contemporaneidad en las artes visuales del Ecuador de los años noventa. En el presente, se esbozarán las prácticas emergentes que dinamizaron la escena a inicios del milenio para aterrizar en lo que se considera una de las proyecciones más interesantes y renovadoras del arte actual ecuatoriano: la existencia de proyectos y/o plataformas de trabajo que evidencian una suerte de expansión en el campo del arte, es decir, un desdibujamiento de los límites del mismo y su mencionada autonomía.

Hilando fino –proyecto perteneciente a la *Franja Arte-Comunidad*- de la artista Ana Fernández y *El Coro del Silencio* de Paulina León, resultan los casos de estudio. El criterio de selección reposa primero, en el objeto de estudio de la presente investigación: el papel de los agentes femeninos en la construcción del campo del arte ecuatoriano en las dos últimas décadas. Segundo, en la metodología de trabajo al interior de ambos proyectos, donde la concepción temporal y el tipo de diálogo que ambas artistas sostienen con las comunidades ofrecen atisbos de cercanía a nociones del trabajo de campo etnográfico.

Hilando Fino inició en el marco de la edición *al zur-ich* 2007, su propuesta parte del intercambio colectivo a través del ejercicio de la costura y el bordado y hasta la fecha -ya en la tercera edición del proyecto-, la artista Ana Fernández ha trabajado con grupos femeninos de diversas zonas de Quito y de la región costera del país. *El Coro del Silencio* es una plataforma creativa que desde el 2009 trabaja con una comunidad de

jóvenes sordos, estudiantes del Instituto Nacional de Audición y Lenguaje (INAL) de Quito. Paulina León y un extenso equipo que fluctúa según las exigencias de cada etapa de trabajo, intentan ofrecerles a los chicos herramientas expresivas desde las artes con la intención de visibilizarlos, en tanto grupo marcado por la sociedad como a un Otro diferente. En la propia concepción y evolución de ambos proyectos se dimensionan las discusiones y (des)encuentros inherentes al *tráfico* entre el arte y la antropología, desencuentros que enriquecen un campo de conocimiento aún en construcción dentro de la antropología visual, al que se hace cada vez más necesario atender en el contexto latinoamericano actual.

Evidencias del tráfico entre antropología y arte contemporáneo: la emergencia del arte en el Ecuador

Intentar establecer fenómenos causales en el campo de las artes visuales de las dos últimas décadas es demasiado pretencioso. Si existe un término que marca los acontecimientos, ese es “fragmentario”. La dificultad al nombrar o demarcar las prácticas artísticas recientes dentro de un campo u otro claramente definido tensionan la llamada autonomía del campo del arte, hasta hoy defendida entre sus practicantes. No existen pues, causas concretas que conlleven a efectos específicos, sino que la producción artística está entrampada en una urdimbre de fragmentos propositivos que se insertan en lo global a la vez que se enuncian desde lo marcadamente local. ¿Cuál es entonces la panorámica de las artes visuales “contemporáneas en el Ecuador de estas dos décadas?



Fotografía No 18. Dorso del catálogo a la expo 90s Apelando a la memoria.
 Imagen reproducida de: <http://www.grafitat.com/2011/08/09/apelando-a-los-archivos-de-la-memoria>

En el catálogo *90s apelando a los archivos de la memoria*, Hernán Pacurucu se refiere a éste como un periodo extremadamente fragmentario, un “momento de quiebre en donde cohabitan infinidad de tendencias, conceptos, técnicas, temas, usos, estilos o formas de hacer arte.” El curador establece dos puntos enfáticos en su selección aunque declare apelar mayormente a la memoria personal como archivo: la “destreza, afinidad o discursividad” y la “capacidad de llevar a los límites lo que en su momento yo pensaba podía ser una obra de arte”. Añade además que una característica unificadora es en definitiva: “la exuberancia de los formatos de la mayoría de obras del arte ecuatoriano de aquella década” (Pacurucu, s/f, catálogo). Es posible entrever entonces –desde las huellas impregnadas en la memoria del curador- que si bien el arte de los noventa tensionó a través de la retórica discursiva y estilística las temáticas anquilosadas del arte local, no renunció a la idea de un producto artístico con fines exhibitivos en espacios tales como galerías, museos, etc. Así, los noventa se reafirman como esa etapa denominada “bisagra”.

Las prácticas performáticas y relacionales que se afianzan en los dos mil, cuentan con una importante tradición en la escena nacional. En el acápite “Referentes tempranos de la contemporaneidad” (2012:75-79), Manuel Kingman menciona algunos de esos antecedentes: *Artefactoría* en el Guayaquil de los ochenta y las producciones de artistas como Miguel Varea o Pablo Barriga, quien en 1984 realizó una serie de intervenciones en el espacio público, “dando un giro de lo utópico (llevar el arte al

pueblo) a lo contestario y performático” (Kingman, 2012: 78). El autor destaca la manera en que Barriga transita por El Ejido, San Blas o la Avenida 24 de Mayo manifestando su malestar frente al régimen político de León Febres Cordero fuera de las paredes del museo.

Para los años noventa tiene lugar lo que Kingman llama la “toma y rehabilitación” por un grupo de artistas del Hospital Militar, hoy Centro de Arte Contemporáneo. En este espacio Jenny Jaramillo realiza uno de sus más conocidos performance, *Piel, Pared, Galleta* (1995) y a partir del '95 cosecha una de las más sólidas producciones en materia de performance y video performance en el país. El periodo de residencias en el extranjero fortaleció esta proyección dentro de su carrera, en 1995 sale a Massachussetts y hasta el 2001 trabaja en Irlanda y Holanda. Desde la segunda mitad de los dos mil en adelante el ritmo de trabajo disminuye, según la propia artista ha habido “periodos, lapsos, improductivos” porque el trabajo en la docencia es muy demandante, de cualquier modo sus talleres de producción artística se han orientado hacia la performance (Jenny Jaramillo, 2012, entrevista).

Será, a inicios del milenio, que se aprecie de forma sistemática la aproximación a procesos que, en términos de Nicolas Bourriaud (2008), pueden ser evaluados como relacionales. La pieza *Hasta la vista baby* (2000) de Miguel Alvear, Pepe Avilés, Alexis Moreano y Ana Fernández es en cierto modo una puerta de entrada⁴³. Propuesta inicialmente como especie de performance urbano, la dimensión real de este simbólico entierro del sucre radica en la incorporación espontánea de un público creciente que fue

⁴³ Según Manuel Kingman, ¡Hasta la vista, baby! forma parte de una serie de acciones que reaccionaron “frente a la crisis bancaria de manera articulada y con un posicionamiento político suscitado de manera colectiva” (Kingman, 2012: 91). Otras fueron: Banderita Tricolor, Tiro al Banco y Bancos e individuales. En el caso específico de ¡Hasta la vista, baby! El autor resalta que “llevó intrínseca una fuerte carga simbólica, la propuesta consistió en el ceremonial funerario de la moneda ecuatoriana, el sucre –que transportada en una urna de cristal- fue enterrada en el tradicional cementerio de San Diego, luego de su muerte post – dolarización” (2012: 92). Otro que hace referencia a este performance es Rodolfo Kronfle Chambers (2009) en su estudio sobre el arte contemporáneo en el país. A partir de su correspondencia con la artista Ana Fernández presenta lo que aconteció en una de las obras escogidas para mirar hacia la historia de esta etapa en el arte regional.

marcando el desarrollo del acto. En *Hasta la vista, baby!* la figura del artista se diluye: una señora vestida de negro se hace del brazo de Ana Fernández y se declara la viuda del sucre, otros espectadores se acercan y reclaman la marcha sea emprendida. Durante el trayecto se incorpora Marcelo Aguirre con la bandera, la multitud se la quita, la lava en medio de la calle para limpiarla de la suciedad de tanto político corrupto. Ana ha dejado de proponer, siente que es conducida por el grupo. El público se ha tomado la obra, de espectador se ha convertido en partícipe y ya no maneja los márgenes entre ficción y realidad, tanto así que para muchos el acontecimiento pierde credibilidad cuando intuyen (ante el interés por documentar el entierro), que se trata presuntamente de artistas de la Universidad San Francisco de Quito (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista).



Fotografía No 19. *Hasta la vista, Baby!* (2000) video stills. Fotos Miguel Alvear

Esta pieza fue concebida en dos momentos: la intervención en el espacio urbano y una muestra colectiva en El Pobre Diablo, pero al segundo acto de la obra sólo asistieron los artistas e invitados relacionados con la misma. Así, lo que marcó un alto en el arte contemporáneo del país al abrir la década fue la procesión del difunto sucre hasta el cementerio. Asociarla a la irrupción de lo relacional en el contexto, implica entenderla

como a un “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). Lo relacional necesita básicamente de lo que este autor nombra “espectador-partícipe” y en este caso, el público se encargó de ejecutar la obra, a la vez que las calles de Quito tomaron el sitio de la galería y propiciaron “estados de encuentro” entre creador(a) y público (Bourriaud, 2008: 14-15). *¡Hasta la vista, baby!* anuncia el giro que comienza a tomar la producción visual en Ecuador: se subvierte el estatus del espacio físico tradicionalmente legitimador de las artes visuales y sobre todo, el lugar enunciativo de un artista que ahora se diluye entre un público que se apropia de la obra, interpelando a través de sus prácticas la situación social y política del país.



Fotografía No 20. Suelto muestra colectiva *Hasta la vista, Baby!* (2000), El Pobre Diablo
Imagen reproducida de: archivo personal Trinidad Pérez

Proyectos participativos de este tipo, donde la figura del artista tiene como escenario principal el espacio urbano, conviven a lo largo de la década de los 2000 con la formación de un número considerable de colectivos artísticos. En el Catálogo *Ecuador en emergencia Vol.1 plataformas artísticas colectivas* (2008), trece son las plataformas

mencionadas⁴⁴. Se trata de colectivos fijos o itinerantes que toman como lugar de enunciación el campo de las artes, tal es el caso de la *Pelota Cuadrada –industria de arte*; otros declaran el carácter multidisciplinario de sus integrantes y sus propósitos (*Experimentos Culturales*), o trafican confesamente entre el arte y la antropología (*Full Dólar Inc. Empresa*).

Otro material que nos regala una panorámica de las prácticas emergentes que han tenido lugar en los últimos años es *WASH el documental* de Pedro Cagigal, en donde se presenta el proyecto de *WASH lavandería de arte*. Las colaboraciones de los artistas que intervienen en este proyecto adoptan las más diversas prácticas, desde las acciones urbanas de Valeria Andrade que parten del qué significa ser mujer en la ciudad de Quito y transitar por ella, hasta los proyectos de corte educativo como *Juegos Imposibles* de Dayana Rivera. Según los comentarios de X Andrade en el documental, el marco contextual en que es posible la aparición de este tipo de plataformas de trabajo, está respaldado por “condiciones de infraestructura en los países que promueve la asociación colectiva con fines de producción artística”.

Ciertamente, esta tendencia hacia el trabajo en plataformas colectivas durante la década más reciente es sintomática a nivel mundial. En *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Reinaldo Laddaga (2010) analiza proyectos como el de reactivación y reconstrucción de la memoria de los habitantes de Viipuri/Vyborg a través de una serie de acciones que toman como motivo el edificio de

⁴⁴ Las plataformas mencionadas en este catálogo digital son: Centro Experimental Oído Salvaje (1996), Experimentos Culturales, Full Dólar Inc. Empresa, Pelota Cuadrada –industria de arte, Artes No Decorativas S.A (1999), Wash - lavandería de arte (2003), Lalimpia (2002), El Bloque, Tranvía Cero (2003), Ñukanchik People – Arte y Audiovisuales, Aequatorlab, Sujeto a Cambio, ARTLAB Creación contemporánea. Algunas se formaron a finales de los noventa, pero la mayoría se conformó y ha estado produciendo a partir de los 2000. Las recogidas en este catálogo no son las únicas plataformas colaborativas, muchas de hecho, tienen propuestas tan esporádicas que parecen diluidas en el tiempo. Sin embargo, este Catálogo ofrece una noción de la irrupción en el campo artístico de todos estos proyectos que abogan por el tráfico entre disciplinas múltiples, interpelando la histórica autonomía del arte (Catálogo DVD, 2008).

la antigua biblioteca de la ciudad y *Park Fiction*, iniciado en 1995 en el Barrio de St. Pauli en Hamburgo por los artistas Christoph Schaefer y Cathy Skene.⁴⁵

En el caso latinoamericano igualmente aparecen colectivos como *BijaRí* y *Contrafilé* en Brasil, interesados en explorar a través de prácticas investigativas y acciones artísticas, los efectos de las políticas urbanas en la vida cotidiana de los habitantes de determinados espacios públicos. El colectivo *El Bloque*, en Ecuador, se insertó esporádicamente en esta línea de trabajo que mezcla la investigación social con acciones performáticas del campo de las artes visuales, concretamente en la intervención en barrios de la ciudad de Quito donde tienen lugar procesos de demolición (Catálogo DVD).

Tranvía Cero y sus convocatorias anuales *al zur-ich* son un buen motivo de análisis de los desdibujamientos entre fronteras disciplinarias⁴⁶. Desde la primera edición en 2003 del *Encuentro de Arte Urbano al zur-ich*, se ha implementado un espacio incluyente donde se reúnen proyectos que toman como base las plataformas comunitarias y trabajan a partir del establecimiento de nexos con otras disciplinas (Tranvía Cero, 2012). Para Manuel Kingman (2012), el encuentro ha sido el “contenedor” de una serie significativa de propuestas artísticas contemporáneas sin el cual muchas no se hubiesen realizado. Lo temporal, es decir, la durabilidad del proyecto en sí y la consecución de muchos de ellos más allá del encuentro, ha enriquecido considerablemente el escenario de las prácticas relacionales. Una de estas propuestas

⁴⁵ Este proyecto no se ha culminado, sino que el decursar del tiempo lo ha enriquecido y ha desbordado los márgenes iniciales, en el sentido de lo que Laddaga denomina proyectos *constructivistas*, que tienen un punto de partida pero las acciones voluntarias de la comunidad son las que generan de manera espontánea las situaciones (Laddaga, 2010: 15). Para ver la dimensión actual de Park Fiction, visitar el sitio web www.parkfiction.de

⁴⁶ El caso de Tranvía Cero y el Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich* tiene una aproximación en este sentido en la investigación *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*, de Manuel Kingman (2012). Para el autor, la consolidación de la plataforma *al zur-ich* en el 2003 marca la fecha a partir de la cual se profundizan las prácticas artísticas y dialógicas en Quito (2012: 117)

fue en el 2007 *Regalos*, de Ana Fernández, Jossie Cáseres y Carolina Váscones⁴⁷. Esta oportunidad de participar en el *al zur-ich* fue para Ana, el inicio de un trabajo con varios grupos de costuras y el origen del *Hilando Fino* (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista).



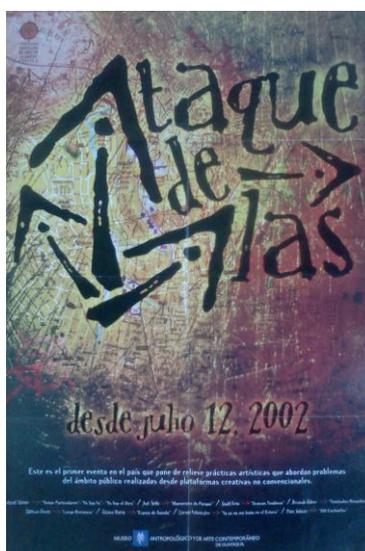
Imagen No 21. Proyecto *Regalos*, *al zur-ich* 2007. Archivo personal Ana Fernández.

Tal como se mencionaba anteriormente, puede resultar pretencioso intentar establecer causas del interés por este tipo de prácticas en la región, pero la necesidad de contaminarse con las influencias internacionales, valorada como una de las variables importantes en la conformación de la noción de contemporaneidad para el arte ecuatoriano a partir de los noventa, se puede rastrear entre los factores que conspiraron a favor de estas prácticas relacionales y/o emergentes. María Fernanda Cartagena ubica como impulso central de este interés inicial por lo relacional el papel del CEAC y el MAAC, específicamente la realización del proyecto *Ataque de Alas* (2002), dice

eran como formas de intervenir y pensar la ciudad, las lógicas diferentes de intervención en el espacio público y todo eso. El arte

⁴⁷ La presentación del proyecto por parte de sus creadoras se puede encontrar en <http://www.youtube.com/watch?v=KKeWSQNdOfM>

comunitario dentro de este programa fue muy menor, no estaba dentro de nuestro horizonte conceptual [...] eran más como intervenciones en la esfera pública puntuales, esa era como la mirada que en ese momento teníamos (María Fernanda Cartagena, 2012, entrevista).



Fotografía No 22. Plegable del proyecto *Ataque de Alas* (2002)

No era la primera vez que en el país se hacían intervenciones urbanas, esporádicamente y de manera muy puntual ya en Guayaquil y en Quito se había trabajado en este sentido (Kronfle, 2009; Kingman, 2012), pero sí el momento en que existe un interés por varios agentes del campo de las artes de posicionar este discurso; los antecedentes de *Ataque de Alas* recogidos en el catálogo así lo muestran. Entre febrero y marzo del 2001 el MAAC y el CEAC invitaron a “más de 35 artistas y estudiosos de la cultura de Quito, Guayaquil y Cuenca, los mismos que tomaron parte de un encuentro teórico preparatorio que se realizó entre el 23 y el 27 de abril de ese año en cada ciudad” (Ataque de Alas, 2002). Se realizaron además talleres con los artistas latinoamericanos Jaime Iregui (Colombia) y René Francisco (Cuba) y finalmente en el mes de julio se desarrollaron los proyectos de inserción en la esfera pública, ejecutados por los artistas:

Miguel Alvear, José Avilés, Saidel Brito, Fernando Falconí, Idelfonso Franco, Fabiano Cueva, Larissa Marangoni y Paco Salazar (Ataque de Alas, 2002).⁴⁸



Fotografía No 23. Sitios de emplazamiento de los proyectos seleccionados.
Fuente: Catálogo Ataque de Alas (2002)

Otro hecho que amplía un tanto el campo y genera en el circuito un interés por atender a la creciente inserción del artista en la comunidad fue la serie de talleres impartidos por Antonio Caro, quien

Hizo un trabajo en el Museo de la Ciudad y en Guayaquil con una asociación de oficios, trabajó con ellos una o dos semanas en estos proyectos que son muy así como de línea pedagógica, comunitaria, que se llamaban “Los deberes del taller”, y lo hizo también con un grupo de mujeres del barrio de Las Peñas, hizo dos talleres. Ese proyecto como nosotros lo veíamos más vinculado a la antropología, desde el museo lo coordinó el X Andrade, le hizo el seguimiento a esos proyectos. Fue un proyecto muy lindo. Es un formato que el Antonio Caro ya ha desarrollado en Colombia que se llama “Los deberes del taller”, son como proyectos de fortalecimiento de la autoestima de grupos marginales, donde a partir de ejercicios muy simples pero lindísimos trabaja con la comunidad, gente sin ninguna referencia del arte (Cartagena, 15/06/2012).

El antropólogo X Andrade (2012 a) destaca la abstracción que hace Antonio Caro de “la jerarquía que impone la etiqueta artista” en un método de producción participativa donde se obvian los juicios estéticos y se explora lo lúdico a partir de los intereses y percepciones de los participantes. Los talleres impartidos por el artista, vistos a la luz de

⁴⁸ Este tipo de proyectos está en sintonía con sucesos similares en el arte latinoamericano y la circulación en el Ecuador de ese tipo de información, ejemplos son el proyecto *inSite* en Tijuana y *Ciudad Múltiple* en Panamá.

la distancia por la crítica y curadora María Fernanda Cartagena, denotan dos elementos importantes: por un lado el interés del medio artístico en general, instituciones como el museo, artistas y académicos o teóricos por acercarse a un tipo de prácticas que se construye a partir del trabajo del artista en la comunidad, en el campo, y por otro, que permite la entrada de un antropólogo a la concepción misma de la propuesta, aceptando los acercamientos entre ambas disciplinas.

Esta serie de encuentros de intercambio y (re)conocimiento frente a la escena latinoamericana posibilitaron un paulatino fortalecimiento de las prácticas relacionales en el país. Pasada la primera mitad de la década se sobrepasa el interés por la inserción en una locación urbana y se aprecia “la creciente participación de colectivos y artistas individuales en proyectos que incluyen diferentes niveles de diálogo con las comunidades intervenidas” (Andrade, 2011).

En este interés por las prácticas comunitarias se inscriben los proyectos *Hilando Fino* y *El Coro del Silencio*, en ambos casos, la metodología de trabajo proyectada en periodos extendidos de tiempo y la relación que se establece entre las artistas y la comunidad permiten entrever un rol del productor, en donde la práctica procesual se regodea con ciertas nociones de trabajo de campo instauradas por la disciplina antropológica.

Desde mi posición como antropóloga que analiza prácticas artísticas, ¿qué me permite hacer referencias a la noción de *tráfico* entre antropología y arte contemporáneo y no, por ejemplo, al cruce con otras disciplinas como la sociología? La concepción metodológica en ambos proyectos es el criterio determinante. El modo en que se acercan a las comunidades seleccionadas implica una especie de *trabajo de campo*, terminología que si bien no es aceptada por las artistas en cuestión, es empleada aquí en el sentido actual que le confieren los antropólogos Arnd Schneider y Christopher Wright (2006), según ellos el *trabajo de campo* dentro de las prácticas artísticas contemporáneas no es un préstamo antropológico, el campo –la comunidad o el grupo en sentido general- es un sitio de experimentación.

El otro criterio importante que permite acercarnos a este tipo de producción artística desde la antropología es la idea de *tráfico* entre los campamentos arte y antropología, según la aproximación aportada por el antropólogo X. Andrade (2007) a

dicho concepto. En el caso de las dos practicantes caso de estudio, la intención de delimitar las fronteras del arte a pesar de moverse en terrenos de constante tensión y desdibujamiento para aquel, dan “cuenta del carácter conflictivo, problemático y hasta subterráneo de las negociaciones que tienen lugar en el día a día del diálogo entre distintos saberes y conocimientos sancionados académicamente como disciplinas” (Andrade, 2007:122).

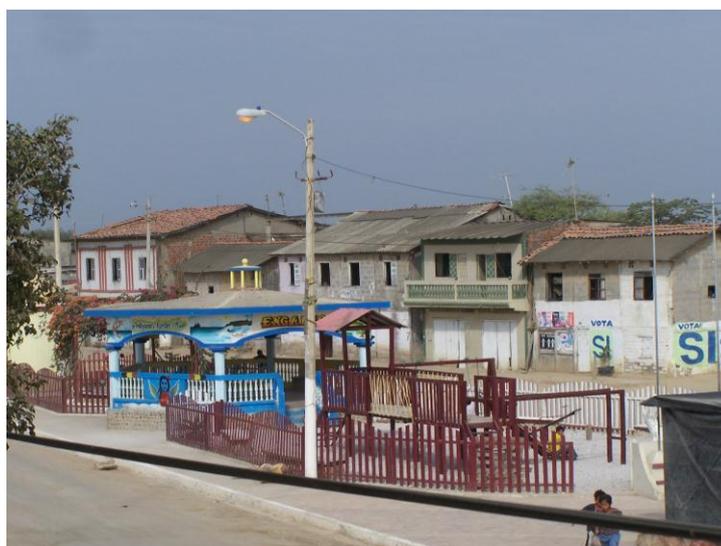
Hilando fino la memoria: el debate entre la antropología y el arte contemporáneo.

Desde Quito y por carretera el viaje hacia Engabao era un tanto tortuoso. Toda la noche para llegar a Guayaquil y una mañana en espera del encuentro con una de mis informantes eran suficientes para estar cansada y deseosa de llegar al pueblo. No tenía idea del aspecto del mismo, sólo sabía que a las 3:00 p.m. necesitaba estar en La Comuna y compartir con Ana Fernández y un grupo desconocido de mujeres tres horas de cosido y bordado. Definitivamente los tiempos de los choferes de buses en Ecuador nunca son los mismos del pasajero, y para cuando llegué a Playas, ya Ana debía estar sentada en La Comuna.

Comenzó la travesía final del viaje. Apenas unos kilómetros me separaban de Engabao y me sorprendía sobremanera el paisaje de ese último tramo del camino, porque además de no alcanzar a ver el mar me parecía estar en medio de una especie de desierto. A ratos me llegaban “flashazos” de fotogramas de esos filmes del nuevo cine latinoamericano en donde los caminos parecen eternos y solitarios, en donde el protagonista (yo) parece estar en medio de la nada. Finalmente, la entrada a Engabao fue como una imagen cinematográfica.

La polvareda de las calles cubría las paredes de las casas y establecimientos, al tiempo que chanchos y perros caminaban con parsimonia por la vía. Alcancé a reconocer la glorieta y sus grafitis, trabajo realizado por Rubén Jurado y un grupo de jóvenes como parte de las actividades de la Franja Arte Comunidad. Inmediatamente el conductor anunció: “esa es La Comuna” (Notas de diario de campo).

Con el relato anterior pudiera parecer la peor antropóloga de todos los tiempos, pero después de que Nigel Barley escribiera el *Antropólogo Inocente* (1989), no creo hacer mella a la seriedad académica de la disciplina con estos pequeños apuntes. Sin embargo, lo interesante es recordar el motivo del viaje: realizar “observación participante” en los talleres que la artista Ana Fernández impartía en La Comuna de Engabao. Más allá de cualquier conceptualización *a posteriori*, en ese momento me encontraba en una pequeña comunidad atrapada entre una extensa sabana y el mar –es decir, un punto en medio de la nada- en busca de “prácticas artísticas contemporáneas”, específicamente de una de las artistas más reconocidas en la escena ecuatoriana. ¿Cómo una historiadora del arte que se asume hoy desde el campo de la antropología visual logra dialogar con esto?



Fotografía No 24. Parque ubicado frente a La Comuna de Engabao, sitio donde se realizaron los talleres de la artista Ana Fernández, 2012. Fotografía: Arianni Batista Rodríguez

Mucho antes de que Ana Fernández visitara Engabao con el propósito de concertar la realización del taller *Hilando Fino III*, que tendría lugar durante los diez primeros días del mes de julio, habíamos sostenido una conversación en la que, a partir de sus experiencias anteriores, la artista proyectaba el encuentro,

Esta vez quiero hacer como una especie de muestrario de delantales, almohadones, carteras, y me interesa mucho rescatar esta tradición que tienen ahí de hacer un textil que se llama pinganilla, que es hecho con pedazos de tela. Entonces ellas encuentran cualquier pedazo de tela y les cortan cuadradito y les cosen, hacen estas mantas, las

mantas para recibir a los recién nacidos son hechas de esto, son muy lindas (Ana Fernández (Miranda Texidor), 2012, entrevista).

Pero luego de algunos encuentros con las futuras asistentes al taller, la artista ya dudaba de la posibilidad real de materializar su empeño porque, en “el momento en que les propuse hacer la pinganilla se miraron entre ellas y se dijeron: creo que esta señora está loca, cómo vamos a hacer esto si eso no vale” (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista).

La tarde en que llegué a La Comuna de Engabao, un chico me condujo por las escaleras hasta la segunda planta en donde se impartía el taller. La sorpresa fue ver a la artista rodeada de niñas de entre 8 y 12 años aproximadamente. Al parecer ella había experimentado lo mismo al iniciar días antes el encuentro, pues en el comentario al saludar se refirió a la maravilla de tener por primera vez tantas niñas en el salón.



Fotografía No 25. Confección textil con la técnica de la pinganilla. Engabao, *Hilando fino* 2012.
Archivo Ana Fernández

Otra de las propuestas de Ana para esta edición de *Hilando Fino* era la de en cada encuentro leer en voz alta los derechos de la mujer, en aras de propiciar un espacio que ella entiende como productivo, capaz de revertirse en el beneficio de las participantes. Todo esto tuvo que ser pospuesto ante la realidad de que fuera de todo pronóstico, en esta ocasión sólo asistieron tres o cuatro adultas y las participantes activas fueron niñas.

¿Dónde quedaban los propósitos con que la artista había concebido esta edición del proyecto? ¿Cómo replanteaba la situación?

El inicio de la madeja está en intentar conocer en qué consiste el proyecto *Hilando Fino*, para adentrarnos así a una serie de contradicciones que establece el mismo con la Franja Arte Comunidad -de la cual forma parte- y finalmente, abordar las interpelaciones constantes que suscita este tipo de prácticas a la artista que lo promueve. Todas las incomodidades y (des)encuentros alrededor de la construcción metodológica del *Hilando Fino*, serán los motivos para abordar ciertas discusiones sobre el cruce entre antropología y arte contemporáneo desde las nociones: *tráfico*, trabajada por X. Andrade (2007); “campos expandidos”, por Schneider y Wright (2006); y las llamadas prácticas “seudoetnográficas” del artista contemporáneo, mencionadas por Hal Foster desde 1996.

Génesis y desarrollo del proyecto Hilando Fino

Durante su maestría en Estados Unidos, Ana Fernández se interesó por los cursos sobre prácticas sociales basadas en arte. Esta especialización en su carrera fue el impulso para iniciar un proceso de acercamiento desde el arte a diferentes grupos como fueron los niños de zonas rurales del Ecuador, con los que desarrolló *Un museo en una caja*. Hacia el 2007, la intensidad de la carga de estudio en el proceso de construcción de su tesis de grado fue tal, que como dice “se me hizo un obsesión esta cosa que yo no quería leer más un texto, no quería hacer nada, sólo quería planchar y coser. [...] Entonces de repente eso para mí tomó un cuerpo así espectacular” (Ana Fernández, [Miranda Texidor], 2012, entrevista). Cuenta la artista que a este fuerte proceso vivencial se unió un boom por el quehacer artesanal en diversos espacios de la ciudad de San Francisco, y por retomar este tipo de prácticas artísticas en los Estados Unidos en general. Así, cuando en el 2007 regresa a Quito, inicia una serie de reuniones con el propósito de compartir espacios, a través del ejercicio de la costura, entre creadoras y amigas.

Nace este mismo año el proyecto *Regalos*, desarrollado en el marco de *al zur-ich* en la Magadalena, al sur de la ciudad. Con un grupo de mujeres de este barrio, Ana inicia una serie de reuniones de las que cuenta, “no me interesaba tanto la exploración

del textil y de la costura en ese momento como me interesaba la exploración de la conversación como obra de arte, del compartir y de proyectos digamos de generosidad dentro del arte” (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista). Por eso la idea del regalo y el intercambio -sobre todo vivencial-, será el motor de arranque de una serie de encuentros donde la costura se convirtió en el motivo para reunir grupos de mujeres de diferentes procedencias sociales y regionales.



Fotografía No 26. *Hilando Fino I*. Puerto del Morro, 2009
Archivo Ana Fernández.

Rememorando la experiencia de *al zur-ich*, Ana se refiere a que el móvil de sus proyectos durante estos años iniciales era el de generar espacios de colaboración con las comunidades femeninas, la posibilidad de compartir y no de enseñar. En sus palabras,

Utilicé el cocido y el bordado como un vehículo que claro que me gusta pero me parecía que se prestaba mucho al compartir en vez de que sea una enseñanza vertical profesor-alumno, era algo que realmente se prestaba para compartir entre mujeres porque es una práctica que ha estado dentro del terreno femenino por miles de años, entonces me pareció que tenía la oportunidad de compartir en vez de enseñar. Eso me llevó a hacer varios grupos de costura: uno en San Francisco, California, otro en Quito, el proyecto de las muñecas que hice con otras artistas (Casa de Muñecas) y el proyecto de Puerto del Morro y Engabao, *Hilando Fino* (Ana Fernández (Miranda Texidor), 2012, entrevista).

En el trabajo con los grupos iniciales la propuesta colaborativa hasta cierto punto fluyó. Coincidentemente, a pesar de las diferencias geográficas, tanto en San Francisco como en Quito, a partir de la iniciativa artística se establecieron espacios de encuentro e intercambio que hasta hoy persisten. Junto a “Casa de Muñecas” (2010), desarrollado en colaboración con otras artistas, estos proyectos le ofrecieron la posibilidad de explorar sus nociones de intercambio y regalo desde el arte. Se trataba hasta ahora del trabajo con grupos femeninos que, en alguna medida, compartían intereses como la necesidad de generar espacios de comunicación en medio de las dinámicas ciudadanas, de explorar y de mostrar su creatividad.

Sin embargo, el lugar en que tiene lugar la exhibición final de los trabajos, tanto en *Regalos* (marco de *al zur-ich*) como en *Casa de Muñecas* (espacio galérico El Pobre Diablo), indica que no existe un desplazamiento brusco de estas prácticas en relación al circuito re(conocido) del arte en el país. Lo anterior, en alguna medida ofrece a la artista la comodidad de reconocerse aún dentro de un espacio artístico; el punto de giro en este interés que Ana denomina “prácticas sociales basadas en arte” se produce específicamente con *Hilando fino*.



Fotografía No 27. Exhibición final del proyecto *Casa de Muñecas* (2010), El Pobre Diablo.
Archivo Ana Fernández.

Es en el 2009 que tiene lugar la primera edición de *Hilando Fino*, como residencia artística de la Franja Arte Comunidad, en Puerto el Morro. Posteriormente, y como parte

de las residencias de la mencionada Franja, se desarrollan la segunda y tercera ediciones -2011 y 2012 respectivamente-, esta vez en el poblado pesquero de Engabao. Esencialmente, a través de la costura la artista ha intentado propiciar un espacio de intercambio y socialización, donde el coser y el bordar son el vehículo para abordar memorias individuales y colectivas, así como la posibilidad de explorar sitios conflictivos en la construcción de estas mujeres como sujetos (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista). Entre los grupos con que la artista ha trabajado en las diferentes ediciones, las problemáticas recurrentes son de tipo familiar: historias de cómo el marido se las “robó” de su casa a corta edad; el conflicto de poseer familias extensas; la incapacidad económica; los maltratos por parte de los esposos, entre otras (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista). Así, a pesar de los guiños a la memoria comunitaria propuestos por la Franja, el interés por las problemáticas de género deviene eje articulador de estas “prácticas sociales” que junto a dibujos, esculturas y procesos de investigación poética, como lo llama la propia artista, conforman la producción más reciente de Ana Fernández.⁴⁹

Reconocer de este modo el campo ha sido posible desde la *praxis*. Sin embargo, enfrentarse a este tipo de prácticas que se desplazan de la galería a la comunidad u otros contextos, por alrededor de un lustro, ha requerido mucho más que el impulso emotivo-vivencial inicialmente comentado por la interlocutora. Necesariamente, los talleres se han construido a partir de una serie de planteamientos metodológicos que por una parte responden a las inquietudes de la artista y por otra, a los intereses de la Franja.

Respecto al trabajo precedente, *Hilando Fino* posee determinadas particularidades. A pesar de estar planteada desde la experiencia e intereses de Fernández, como residencia artística de la Franja Arte Comunidad, primero, el grupo de trabajo ha cambiado notoriamente y segundo, ya no goza de las libertades anteriores sino que se supedita considerablemente a los lineamientos metodológicos de la Franja;

⁴⁹ Algunos comentarios y mayormente archivo fotográfico sobre estos proyectos se pueden consultar en el blog de Miranda Texidor (Ana Fernández) en la dirección <http://mirandatexidor.blogspot.com/2010/11/sewing-groups.html>

ambos componentes generan una serie de cuestionamientos al interior del proyecto que ofrecerán una dimensión de esta idea de expansión del campo del arte actual.

Franja Arte Comunidad constituye en buena medida el componente sociocultural dentro de la proyección de trabajo comunitario de la Asociación Pro Bienestar de la Familia Ecuatoriana (APROFE). La Franja convoca desde 2007 a artistas locales y latinoamericanos en general a realizar residencias en la zona costera del Ecuador. La primera edición tuvo lugar en la Isla Santay, le siguieron en 2008 la residencia en Limoncito, Puerto del Morro en 2009 y entre 2011 y 2012 en Engabao.⁵⁰ La artista Larissa Marangoni, Vicedirectora de la Asociación, explica el motivo de existencia de la Franja frente al objeto de trabajo de APROFE: la comunidad.

A ver, el arte es el vínculo, no digo la excusa, porque usar la palabra excusa es como decir el arte es como un comodín y puedo entrar. Si tú entras con una bandera política, nadie te va a hacer caso, si tú entras solamente entregando óvulos vaginales para que te cures las infecciones tampoco, o sea, el arte en sí tiene esa amplitud de hacerte llegar a las personas sin presión, sin pompa y sin nada. O sea, realmente es la transparencia del arte, y el arte tiene que ser utilizado de esa manera, el arte es un vínculo, el arte es un puente, el arte es la comunicación que puedas lograr en las comunidades, es uno de los soportes y fundamento más importantes de desarrollo y de negociación (Larissa Marangoni, 2012, entrevista).

Tener en cuenta esta idea de “negociación” entre APROFE, la Franja y la comunidad, permite un mejor reconocimiento de las tensiones que se generan entre el proyecto *Hilando Fino* y las exigencias de la Franja a lo largo del proceso, tensiones que se entretejen en las líneas siguientes.

La comunidad en las prácticas artísticas emergentes

Lejos del pavimento y el ajetreo ciudadano, se reúnen durante tres horas a lo largo de diez días mujeres de la costa ecuatoriana a coser. Este ha sido el periodo de trabajo de las residencias *Hilando fino I, II y III* (Puerto el Morro 2009, Engabao 2011 y 2012

⁵⁰ La información sobre las diferentes residencias llevadas adelante por la Franja Arte Comunidad se encuentra disponible en la página <http://www.soloconnaturaecuador.org/>

respectivamente). En los tres momentos Ana Fernández se ha enfrentado al desafío de estar inmersa en la convivencia cotidiana con mujeres de zonas rurales donde el nivel sociocultural y económico difiere sustancialmente del de la urbe. Su práctica ha continuado el hilo de lo colaborativo. No se trata de talleres donde la artista imparte cursos de costura, sino de un espacio donde cada una de ellas puede socializar su quehacer manual y en donde hasta ahora, el proceso alcanza más relevancia que el producto en sí mismo.

Cuando María Fernanda Cartagena, coordinadora conceptual de la Franja, se refiere a los talleres en cuestión, dice

No es un centro de formación técnico donde viene la señora, te enseña como pegas y te vas, sino que hay una serie sí de procesos más subjetivos, de procesos más poéticos, más de complicidades que hace la experiencia de este taller de creación que rebasa lo simplemente técnico y eso es lo que pasa en los talleres de la Ana. Van saliendo, se van articulando otras cosas que no sería si es que viene una señora a enseñarte a pegar el cierre. Los talleres de la Ana tienen eso de enseñarte a hacer algo y tienen otras cosas más, tienen como estas dimensiones menos formales, más de tejer red, de la complicidad, del secreto, de miles de cosas que pasan ahí (Cartagena, 2012, entrevista).

La costura se ha convertido entonces en un motivo para, a través de la conversación, abordar las memorias individuales, explorar los sitios conflictivos de la construcción de estas mujeres como sujetos y exteriorizarlos ante las asistentes al taller. La brevedad del periodo de trabajo va en detrimento de la posibilidad de explorar en el campo de la visualidad. Ante la propuesta de plasmar sus historias personales en los tapices realizados en Puerto el Morro, el resultado fue la aparición de temas tan generales como paisajes, flora y fauna locales (Ana Fernández (Miranda Texidor), 2012, entrevista). La realización de las piezas no logra traducir esos fragmentos de memoria individual o colectiva, el proceso es el verdadero resultado del taller.

A través de un continuo proceso de aprendizaje, los anteriores son motivos suficientes para que en vistas a la tercera edición del *Hilando fino*, Ana se cuestione fuertemente la efectividad de su intención colaborativa y se replantee toda la metodología de trabajo, pues para ella “este tipo de prácticas tiene que hacerse con un

compromiso enorme, no puedes ir de paracaidista a las comunidades y pensar que vas a lograr algo. Eso no es verdad y yo realmente quiero ser super sincera y honesta conmigo misma y con los demás porque siento que eso no funciona” (Ana Fernández (Miranda Texidor), 2012, entrevista). Esa cierta desilusión que la embarga al creer que no llega a ningún sitio, le genera interrogantes como ¿qué le apporto a esa comunidad?, ¿hasta dónde puedo y quiero llegar desde mi posición de artista?, ¿a dónde conduce todo esto?

Una y otra vez al referirse a su trabajo en el marco de la Franja, Ana Fernández repite “no creo mucho en eso, no creo que estamos llegando a ningún lado. Tengo una cierta desilusión para decir la verdad, pero creo que es parte de lo que sucede en el trabajo en comunidad”. Hasta cierto punto, la convivencia en el campo y los lineamientos teóricos de la Franja han conspirado a favor de que se pronuncie desde un sitio en donde lo que le preocupa no es el ejercicio en sí mismo, sino el sujeto implicado en ese proceso.

Cómo leer entonces la tensión constante de una artista contemporánea frente a su propia práctica comunitaria, cómo el cuestionamiento de su posición ética frente a un grupo con el que inicialmente sólo pretendía generar espacios de diálogo a través de la costura, por qué moverse en un espacio que le genera estos niveles de incomodidad.



Fotografía No 28. La señora Marianita al fondo, para quien el taller se convierte en el espacio de socialización con el resto de las mujeres de la comunidad.

Archivo personal Ana Fernández.

En “El artista como etnógrafo” Hal Foster (2001) menciona cómo en el arte contemporáneo existe un interés casi etnográfico por la otredad y la cultura como objetos de estudio, lo que ha provocado un desplazamiento de la mirada sobre el *Otro* desde el primitivismo al trabajo comunitario. Este tipo de intereses para el arte vienen a ser los puntos de encuentro más visibles con el objeto de estudio de la ciencia antropológica. Ciertamente, desde la teoría del arte este tipo de prácticas que aparentemente se desplazan del circuito tradicional de legitimación ya han sido abordadas. El arte relacional es definido por Nicolas Bourriaud como el “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” (2008: 142). Sin embargo, en los ejemplos trabajados por el autor se entiende al artista como un ser autónomo que interviene en un “contexto social” con notoria verticalidad, así el nuevo emplazamiento espacial es más una postura crítica frente a la institución arte que un legítimo interés por el otro.

En *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes* Reinaldo Laddaga (2010) nos enfrenta a proyectos artísticos más cercanos al tema de la incursión comunitaria. Como reacción al agotamiento del paradigma moderno y las insuficientes respuestas a las pretensiones posmodernas, durante la última década una serie de artistas anuncian “momentos”, entre los que destaca una voluntad por articular la supuesta autonomía del arte con la comunidad (Laddaga, 2010: 9). Este es el marco filosófico -por llamarlo de algún modo- en que surgen las prácticas emergentes. Se trata de proyectos que son parte y resultado de una tendencia presente en las ciencias del Siglo XXI, –según este autor lo posdisciplinario- es decir, modos de operar más allá de una disciplina particular, colaboraciones “que dan lugar a la emergencia de una “ciencia práctica”, donde el saber se produce a través de procedimientos de fabricación, y la diferencia entre la investigación y aplicación tiende a esfumarse” (Laddaga, 2010: 19).

La emergencia en el arte reconoce la imposibilidad de encasillar estos proyectos que involucran a la comunidad dentro de alguno de los estilos reconocidos o nombrados por la historia del arte. Se trata de “proyectos irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas –ni producciones de “arte visual”, ni de “música”, ni de “literatura”...- que, sin embargo, se encuentran inequívocamente en su descendencia” (Laddaga, 2010:11).

La solución más factible que el autor nos ofrece para entender la posición metodológica asumida por estas acciones artísticas es su propuesta de “ciencia práctica”, y aunque hasta aquí la antropología no es mencionada, el entender estas producciones artísticas como procesos innombrables dentro de la disciplina artística, en donde no se deslinda la fase investigativa de su aplicación, es un puente que acerca la estética emergente a las discusiones del tráfico entre antropología y arte contemporáneo abordado por la academia antropológica.

Rastros de un trabajo de campo

Luego de haber compartido dos ediciones con la Franja Arte Comunidad, Ana Fernández se refiere a la ambigüedad de este proyecto en relación al lugar de enunciación que asume: si es desde el arte o desde las ciencias sociales, motivo por el cual defiende la idea de

que haya Franja Arte Comunidad y Franja Libre. Y la Franja Libre, quiero invitar a un artista que trabaje en su propia obra con la comunidad, que le haga partícipe a la comunidad de su propia obra, no que se creen estos grupos y que se hagan cosas que ellos quieran hacer. Una versión de un poquito darle más ese lugar a la creación del artista, ese lugar de aprendizaje a la gente de la comunidad que quiera aprender eso y ese lugar más vertical profesor alumno que es lo que antes yo me cuestionaba mucho pero me he dado cuenta que eso funciona mejor y que puedes tener objetivos claros, metas claras, puedes llegar a partes, puedes crear un cuerpo de trabajo tal vez, en vez de que sea una cosa ambigua, y eso es lo que yo cuestiono de este tipo de prácticas, la ambigüedad (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista).

De la necesidad inicial de implementar proyectos colaborativos capaces de crear redes entre grupos de mujeres, a la propuesta de ejercer una enseñanza vertical donde el artista haga a la comunidad partícipe de su obra, existen hilos conductores: el cuestionamiento del lugar del artista y la necesidad de delimitar fronteras que devuelvan la diluida autonomía al campo del arte.

En el primero de los casos es interesante anotar que el motivo que permitió la entrada de *Hilando Fino* a las comunidades, a diferencia de otros proyectos que han

nacido de las necesidades más notorias del espacio, fue la pertinencia de la problemática de género trabajada durante algún tiempo por Fernández. Sin embargo, las problemáticas que bajo estas nuevas condiciones socioeconómicas y culturales se presentan, hacen que constantemente tenga que replantearse el rumbo de sus talleres, en la búsqueda de cómo contribuir con ellos a la solución de necesidades detectadas en el grupo. En una de sus proyecciones de trabajo decía,

Yo he tratado de pensar qué es lo que quiero hacer y hecho, bueno, voy a hacer la lectura de los derechos de las mujeres mientras hacemos la costura, voy a hacer incapié en toda esta cosa digamos más profunda y después termino diciendo: ese no es mi trabajo, yo soy artista, no trabajadora social, no soy psicóloga, no soy terapeuta, no tengo idea de cómo abordar esto, me siento sobrepasada con esta tarea. No sé por dónde abordarla. Esa es la verdad y creo que es importante reconocer eso (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista).

Todo este cuestionamiento al que se somete, responde al (re)conocimiento que ha logrado de las problemáticas cotidianas de los grupos de mujeres de estas comunidades específicas. Los días de convivencia en el pueblo no se pueden catalogar como intervenciones artísticas, sería reducir un proceso que incluye mucho más que las tres horas vespertinas de taller por diez días.

Durante la estancia compartida en Puerto Engabao, muchas fueron las puertas que Ana me abrió. La indicación del único sitio donde era posible comer hasta después de las ocho de la noche, las zonas de la playa por las que no era prudente estar sola a determinadas horas, el sitio ideal para bañarme en el mar, la mejor comida, entre otros detalles que salían en nuestras conversaciones y recorridos por el Puerto que permitieron constatar su dominio del espacio.

Al interior del taller las conexiones establecidas son ciertamente más íntimas. Sentadas o de pie alrededor de una mesa en la segunda planta de La Comuna de Engabao, una serie de niñas terminan el bordado de sus delantales, otras buscan qué hacer y algunas conversan animadamente. Una de ellas no para de hablar, y entre las tantas narraciones que hilvana en su conversación con Ana, cuenta que no le gusta ir a Guayaquil, porque su mamá trabaja en una casa allá y su hermana cuida niños, y de vez

en vez la llevan a pasar el día, pero ella tiene que cuidar a sus sobrinos en la casa y los viajes la ciudad le hacen perder el tiempo. Esa tarde, de retorno a Puerto Engabao en donde dormimos, Ana no me comenta nada del excelente delantal que la Doña sentada a nuestro lado ha confeccionado y que sirve de muestra a todas las participantes, sino de cómo enfrentar su trabajo con estas niñas, se pregunta qué hace posible que esas pequeñas, en vez de jugar se interesen en aprender a coser.

Este nivel de conocimiento e implicación con la comunidad no es resultado sólo de un proyecto colaborativo donde, a través del coser y el bordar, se intenta generar redes comunicativas y emotivas entre mujeres de la costa ecuatoriana. En el proyecto *Hilando Fino*, Ana Fernández implementa la herramienta etnográfica del trabajo de campo, lo cual de algún modo le posibilita acceder a ese conocimiento ampliado y profundo del grupo al que se enfrenta mediante su intención artística. Tal como apuntan Arnd Schneider y Christopher Wright (2006: 16), en la actual expansión de los paradigmas disciplinarios, el trabajo de campo no es herramienta exclusiva de la antropología que los artistas toman prestada, sino que deviene área de *experimentación* a ambos lados de la frontera entre la antropología y el arte.

María Fernanda Cartagena, coordinadora conceptual de Franja Arte Comunidad, entiende que *Hilando Fino* le demanda a Ana “el desmarcarse de su práctica de únicamente artista y eso es algo que ella tiene una tensión permanente por su formación, es como que quiere y no quiere, es como que ahí le ves al artista profundamente interpelado por el contexto social y que quiere y a la vez no quiere y que es una tensión permanente de ver cómo aborda eso” (2012, entrevista). Pero, que se desmarque de su práctica estrictamente como artista no significa que pueda ser vista como etnógrafa. Desde mediados de la década de los noventa Hal Foster (2001) puso en cuestionamiento la intención de la antropología por ver al artista como etnógrafo, y defiende la idea de que a pesar del coqueteo del arte contemporáneo con campos de estudio tradicionales de la ciencia antropológica, lo que puede existir en este desplazamiento del arte a las comunidades es una especie de pseudo-etnografía, ya que el móvil no es la comunidad en sí misma, sino intereses dentro del campo de las artes.

Sin embargo, luego de varios años Ana ha sobrepasado esa intención emotiva que impulsó esta línea de trabajo, así como su deseo de trastocar las exigencias mercantilistas del arte en un acto de reciprocidad e intercambio. Las contradicciones personales que el emplazamiento en la comunidad le generan y el (auto)desconocimiento de los límites de su papel como artista en medio del proceso, la distancian un poco de esta noción de pseudoetnografía y la adentran más a las posibilidades de actuar desde un campo totalmente expandido.

En un primer momento, la idea de *campos expandidos* nos habla de las apropiaciones de herramientas metodológicas y prácticas representacionales que tienen lugar en ambas disciplinas mediante la experimentación (Schneider y Wright, 2006). En este sentido, el cuestionamiento a la autonomía del arte que la propia artista constantemente se hace no sería del todo pertinente, ya que el proceso seguido durante su práctica no implica salirse del campo artístico y convertirse en antropóloga, sino moverse dentro de estos márgenes disciplinarios ahora expandidos.

Pero recordamos que lo que está en tensión aquí, además de la naturaleza de este tipo de proyectos, es el papel del artista involucrado. La posmodernidad pudo en buena medida romper con los cánones históricos de artisticidad, pero el don y la genialidad del artista, ese “algo”, no se borra del todo. Entonces, lo relevante desde la antropología resulta intentar explicarnos por qué, a pesar del nivel de incomodidad que genera en la comunidad artística ser asociados a otras disciplinas⁵¹, tienen lugar en la escena del arte actual ecuatoriano este tipo de prácticas comunitarias de márgenes cada vez más “dudosos”.

Hilando fino es una de las tantas residencias artísticas que ofrece la Franja Arte Comunidad bajo el auspicio de APROFE. La primera, tal como apunta Cartagena

⁵¹ Al respecto se tienen en cuenta los comentarios de los artistas durante las mesas de trabajo del Seminario Arte y Educación y los diálogos durante el Ciclo de Conferencias Enseñanza Artística y Universidad, motivo de análisis en el siguiente capítulo.

(2012, entrevista), tiene cierto nivel de independencia conceptual respecto a APROFE, pero forma parte de la labor de esta Asociación en la costa ecuatoriana, de hecho

Franja es APROFE, APROFE es Franja. Sin APROFE franja no funcionaría. Tú necesitas un servicio de salud, necesitas un alguien constante porque tienes que ver cómo está la población en términos de salud, porque a la población no les interesa el arte, tienen otras preocupaciones, tienen que pescar, tienen que ganar plata, o sea, las cosas básicas y sobrevivir. Nosotros ayudamos en esa capacitación (Larissa Marangoni, 2012, entrevista)

ha dicho la vicedirectora de APROFE y directora general de la residencia. Todas las disposiciones logísticas dependen entonces de la decisión de la Asociación, básicamente la comunidad en que se va a trabajar y la permanencia espacio-temporal de los colaboradores. Lo anterior genera un primer nivel de imposición a la Franja, que tiene que plantearse la residencia desde la demanda de APROFE. La convergencia fortuita en la figura de Larissa Marangoni de los intereses institucionales con el conocimiento del campo del arte contemporáneo y las prácticas relacionales, confieren particular singularidad al proyecto. Para Marangoni no hay contradicción en su desempeño, sus estudios de maestría en salud pública y alta negociación se sumaron a su formación artística para hacer posible el giro cultural que introduce ella en la Asociación: “las comunidades no sólo necesitan salud, sino que necesitan una idea de salud integral que gestiona todo lo que es turismo, salud, medio ambiente, cultura” (Larissa Marangoni, 2012, entrevista).

Mas, no es suficiente lo anterior para allanar los cuestionamientos de tipo ético que sobre su propia práctica posee la artista Ana Fernández. El hecho que *Hilando Fino* responda a las –en última instancia- disposiciones institucionales de Aprove, le interpela sobre el valor de su trabajo para la comunidad, ¿qué le queda a esas mujeres tras la realización de sus talleres? Además de este conflicto, Ana se niega a apelar a otro campo como la antropología, lo cual si está concebido con claridad desde el planteamiento teórico con que Franja Arte Comunidad ha proyectado sus dos últimas residencias: Puerto el Morro y Engabao. María F. Cartagena promueve por ejemplo, alianzas con proyectos de estudiantes del Programa Antropología Visual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) porque asegura que la entrada de estos a la comunidad no es tan “ingenua” como suele ser la del artista y porque

Ya hay un cuestionamiento que te dan las herramientas de la antropología, por eso me parece tan útil la antropología o el activismo para el trabajo con comunidades, porque ya saben o están atentos a que el trabajo con la comunidad no es tan fácil, que hay problemas éticos, políticos, que tu lugar de ingreso es complejo. O sea todas esas herramientas de discusión epistemológicas y políticas que te da la antropología para ingresar a una comunidad que no tienen los artistas por la formación acá, no sé si en otros contextos (Cartagena, 2012, entrevista).

Entonces, en concepción teórica es evidente el interés en promover un tipo de proyectos que se apropien de herramientas antropológicas para favorecer la incursión del artista en el campo y generar preocupaciones más allá de lo artístico. Desde la parte administrativa es clara también la intención de favorecer la multidisciplinariedad, en palabras de Larissa Marangoni “nuestro ejemplo es que no es necesario tener un fin disciplinario, sino que justamente la conjunción de todas estas disciplinas hace que estos espacios sean mucho más ricos y transformadores que realmente poner un poco de artistas a hacer algo que luego la comunidad se siente aislada” (2012, entrevista).

La posición que asume Ana Fernández frente a estos direccionamientos es totalmente contraria.

Yo no dudo que especialmente el arte contemporáneo se relaciona con un montón de disciplinas de las ciencias sociales pero lo que yo sí creo firmemente es que el arte es el arte. El arte no es antropología, ni es sociología, ni es ninguna de esas otras disciplinas. Si de alguna manera el arte se puede emparentar con alguna disciplina es con la poesía porque el lenguaje es distinto, es completamente poético y yo no creo en las puestas en escena antropológicas como arte y hoy en día hay una eclosión de ese tipo de procesos y proyectos y mi crítica a eso es que la búsqueda poética, la búsqueda filosófica traducida al arte queda en el último lugar. A mí sí me aporalema que el producto no sea arte, que no se hable desde el arte sino de estas otras ciencias, no creo que el arte necesite muletas. El arte tiene procesos que no tienen las otras ciencias sociales, son procesos muy específicos, que no porque la contemporaneidad haya cruzado todas las fronteras, que no hayan realmente fronteras entre prácticas podemos llamar a cualquier puesta en escena de corte sociológico, antropológico: arte (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista).

Lo que se aprecia en este comentario es la defensa que a la autonomía del campo de las artes hace la artista a pesar de incursionar en un proyecto que como Franja, aboga por el tráfico disciplinario.



Fotografía No 29. La artista imparte el Taller *Hilando Fino III*, Engabao 2012. Fotografía: Arianni Batista

La práctica comunitaria desarrollada por Ana en la costa del país durante los tres últimos años se entretije con una especie de negociación “ilícita” y subterránea con la antropología. Durante las horas de conversación con esta artista, varios fueron los conflictos personales que emergieron, los mismos que serán expuestos en estas páginas. Las dinámicas sobre las cuales se ha construido *Hilando Fino* han exigido a Fernández una posición de “traficante” -en mayor o menor medida aceptada por ella- dada en la constante *experimentación* asumida en la ejecución de su taller de costura, el cual ha rebasado los intereses primarios de compartir la costura y la conversación. El llegar a este nivel de conocimiento y problematización del grupo trabajado no es posible sólo mediante el ejercicio artístico propuesto, sino que a través de la *apropiación* de herramientas como la observación participante durante una breve estancia en el campo.

El sentir que las fronteras se le diluyen y que se desplaza a otro campo que no es el de la sensibilidad y la creación poética, filosófica, es una de las resultantes del “carácter contaminante” que supone el tráfico entre la antropología y el arte contemporáneo. La reacción inmediata es retrotraer las fronteras e intentar delimitar el

campo, proyectarse a favor de una enseñanza vertical donde la comunidad reciba sus conocimientos y abandonar las prácticas colaborativas, supuestamente horizontales.

La mirada depositada sobre las particularidades culturales de este grupo de mujeres de la costa ecuatoriana respecto a los otros grupos urbanos con los que Ana anteriormente compartió y las metodologías de trabajo a través de las cuales ha accedido a esto, son los elementos que hablan de ese tráfico subterráneo, ilícito y contaminante, presente en el proyecto *Hilando Fino*. Su posición, al sentirse confrontada por la imposibilidad de solucionar la situación económica y social de estas mujeres, es una defensa válida desde su lectura como artista. Sin embargo, tampoco es la finalidad de la ciencia antropológica elaborar políticas públicas ni planes de desarrollo económico, en mi mirada desde la antropología, la existencia de los múltiples conflictos aparecidos a lo largo de las diferentes ediciones de *Hilando Fino* enriquecen la práctica artística y antropológica pues la constante interpelación a ambas disciplinas expanden los límites de la ortodoxia tradicional.

El Coro del Silencio

Son las siete y treinta de la mañana cuando llego al Instituto Nacional de Audición y Lenguaje (INAL). En el patio están formados los estudiantes en gimnasia matutina. Pequeños de alrededor de cuatro o cinco años hasta adolescentes que rondan los dieciséis años de edad están frente a un profesor que indica los ejercicios. Mientras, junto a cada fila otros maestros se ocupan de que todos y cada uno de ellos ejecuten la gimnasia, al tiempo que les quitan las “chompas” a aquellos que no llevan las del uniforme correspondiente. La vigilancia es estricta.

En un salón aparte están los miembros de *El Coro*, y entre los comentarios y el corre-corre de Paulina y las dos profesoras-traductoras, salen rumbo a la calle a tomar el bus que recién llega. Las profesoras entran una y otra vez hasta cerciorarse que están todos a bordo y finalmente salimos rumbo al Colegio Alemán, cerca del Valle de Tumbaco. Durante el camino los chicos y las chicas no logran sentarse, al final del pasillo van parados y conversan sin cesar; aunque estoy enfrascada en la entrevista a la

artista Paulina León, quien dirige el proyecto *El Coro del Silencio*, logro escuchar los sonidos que emiten durante sus conversaciones y las estrepitosas risas.

El área del parqueo del Colegio Alemán supera con creces el patio interior del INAL. Las edificaciones se observan sólidas, conservadas, todas en perfecto orden y pulcritud. El rostro de los chicos se transforma en este instante, el contraste con su realidad cotidiana parece ser tal que quedan dentro del bus y poco a poco bajan los primeros, dos o tres permanecen arriba y se niegan a salir, dicen que no van a actuar, que están nerviosos y que no pueden. Paulina y las profesoras insisten, pero aún demoran un rato en hacerlos descender. El trayecto del estacionamiento a la entrada del teatro en donde actuarán es casi en línea recta y corto, pero se detienen, se demoran, como si los pies les pesaran o no quisieran caminar.

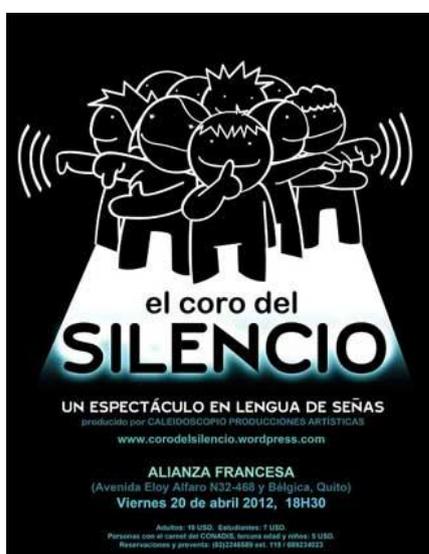
Ya en los camerinos comienza el ajetreo y la selección de cada una de sus cosas. En el ensayo de hoy están un poco dispersos y no se ríen tanto como en los de los viernes en el INAL. Quince minutos antes suben a la terraza a merendar y se notan un poco más tranquilos.

La sala está llena por completo. Una profesora del Colegio y Paulina hacen la presentación a la vez que una de las maestras traduce al lenguaje de señas. Se pide respeto ante lo que van a presenciar y se les indica cómo deben aplaudir. Las reglas de comportamiento han sido anunciadas, el espectáculo puede iniciar (Notas de diario de campo).

La actuación de un grupo de nueve chicos en el teatro del Colegio Alemán el 29 de mayo del 2012 es una de las presentaciones del proyecto *El Coro del Silencio*. De la mano de la artista visual Paulina León, en colaboración con la artista escénica María Dolores Ortiz, *El Coro* nació en el 2009 y trabaja con un grupo de adolescentes sordos que estudian en el Instituto Nacional de Audición y Lenguaje (INAL) en Cotacollao, Quito. ¿De qué se trata esta plataforma de trabajo y por qué resulta interesante al diálogo de la antropología con el arte contemporáneo?

La formación de la artista visual Paulina León en un primer momento estuvo muy ligada a las artes escénicas, “Lo primero que empiezo es la escuela de teatro aquí

en Ecuador, el Laboratorio Malayerba, empecé muy joven y me gradué de la escuela de teatro a los 20 o 21. Paralelamente, sobre los 20 entré a la Universidad Católica, a estudiar artes visuales” (Paulina León, 2012, entrevista). El poseer herramientas de estos dos campos artísticos, así como el trabajo conjunto con la actriz y directora de teatro María Dolores Ortiz, hace posible la concreción de un proyecto como *El Coro del Silencio* que combina elementos múltiples a lo largo de su proceso de trabajo. Para adentrarnos en la riqueza y a ratos complejidad que se presenta a la hora de enfrentarnos a esta plataforma artística, es necesario entenderla como un proceso de trabajo que hasta ahora, alcanza tres etapas: investigación, creación y presentación del espectáculo y realización de un documental.



Fotografía No. 30. Póster presentación *El Coro del Silencio*.

Imagen reproducida de: <http://www.estaentodo.com/viajeros/articulo.php?id=9732&tipo=57>

El Coro del Silencio en palabras de Paulina “surge un poco de un interés personal de acercarme al lenguaje de la lengua de señas. Siempre consideré la lengua de señas un idioma muy bello, muy coreográfico, con mucha potencialidad visual y corporal y fue desde ahí que entré a vincularme con la cultura sorda, a vincularme con el INAL” (Paulina León, 2012, entrevista). Sin embargo, en el mediodocumental que documenta la primera presentación de *El Coro* menciona que este proyecto nace de su interés por el

Otro,⁵² y ahí se despierta entonces mi interés por poner a dialogar la metodología sobre la cual se concibe y construye esta plataforma artística con la antropología.

La posición de Paulina León respecto a mi interés de atender el tráfico que establece entre el arte y la antropología es claro y totalmente contrario:

Los artistas no somos antropólogos, no somos etnógrafos, no somos sociólogos, no somos ingenieros, ni somos carpinteros ni somos maestros de escuela, somos artistas y podemos usar una serie de herramientas pero desde las prácticas artísticas. Y justamente el arte da la capacidad de un entendimiento, de un conocimiento y de un aprendizaje, en otro nivel de percepción, en otro nivel de poética, entendido en su amplitud y desde una *conjunción entre teoría y praxis*, que en la educación están siendo separadas y que creo que *en todo proceso artístico es necesaria una fusión de investigación y práctica simultánea en el mismo proceso*. El arte en sí es conocimiento, el arte no es herramienta para llegar a otros conocimientos, en sí es productor de conocimiento (León, 2012. Subrayado intencional)

Sin embargo, en sus propias palabras se me presenta otro de los propósitos metodológicos que me llevan nuevamente a confrontar la metodología de trabajo de *El Coro* con la antropología: la conjunción de teoría y praxis, basamento esencial del trabajo de campo. Las palabras del crítico Hal Foster (2001: 186) al decir “Recientemente, la vieja envidia del artista entre los antropólogos ha invertido su orientación: una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos. [...] estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse” se mezclaban con las de la artista.

Nos enfrentamos nuevamente a lo que como tendencia se aprecia de particular en la producción contemporánea del arte ecuatoriano inscrita en este interés por lo colaborativo: la defensa de la autonomía del campo de las artes. La negación de implementar métodos de trabajo que toman herramientas inscritas en la disciplina antropológica, es un posicionamiento fuerte entre la comunidad de artistas y en la propia Paulina León.

Pueden haber muchos elementos que entrecrucen en estos proyectos el arte con las ciencias sociales, pero yo no hago énfasis en eso. No trabajo desde las ciencias sociales, no trabajo desde la antropología,

⁵² Visitado en <http://corodelsilencio.wordpress.com/>

desde la sociología, desde la politología. Yo creo en el arte como productor de conocimiento, un conocimiento propio, que puede alimentarse de una serie de áreas como es la antropología u otros pero que crea un conocimiento a otros niveles de la percepción, a otros niveles de la sensación y el intelecto que no son los procesos de las ciencias sociales y tampoco son etnográficos (Paulina León, 2012, entrevista).

El creciente diálogo sobre los cruces entre arte y antropología, quizás por ser uno de los campos de estudio más recientes de la antropología visual (Andrade y Zamorano, 2012), es un terreno de discusiones en donde no existen consensos sino puntos de vista múltiples, a veces encontrados. Los pronunciamientos de los artistas al respecto pueden variar sustancialmente, de la aceptación a la negación de prácticas que traspasen los bordes de las fronteras que han demarcado para el arte, pero en el contexto ecuatoriano la tendencia más notable entre los artistas que desarrollan proyectos con comunidades específicas es la de delimitar fronteras y registrar su práctica en el campo de las artes.

De cierto modo, la dimensión del proyecto *El Coro del Silencio* rebasa la postura que frente a la discusión en cuestión asume la artista. No se trata de dejar a un lado al *sujeto artista*, sino de interpelar su posición en el proceso de una práctica que a claras luces explora espacios y métodos de trabajo incorporados en las décadas más recientes. Primeramente, *El Coro del Silencio* nace del interés por atender a la comunidad de sordos, ese Otro fuera de la normatividad social, como lo nombra la artista y que ha sido y es en definitiva el gran objeto de estudio de la disciplina antropológica, conocida como la ciencia de la *alteridad* (Foster, 2001). Segundo, la metodología de trabajo colaborativa y a largo plazo, desde la cual se enuncia y desarrolla la plataforma, tiene mucho que ver con el carácter contextual del trabajo de campo.

En conversación sostenida con Paulina León, y luego de haberme hablado de las posibilidades visuales que le fascinaban y motivaban del lenguaje de señas, le comenté que en el documental sobre la primera presentación de *El Coro*, me había llamado la atención su comentario relativo a que siempre le ha interesado mirar hacia la otredad. Su respuesta fue

Sí, realmente ese es un tema constante en mi trabajo. Ahora estamos hablando de la plataforma el Coro del Silencio pero tengo otro

trabajo sostenido que lo llevamos adelante con María Dolores, hasta ahora son 7 años de trabajo, sobre una misma temática, esta temática de la otra, simbolizada en el personaje de unas hermanas siamesas y cómo estas hermanas se enfrentan a la sociedad, al mundo, a ellas mismas. Buscan los límites entre individualidad y dualidad, justamente lo normal y anormal, entre una serie de cuestiones de género, de clase, de la normatividad de una sociedad. Entonces son temas que siempre me han cautivado, [...] justamente ver cómo estos seres que por una razón u otra están fuera de las normas sociales establecidas, por qué están fuera, qué les hace estar fuera y cómo viven esa situación dentro de una sociedad (Paulina León, 2012, entrevista).

El interés por el Otro es uno de los ejes importantes en los cruces entre antropología y arte y uno de los móviles de la producción artística de Paulina León. Su interés casi etnográfico por documentar y aprehender a un Otro que se sale de la normatividad social está presente también en el caso de *La Dupla*. Este personaje es una exploración constante de las posibilidades, límites y tensiones al interior de la relación entre dos hermanas siamesas y el contexto cultural en que se desenvuelven,

Un poco la idea ha sido siempre confrontar La Dupla a distintos niveles, entre nosotras dos qué significa ser dos en una, vivir así y confrontarlo constantemente con la sociedad y en distintos contextos. A nivel público aquí en Ecuador lo hemos mostrado en Quito, Cuenca y en las Islas. De ahí hemos llevado el personaje a Madrid, Berlín, París, donde también los públicos son muy distintos y reaccionan muy distinto. Siempre a través de la Dupla crear una situación que a pesar de que es super extraña porque el personaje es extraño, super freek es verosímil, es la posibilidad de que exista esa extrañeza en la cotidianidad y cuál es la reacción de la gente frente a eso (Paulina León, 2012, entrevista).

Ante este interés por la otredad, el crítico Hal Foster comenta que en la instauración de un nuevo paradigma, el del artista como etnógrafo, el rasgo distintivo resulta que

el objeto de la contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), sus definiciones exclusivistas del arte y los artistas, la identidad y la comunidad. Pero el tema de la asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha la más de las veces” (Foster, 2001: 177).

En el caso de la plataforma *El Coro del Silencio*, el criterio de selección de la comunidad y el nivel de comprometimiento que con el grupo se evidencia en los objetivos propuestos, tiene cierta cercanía con el planteamiento anterior. Respecto a la etapa inicial Paulina dice,

había que definir la comunidad, no podemos llamarle comunidad en abstracto, las comunidades son específicas y en este caso la comunidad no está determinada ni por territorio, ni por género, ni por estrato social, ni por tipo de trabajo, ni por precariedad, sino que está un poco delimitada porque son una comunidad que está autoconsiderada una minoría lingüística no reconocida en nuestro país que es el grupo del lenguaje de señas. Bajo esa premisa nos planteamos crear el proyecto *El Coro del Silencio* que es un proyecto que busca generar, crear y difundir productos culturales en lengua de señas, con dos grandes objetivos generales, el apoyo a la identidad de la cultura sorda y al derecho de crear y ver productos en su propia lengua y el segundo difundir la lengua de señas en la comunidad de oyentes intentando crear lazos de comunicación y respeto (León, 2012).

De cualquier modo, el centrar la atención precisamente en *El Coro*, responde no sólo al desplazamiento que el arte experimenta hacia la comunidad como muestra de su interés por un *Otro* contemporáneo sino, como antes se ha mencionado, a la metodología de trabajo implementada.



Fotografía No 31. Intérprete y miembros de *El Coro* durante conversatorio posterior a la presentación en el Colegio Alemán, 2012. Fotografía: Arianni Batista

En el conversatorio que con los estudiantes del Colegio Alemán de Quito sostuvieran los integrantes del proyecto luego de la presentación, María Dolores Ortiz comenta que en la primera etapa de trabajo, “Durante todo un año hicimos una investigación de cómo pueden las personas sordas sentir la música a través de las ondas sonoras, pueden sentir la música en el cuerpo a través de las vibraciones que chocan en la piel” (Ortiz, 2012). Pero la segunda etapa, la de construcción y presentación del espectáculo, contempla un proceso colaborativo muy rico. En el escenario observamos la destreza de un grupo de jóvenes sordos que actúan, cantan y bailan gracias al desarrollo de habilidades sensoriales que exploran posibilidades corporales más allá del universo auditivo. Pero cómo se llega a esto, qué proceso tiene lugar antes de esa hora de presentación al público.

Durante casi tres años y con cumplida regularidad, todos los viernes durante tres horas se reúnen, en el patio y salones del INAL, Paulina León, María Dolores Ortiz y los artistas involucrados en la etapa de trabajo correspondiente con los estudiantes que pertenecen al grupo. La frecuencia y larga duración son los criterios que prevalecen en la concepción que de trabajo con la comunidad se defiende, “en el trabajo con la comunidad sí soy defensora de los procesos a mediano y largo plazo y yo creo que recién ahora después de tres años de trabajo uno comienza a ver los resultados de un proceso sostenido”, ha dicho Paulina (2012, entrevista), pero cuál es el resultado pretendido. En este sentido la artista habla de “resultados no sólo en objetos visuales y demás sino resultados metodológicos, ir entendiendo cómo funciona esa comunidad, cuáles son sus códigos, sus formas de trabajo y encontrar formas metodológicas conjuntas que nos aporte a los dos y que podamos realmente crear” (2012, entrevista).



Fotografía No 32. Directora de actuación María Dolores Ortiz e integrantes de *El Coro* antes de su presentación en el Colegio Alemán, 2012. Fotografía: Arianni Batista

La propuesta a través de la que intenta llegar a esos resultados es la metodología colaborativa o lo que Paulina León llama “procesos de creación compartida”,

Entendida desde una autoría compartida que es lo que muchas veces se desconoce. Para entender el arte en comunidad debemos zafarnos de posicionamientos verticales de yo voy a impartir, a enseñar. Debemos aprender a escuchar más que hablar, a tener una apertura no sólo mental sino física. Para lograr esta horizontalidad entre comunidad y artista es todo un cambio de paradigmas mutuos que toma un tiempo largo, no podemos ir con el proyecto de una semana según el cronograma y entrego el informe. Son procesos de mucha más larga duración. Debemos entender la complejidad del rol del artista en estos procesos. Desde mi experiencia quisiera hablar de términos como interlocutor, mediador, provocador, recipiente, catalizador y en tener en nuestras manos ciertas herramientas, justamente lo que queremos es traspasar esas herramientas para que la comunidad se apropie. Somos capaces de revertir imaginarios sociales, de permitir circular esa información poética en otros circuitos y territorios fuera de esa comunidad y el dejar que la comunidad se apropie de esas herramientas y ejerzan ellos mismos las políticas de resistencia desde sus agendas (León, 2012).

Si bien la pertenencia de este proyecto al campo del arte no se cuestiona jamás, lo cierto es que el papel del artista sí presenta grados de complejidad y se diluye en una serie importante de nombramientos que aluden a los roles que asume frente a la comunidad: interlocutor, mediador, provocador, catalizador, etc. Definitivamente, es el artista el sujeto que ha trastocado o mejor dicho, el encargado de establecer fisuras a través de las

cuales se trafican bienes simbólicos, ideas o herramientas metodológicas entre el campo de la antropología y el arte contemporáneo (Andrade, 2007).

El (re)conocimiento de esta comunidad a partir de la proclamada simbiosis teoría y práctica, o de las características de los grupos de mujeres con que trabaja Ana Fernández en la costa ecuatoriana, indiscutiblemente responden a cierta ontología de las ciencias del arte. Lo que definiendo a partir de las reflexiones anteriores es la posibilidad de poner sobre el tapete, aceptado o no, que *El Coro del Silencio* e *Hilando Fino* implementan procesos que están atravesados por la expansión de la práctica etnográfica que tuvo lugar en el giro etnográfico de la década de los ochenta, esa que mira hacia lo cotidiano, y no quiere ser más un traductor de otras voces sino dejar hablar al otro (Clifford, 2003). Lo anterior sin ánimos de indicar que las prácticas colaborativas en el arte son un instrumento a través del cual se canalizan los métodos de la ciencia antropológica. Primero, está el hecho de que la antropología amplía su concepto de trabajo de campo (Marcus y Elhaik, 2012; Clifford, 2003), luego, que en este tráfico de doble vía, se puede entender cómo las prácticas artísticas comunitarias se nutren de intereses históricamente inscritos en el campo de estudio de la antropología (Foster, 2001).

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

La presencia de productoras femeninas en el campo del arte ha sido motivo recurrente en mis intereses investigativos, desde los días en que como estudiante de Historia del Arte (2002-2007) descubría una disciplina de profundo acento androcéntrica. Sin embargo, el enfoque sobre un mismo objeto de estudio se ha transformado sustancialmente con la visión etnográfica adquirida durante los estudios de maestría en Antropología Visual. En el 2007 realicé para mi tesis de grado un estudio publicado luego bajo el título “Atreverse y triunfar en el intento. Mujeres en la plástica holguinera (1920-2005)”, en el mismo empleé los métodos de investigación científica histórico-lógico, inductivo-deductivo y análisis-síntesis, encargados todos de presentar el incremento de la presencia femenina en el quehacer plástico de la ciudad como resultado feliz de un devenir histórico; además del indispensable análisis semiótico de la producción de las artistas recogidas en dichas páginas.

Hoy, acompañada de las herramientas de la investigación etnográfica, los anteojos para escudriñar dicha presencia en el campo del arte son otros. Lo primero fue reconocer la existencia de un espacio al interior del cual se generan fuertes tensiones que hacen posible la configuración de escenarios particulares, que no precisamente responden a causas y efectos y mucho menos, a tendencias occidentales dominantes. Lo segundo, y el mayor de los aportes encontrados en el método etnográfico, fue el privilegiar las voces de los sujetos implicados en la producción artística para luego ponerlas a dialogar con otras fuentes y mi propia voz. Desde este enfoque lo relevante no es la producción misma o el qué quiere decir la obra, sino la posición del sujeto que reflexiona sobre las condiciones de su propia producción, haciendo posible vislumbrar una escena construida desde varias agencias y no sólo por los voceros de la hegemonía institucional.

En la presente investigación, “Arte contemporáneo en Ecuador: la producción femenina en la configuración de la escena (1990-2012)”, propuse valorar el papel de las productoras femeninas en la construcción de la noción de contemporaneidad en el campo del arte ecuatoriano de las últimas décadas. Dos ejes fundamentales articularon

el estudio: el interés por la creciente visibilización femenina en la esfera pública a partir de los noventa, y los discursos priorizados por dichas productoras. En este sentido, aunque se abarcan dos decenios, el énfasis está en los fenómenos ocurridos en los años noventa pues constituyen el punto de giro en lo que a producción femenina respecta. La segunda de las décadas trabajadas evidentemente cuenta con un número loable de creadoras jóvenes⁵³, pero el interés en este caso se centró en los aportes a la profesionalización del campo y consolidación de lo contemporáneo, -aportes que llegaron de manos de las teóricas femeninas- y en analizar, –a través de proyectos concretos- cómo se sitúa la creación femenina en los cruces disciplinarios que expanden las fronteras del arte actual en el país. Las voces de los agentes estudiados responden a una selección hecha a partir de la noción de mundo del arte de George Marcus y Fred Myers (1995), así como la de campo artístico de Pierre Bourdieu aparecida en *El sentido social del gusto* (2010). De ambos casos se tomó la idea del proceso de legitimación del arte y en ese sentido se colocaron en diálogo las voces de la etnografía y las fuentes secundarias mayormente implicadas con el discurso institucional. Así, se estudia el papel no sólo de artistas, sino de galeristas y teóricas.

En el primer capítulo se anunciaron los conceptos que hilvanaron todo el texto. Primeramente se propuso mirar el periodo a través de la idea de “bisagra” aportado por María Fernanda Cartagena (2011), gracias a lo cual fue posible entender los noventa como el momento en que inició la conformación de lo contemporáneo y los dos mil, como la década en que se acuñó e institucionalizó *a posteriori* el término -acogido desde antes por la comunidad artística nacional. Permite reconocer además que, como

⁵³ Algunos de los nombres de esta pléyade de creadoras encargada durante la última década de sostener la nombrada visibilización femenina que despegó en los noventa son: María José Icaza, Karen Solórzano y Ana María Carrillo (miembros de La Pelota Cuadrada y en el caso de Solórzano gestora del espacio La Naranjilla Mecánica); Karina Cortez y Silvia Vimos, integrantes del Tranvía Cero; Valeria Andrade con una fuerte proyección en la performance e intervención urbana; Janneth Méndez, quien posee una obra de profunda solidez personal; así como la obra de artistas reconocidas como Juana Córdova, Estefanía Peñafiel Loaiza, Manuela Ribadeneira. Las omisiones serán muchas, pero la ausencia de una documentación que compile y sistematice los acontecimientos más recientes, es uno de los motivos que dificultan el tejido de toda la red, además de no estar contemplado en los objetivos de la presente investigación el recuento historiográfico.

parte de un proceso que persiguió romper con el paradigma modernista en la plástica y permearse de los sucesos artísticos regionales, cada una de las décadas tuvo su propio lenguaje: en la primera de ellas el interés por la instalación, la performance, el video y otros en relación a un circuito de difusión más tradicional; la segunda, en franca sincronía con prácticas emergentes que apelan a un circuito alternativo de circulación, y evidencian ciertos cruces disciplinarios.

En el acercamiento a prácticas de tipo relacional y emergente más recientes, como los casos de estudio de los proyectos *Hilando Fino* y *El Coro del Silencio*, se tuvo en cuenta la noción de “tráfico”, según la propuesta del antropólogo X Andrade (2007). El interés por el cruce disciplinario entre arte y antropología hace entrada al campo académico con la llegada del giro etnográfico de la década del ochenta. Las discusiones aparecidas desde entonces hacen posible repensar la llamada autonomía del campo del arte (Marcus y Myers, 1995), entender la apropiación de la antropología por el arte como posibilidad de re-solución para las prácticas artísticas contemporáneas (Foster, 2001), y ver hoy una posible expansión de los campos disciplinarios en cuestión (Schneider y Wright, 2006).

En el transcurso de la presente investigación muchas fueron las ideas decantadas y otras las que por sorpresa se vislumbraron durante el trabajo de campo. A continuación se presentan algunas de las ideas concluyentes a las que se arribó.

Posibilidades de acceso al circuito en los noventa

¿Qué determina la irrupción y visibilización del desempeño femenino en los diferentes espacios del circuito de las artes visuales en el Ecuador de la década de los noventa en adelante? La primera respuesta está en el nivel de acceso a los espacios públicos que las mujeres para entonces han conquistado, tal como comenta Mónica Vorbeck, “quizás tenga que ver en que la generación de mi madre todavía no estaba bien visto que las mujeres asistan a la universidad y en la nuestra se dio” (2012, entrevista). En la Tabla 2, la variable “formación artística” muestra que el número de artistas con formación nacional será mayor respecto a aquellas cuya formación transcurre entre Ecuador y escuelas internacionales, y a las que poseen formación exclusivamente en el extranjero,

lo cual corresponde con la ampliación del sistema de enseñanza artística en el país.

Además de mirar el nivel de acceso al espacio educativo, es necesario atender a la presencia de estas mujeres como profesionales en el circuito de producción y circulación de las artes. A pesar de la marcada presencia analizada a lo largo de este trabajo, se hablaba anteriormente de la desproporción entre los índices de mujeres que ingresaban a las facultades y las que se mantenían activas en el mundo del arte una vez egresadas (Jenny Jaramillo, 2011, entrevista; Marcelo Aguirre, 2012, entrevista). Entonces, una posibilidad de encontrar respuestas al cómo algunas sí lograron posicionarse como profesionales del campo en estos espacios públicos, es mirar hacia los sujetos involucrados en el proceso.

En el caso de los tres agentes estudiados: artistas, galeristas y teóricas, desde el enfoque de Pierre Bourdieu (1997), la mayor probabilidad de pertenecer a este espacio social es la posesión de un alto capital cultural. Incluso en el caso de las galeristas que pueden resultar los agentes que detenten el más alto capital económico, continúa siendo determinante disponer de capital cultural. Por ejemplo, Betty Wappenstein comenta que la apertura de La Galería fue posible por las relaciones y el conocimiento que del mundo del arte poseían su socia y ella, a través de los vínculos familiares en ambos casos.

Según analiza Bourdieu, las dos variables fundamentales en el análisis del capital cultural son la familia y la institución escolar (1997: 33). Aunque la familia ha sido en muchos de los sujetos presentes en esta etnografía un elemento importante, por ejemplo en la orientación vocacional, el papel de la institución escolar ha sido altamente determinante. En el caso de las críticas y curadoras la formación en el extranjero fue obligatoria ya que en el país no existía un programa de pregrado en Historia del Arte. En el caso de las artistas, la posibilidad de estudios de pregrado o posgrado fuera del Ecuador ha sido igualmente un elemento de validación de su carrera en el medio. En todos los casos ha funcionado como especie de capital simbólico incorporado que les

confiere credibilidad y legitimación a su regreso al país, entendible si recordamos la demanda de experiencias internacionales en el medio.⁵⁴

Independientemente de que se infiere cierta posición económica privilegiada en quienes logran acceder a la institución educativa fuera del país, es válido tener en cuenta que los mecanismos de acceso a cursos en el extranjero difieren mucho -la obtención de becas y residencias artísticas son algunos de ellos. Además de las posibilidades económicas, en un sondeo que no deja de ser impresionista, la mayoría de estas mujeres son blancas o mestizas a lo sumo, elemento digno de anotar en un país con altos índices de población negra e indígena. Marcelo Aguirre y Gabriela Rivadeneira mencionaron las posibilidades que ofrecía al universo artístico regional la presencia de los diferentes estratos socioeconómicos en la Facultad de Artes de la Universidad Central, pero en el reciente estudio que del taller de anatomía en dicha universidad hace María Rosa Vargas (2012), se evidencia cómo históricamente han existido fuertes procesos de discriminación por cuestiones asociadas al género y a lo racial en dicha facultad.

Teresita de Barbieri (1993) se ha referido precisamente a cómo en el caso de América Latina las relaciones de raza, etnia y estratificación económica redefinen las relaciones de género. De este modo es posible pensar en las posibilidades de entrada a la escena del arte contemporáneo de los diferentes agentes analizados a lo largo de estas páginas. Como ocurre generalmente en el circuito internacional de las artes, el capital cultural es determinante para pertenecer al campo, pero en el caso específico del Ecuador es sumamente importante la variable institución educativa, con relevante significación en los noventa la modalidad de educación en el extranjero. Quiénes

⁵⁴ Muy esclarecedores en este sentido resultan los comentarios de Cristóbal Zapata respecto al jurado de la VIII Bienal de Cuenca y de Rodolfo Kronfle en “El arte contemporáneo en el Ecuador: oportunidad, realidad o tiempo perdido”. La rica ironía del primero es muy sugerente al proponer la especialización en el extranjero de un personal calificado para el evento y alerta: “Espero que esta sugerencia no derive en la creación de una escuela o posgrado en curaduría bajo la conducción de cualquier voluntarioso humanista cuencano” (Zapata, 2004: 25). Kronfle, por su lado, se refiere a las loas que reciben los artistas –aunque sean desconocido- que logran salir del país. El tema que pone en debate aquí, el meollo del asunto, es las diferencias centro-periferia y el complejo de pertenecer a una periferia que anhela estar en el centro, redimido este deseo a través del viaje (Kronfle, 2004).

podieron acceder a ella y el modo en que lo hicieron, son preguntas que ofrecen algunas coordenadas para analizar en definitiva el posicionamiento femenino en el circuito de circulación de las artes.

¿Feminismo en el arte ecuatoriano? Las prioridades del discurso.

En el capítulo III se planteó que a partir de las relaciones establecidas entre las exigencias del mercado y sobre todo, los intereses de la crítica en relación a la política prioritaria del CEAC y el MAAC, lo importante fue contribuir a la noción de arte contemporáneo. Las galeristas y las encargadas del ejercicio de la crítica, curaduría y reflexión teórica en general, no abren en la escena un análisis que atienda a lo que acontece desde un enfoque de género. La conclusión al respecto es que la obra de algunas artistas sí vislumbraron el interés por problematizar cuestiones relativas a las relaciones de género pero no ocurrió así con el resto de agentes legitimadores del campo. Como consecuencia de lo anterior, durante estas dos décadas las artistas han priorizado la construcción de una escena constantemente renovadora de las artes visuales.

Por otro lado, si bien artistas como Jenny Jaramillo, Ana Fernández, Juana Córdova, Larissa Marangoni y más recientemente Pamela Pazmiño, Valeria Andrade, entre muchas otras, han presentado a lo largo de estos años obras de cierto acento feminista, lo esporádico y aislado de los intentos no logra consolidar una tendencia colectiva que debata y cuestione los constructos patriarcales al interior del campo de las artes visuales, en un contexto tan complejo y abarcador como el que se analiza en el presente estudio.

Es necesario hacer la distinción entre el empleo del término género y el término feminismo en este punto del análisis. En el caso de la producción artística en sentido general se han producido interesantes acercamientos a algunos debates que cuestionan las relaciones de género, sobre todo a nivel de los roles histórico-sociales atribuidos al sexo femenino y al sexo masculino, pero la mayor reticencia está en la vinculación de su obra y práctica al término “feminismo”. En el caso de las profesionales del campo de la

producción teórica no hay vinculación ni a los estudios de género ni a las corrientes de la crítica feministas en la historia del arte.

El destierro de las discusiones de género frente a la homogenización de las prácticas artísticas de estas dos décadas ha estado amparado bajo el gran paraguas de lo contemporáneo. Importante en esto fue el interés por diferenciarse de las prácticas de décadas anteriores, guiados por el papel orientador de la crítica en relación a las políticas del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo.

Para la crítica María Fernanda Cartagena, quien estuvo muy vinculada al CEAC, una de las posibles explicaciones al por qué no prosperó una mirada desde el feminismo radical en que fueron los noventa eminentemente “un momento de crítica y de cuestionamiento a todos los circuitos, a las formas de legitimación, a los lugares tradicionales, pero no estuvo anclado como a una discusión específica de algún tipo de subjetividad” (2012, entrevista).

Entre las artistas que a lo largo de su producción han mantenido cierta filiación a la temática feminista está Ana Fernández, a su regreso de los Estados Unidos narra la experiencia de su encuentro en un programa de radio con algunos de los representantes del CEAC por entonces.

Me conocí con ellos ahí y yo por supuesto super feminista porque esa ha sido como el eje de la producción que he tenido siempre pero en esa época especialmente, hablé profeminista todo el tiempo, y feministas de la segunda ola, las Guerrilla Girls y cosas así y Ana Gabriela Rivadeneira dijo que eso ya estaba pasado de moda aquí, que eso ya había pasado, cuando aquí hasta ahora se lucha por cosas básicas de derechos de mujer, ni se diga en esa época en la que se hablaba siempre aquí del hombre, jamás se decía el ser humano (Ana Fernández, [Miranda Texidor], 2012, entrevista).

Es evidente la negación a validar el discurso feminista en las artes visuales del momento. Muchas veces se escucha hablar de si es pertinente en este contexto apelar a la idea de un arte femenino, de propuestas feministas o si es totalmente irrelevante. No es una pregunta que se pretenda responder fácilmente, la sugerencia es pensar en los resultados de la negación a enfrentar las posibilidades de plantearlo así. Sin profundizar demasiado en el tema, una de las más claras consecuencias está en la homogenización

que del arte contemporáneo se aprecia en la literatura de esta etapa. A pesar de que el indigenismo y la identidad nacional fueron de las grandes temáticas con las que se pretendió barrer, el discurso crítico ha reforzado a través de sus alusiones a lo histórico, lo étnico y lo político precisamente el tema de lo identitario. Parcelas importantes dentro del campo de la producción artística han sido obviadas y entre ellas especialmente la que nos ocupa.

La artista Larissa Marangoni defiende abiertamente su postura feminista y el criterio que sostiene al respecto es el acento autobiográfico de sus obras, para ella “esa es la valentía del feminismo, de poder hablar y expresarse abiertamente las sensaciones” (Larissa Marangoni, 2012, entrevista). Considera que las artistas no se identifican con este concepto porque las mujeres tienen miedo a contar sus historias. Sin ánimos de perder el hilo del miedo a contar historias, hurguemos en las posibles causas de la aislada aparición de voces como la de Marangoni o Ana Fernández.

Jenny Jaramillo vuelve a hablar de miedo ante la pregunta de por qué no prendió el feminismo entre las creadoras de su generación.

En las artistas había un miedo ¿no?, un miedo de relacionarse con eso, de decir, yo soy una artista que estoy de acuerdo con el feminismo, le tienen terror, porque hay un estereotipo sobre la nota del feminismo y entonces tal vez desde esas mismas carencias que tenemos de mujeres de relacionarnos y hablar entre nosotras, entonces nunca se articuló posicionamientos a nivel como de discurso con lo que hacíamos ciertas artistas o con lo que queríamos proponer (Jenny Jaramillo, entrevista 2012).

Parte importante de ese “miedo” puede estar en la identificación popular que del feminismo se hace con la homosexualidad, por ejemplo Betty Wappenstein menciona la marcada ausencia de propuestas feministas en su galería pero recuerda entre los escasos ejemplos que

La que sí presentó fue Verónica León que ahora está en Francia que en un momento dado yo le dí la oportunidad para hacer una exposición en la parte alta y ella sí propuso un proyecto feminista e inclusive tuvo una presentación de un baile, porque ella era compañera de otra señora en ese momento que era bailarina y propusieron como un happening, un baile de las dos mujeres que fue muy sensual y muy diferente, pero

eso era una cuestión ya, una propuesta real, somos lesbianas y ya.
Pero eso fue más o menos todo (Betty Wappenstein, 2012, entrevista)

De estos imaginarios deriva el estigma “artista feminista” igual a lesbiana, posible promotor del “miedo” y el rechazo a cualquier asociación con el feminismo, peor aún con el feminismo radical o militante.

Otro elemento importante es el papel de la institución educativa, con singular peso en la escena, ha sido un espacio de condena frente al tema del feminismo. La artista Ana Fernández ha catalogado la facultad de artes de la Universidad Central como un espacio “machista, jerárquico, horrible” donde los profesores solían decir a las mujeres “qué hacen ustedes aquí, deberían estar cocinando” pues el arte era un sitio exclusivo para el hombre, las mujeres no valen y no deben pensar como artistas (Ana Fernández [Miranda Texidor], 2012, entrevista).

Actualmente se percibe cierto giro en la aproximación desde la producción artística a las discusiones de género, sin embargo las propuestas más comprometidas con una posición militante no provienen precisamente de artistas sino de grupos activistas que toman el arte como vehículo de aproximación a la comunidad y a la sociedad en general (María F. Cartagena, 2012, entrevista). A pesar de que las dinámicas actuales del campo del arte ecuatoriano marcan un desplazamiento hacia el trabajo comunitario, las prácticas de las artistas inmersas en este tipo de propuestas continúan al margen de estos debates, aún si pensamos en proyectos como *Hilando Fino* de Ana Fernández no se puede catalogar como una práctica de tipo activista.

Rumbos del arte ecuatoriano actual: expansión vs. autonomía del campo y otras discusiones

Al plantear entre los objetivos de estudio de esta investigación atender a las contribuciones que artistas visuales ecuatorianas hacen a la expansión del arte actual en la región, parece contradictorio frente a la defensa de la autonomía del campo que asumen, tal como se mencionó en el anterior capítulo. Primeramente poner en evidencia el tráfico entre campamentos nos coloca en un terreno en tensión, y ser cómplice de las

discusiones entre ambos bandos es un hecho que confronta e interpela constantemente. A continuación se intenta cerrar algunas ideas aparecidas a lo largo del trabajo etnográfico.

En las recientes discusiones sobre el diálogo creciente entre la antropología y el arte contemporáneo, una de las líneas reflexivas es la que se refiere a la expansión de las nociones de trabajo de campo. Según James Clifford, el motivo que dio vida a la selección de ensayos reunidos en *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art* (1988), fue la posibilidad de constatar cómo la preocupación por lo cotidiano y el cuestionamiento al poder de traducción de la autoridad etnográfica atravesó muchas disciplinas, incluyendo el arte (Clifford, 2003). Varios son los autores que durante estas dos últimas décadas han abordado las posibilidades expansivas que el trabajo de campo ofrece a cada uno de los campos disciplinares sin embargo, aún sigue siendo conflictivo aceptarlo tanto para la antropología como para el arte.

En el caso específico del Ecuador somos testigos de una serie de prácticas artísticas que abandonan las instituciones y son concebidas como procesos de larga duración desarrollados en comunidades específicas. Mientras se produce esto, los artistas que están imbuidos en este tipo de prácticas defienden a ultranza su pertenencia al ámbito exclusivo del arte. Porque tal como advierte Pierre Bourdieu, la autonomía supone que “todo lo que adviene en ese campo –capital, luchas, estrategias, etc. – reviste *formas específicas*, originales, que no circulan necesariamente en otros microcosmos ni en el macrocosmos social en su conjunto” (Bourdieu, 2010: 38). La artista Ana Fernández comenta “Yo no dudo que especialmente el arte contemporáneo se relaciona con un montón de disciplinas de las ciencias sociales pero lo que yo sí creo firmemente es que el arte es el arte. El arte no es antropología, ni es sociología, ni es ninguna de esas otras disciplinas” (2012, entrevista). El excluir del ARTE todo lo que proviene de las ciencias sociales u otras disciplinas contribuye a la delimitación de fronteras. Pero cuáles son los parámetros para medir lo que está dentro y lo que queda fuera del ARTE.

Según la propia Ana Fernández ¿cómo identificar un proyecto artístico?

desde esto que Bourriaud acuñó como prácticas relacionales, lo que diferencia estas prácticas como artísticas a la hora de preguntarnos es esto arte o qué es, es que el arte tiene la capacidad de maravillarnos, desde algún lugar que no es el de las ciencias sociales, que de alguna manera sí tiene la poesía y que nos hace pensar que otro mundo es posible, la experiencia estética es aquello que nos produce ese moverse del alma. Esa es la diferencia más radical entre un proyecto desde el arte y un proyecto desde las ciencias sociales (2012, entrevistas).

Pero además de la ausencia de poesía, ¿qué define que un proyecto determinado quede por fuera de lo entendido como ARTE en la región?

Un elemento a tener en cuenta, más allá de que nos maraville o no lo que presenciamos, es el espacio desde dónde se concibe y en dónde circula (Schneider y Wright, 2006). En el caso de *Hilando Fino* se trata de un proyecto más de la Franja Arte Comunidad, que está dirigida por la artista Larissa Marangoni y conceptualizada o curada por María Fernanda Cartagena, dos figuras importantes para el arte de las décadas más recientes en este país. Consecuentemente, la visión y práctica de las ediciones de la Franja en las cuales ha estado presente *Hilando Fino*, amén de todos los cruces disciplinares y tráfico establecidos y reconocidos por estas dos profesionales, ya están inscritas y aceptadas en el circuito artístico nacional pues poseen la legitimación de las voces que lo construyen.

Es evidente además la necesidad de legitimar estos procesos en espacios que de algún modo responden a la institución arte. Lo primero es que a pesar de ser concebidos como procesos, tienden a presentar un producto que de algún modo hace posible a ese “todo” circular más allá de la comunidad. Los resultados de la edición Franja Arte Comunidad / Engabao 2011 –imágenes de los talleres, conversatorios de las experiencias de los artistas y participantes en general- fueron presentados en la sede FLACSO-Ecuador, relevante espacio académico. En el caso de *El Coro del Silencio*, el amplio trabajo de años con los jóvenes sordos se resume de cierta forma en la presentación del espectáculo escenográfico, en salas teatrales.

Más allá del producto que se elabora y se pone a circular en espacios institucionalmente legitimados, se ha mostrado en el capítulo anterior que se trata de

procesos complejos en los que se evidencia un tráfico con cuestiones tradicionalmente inscritas en el campo de la antropología. En este sentido, *Hilando Fino* no es la presentación de las imágenes de los tapices creados por las mujeres que asisten al taller de Ana Fernández. ni *El Coro del Silencio* un espectáculo que se presenta en una sala de teatro. Conocida la densidad que estas plataformas encierran en su construcción, la pregunta que asalta es ¿qué hace posible -además del circuito de circulación- la inscripción de ambas en el campo del arte?

En una de las conversaciones sostenida con Ana Fernández, decía que la ausencia de poesía, de sensibilidad, define que las prácticas antropológicas puedan ser vistas como arte. De este modo queda desterrado del territorio del ARTE cualquier proceso proveniente de las ciencias sociales. Ideas como: cuando la palabra intenta traducir la obra ya no es arte porque el poder epistémico siempre reduce el poder poético y allana la sensibilidad del artista, estuvieron en el centro de las discusiones sostenidas durante el Ciclo de Conferencias Arte y Enseñanza Artística, donde se reunieron artistas y académicos o teóricos provenientes de diferentes campos como la antropología, los estudios culturales, la historia del arte entre otros.

Las dudas frente a propuestas etnográficas que trafican con las artes visuales y/o audiovisuales invaden a muchos de los artistas ecuatorianos. En más de una ocasión a lo largo de esta investigación la entrevistadora salió interrogada. La pregunta recurrente era qué concepto tenía de la serie de propuestas que comenzaban a circular en espacios artísticos, aparecidas sobre todo de manos de antropólogos visuales. La idea que subyace en esta interrogante y en todas las discusiones relativas al pertenecer y el no pertenecer es la defensa a la figura del artista, vista como la encarnación del don de la genialidad históricamente atribuido y construido por la Historia del Arte.

Indiscutiblemente el campo del arte posee metodologías de trabajo afianzadas en una cosmovisión propia de la disciplina, pero no es la sensibilidad el motivo que nos permite discernir entre un proyecto de arte y uno de las ciencias sociales. La marca evidente es el quién lo construye, ser artista y estar aceptado por la comunidad es lo que hace la distinción.

Los métodos de trabajo a ambos lados de la frontera difieren sustancialmente, las interrogantes que mueven la creación de un sujeto formado en la disciplina artística no son necesariamente las que mueven a un antropólogo. Entonces, no se plantea que prácticas como las abordadas en esta investigación han abandonado el campo del arte y pertenecen al de la antropología ni viceversa, lo que sí se plantea es la existencia de un tráfico entre ambas disciplinas, que si bien en la práctica expanden los límites a ambos lados de la frontera, en el caso específico del Ecuador la tendencia de los artistas es a delimitar su espacio frente al trabajo en consolidación de la antropología visual. Lo que subyace en esta delimitación de fronteras no es sólo la defensa del ARTE, sino de la capacidad del sujeto artista de crear y transmitir desde lo sensitivo *versus* la racionalidad de la antropología y otras disciplinas.

La defensa implícita a la sensibilidad del artista resulta en definitiva un poco más atractiva que la del ARTE como un todo. Raymond Williams (2001) establece el origen del significado que se maneja hoy del vocablo arte a mediados del siglo XIX, la Revolución Industrial fue la coyuntura histórica donde una serie de palabras cobran nuevos significados ante la generalización de su uso y esos significados confieren una serie de connotaciones a los sujetos imbricados.

Un *arte* había sido antaño cualquier destreza humana; pero *Arte*, ahora, significaba un grupo particular de destrezas, las artes “imaginativas” o “creativas”. *Artista* aludía a una persona diestra, lo mismo que *artesano*, pero ahora se refería exclusivamente a estas destrezas selectas. Además, y esto es lo más significativo, *Arte* llegó a simbolizar una clase especial de verdad, la “verdad imaginativa”, y *artista* un tipo especial de persona, como lo muestra la palabra *artístico* [*artistic* y *artistical*], para describir seres humanos, novedosos en la década de 1840. Se encontró un nuevo sustantivo, *estética*, para aplicarlo al juicio de arte, y este término, a su turno, produjo el nombre de otro tipo especial de persona, el *esteta*. En esta nueva fase, *las artes* literatura, música, pintura, escultura, teatro, se agruparon como señal de que tenían algo esencial en común que las distinguía de otras destrezas humanas. La misma separación que había desarrollado entre *artista* y *artesano* se produjo entre *artista* y *artífice* [*craftsman*]. *Genio*, a partir del significado de “una disposición característica”, llegó a significar “aptitud exaltada”, y se diferenció del talento. Así como *arte* había producido *artista* en el nuevo sentido y *estética* resultó en *esteta*, *genio* también llegó a indicar un tipo especial de persona. Estos cambios, que coinciden en el tiempo con las otras modificaciones analizadas, conforman el registro de una notable mudanza en las ideas de la naturaleza y

finalidad del arte y de sus relaciones con otras actividades humanas y la sociedad en su conjunto (Williams, 2001: 15)

Según lo anterior, el arte es el universo de la creatividad, por lo cual el artista no es sólo un sujeto talentoso, sino dotado de genialidad. Si bien Williams lo que puntualiza es la expansión y socialización de esta concepción de arte, la construcción de la genialidad del artista en la historia del arte se remonta mucho antes del Siglo XIX. Este ha sido uno de los ejes fundamentales de análisis de historiadoras feministas como Linda Nochlin (s/f), Griselda Pollock (1988) y Whitney Chadwick (2002), encargadas de desmontar los imaginarios elaborados alrededor de la grandeza y genialidad de los artistas hombres al evidenciar los mecanismos históricos a través de los cuales ha operado la institución arte en detrimento de la incursión femenina en sus espacios. Pero en este caso, el don de la genialidad del artista ha alcanzado mayor magnitud, la ejecución de determinadas prácticas por parte de un artista es el capital simbólico determinante a la hora de definir cuáles pertenecen o no al campo del arte.

No es pretensión de la antropología ni de este trabajo el desmitificar la espiritualidad históricamente atribuida al creador artístico, tal como proponen George Marcus y Fred Myers (1995). Sin embargo, resulta que a diferencia de la clara apelación a la poesía y la sensibilidad que tiene lugar en la demarcación de fronteras frente a la contaminación de otras disciplinas como la antropología, en las discusiones sobre prácticas colaborativas del arte ecuatoriano actual se revelan fuertes contradicciones entre la comunidad de artistas.

Uno de los temas que aflora es la cuestión del papel ético en el desempeño del artista frente a la comunidad, el qué ofrece aquel a ésta, es la pregunta que interpela no tanto a quienes se han acercado teóricamente al asunto, sino sobre todo a los involucrados en esta corriente. En la mesa de trabajo Arte y Comunidad desarrollada en el marco del *Seminario Arte y Educación*, las principales discusiones de artistas y estudiantes de las diferentes facultades de artes del país giraron en torno a este tema. Para Ana Fernández muchas veces estos intentos resultan “prácticas paracaídas”, donde el artista llega a una comunidad, supuestamente tiene un intercambio horizontal con los habitantes, aprende de ellos más que enseñarles algo, se retira y queda como un

hecho aislado en medio de la cotidianidad de la región (Ana Fernández [Miranda Texidor] 2012, entrevista).

¿Cuál es la relevancia o quién se beneficia con ir a una comunidad llena de problemas a ofrecer algo? En opinión de Lupe Álvarez, lo que ocurre actualmente es que el criterio bajo el cual se conciben estos proyectos es completamente vertical, parte del discurso del artista y no de las necesidades o reclamos de la comunidad. En la misma mesa de discusión Ana Fernández se refiere a la imposibilidad de articular propuestas que incidan directamente en políticas públicas que de algún modo reviertan en la comunidad la confianza que estos depositan en el artista. Entre los participantes de la mesa se producen intervenciones que develan conflictos profundos frente a la relación arte comunidad, cuestionamientos que conducen a interrogantes significativas, ¿a partir de quién se genera este discurso, el artista o un comitente? y ¿cuál es el compromiso político del sujeto que genera este tipo de discurso?, ¿son hoy en el Ecuador las prácticas colaborativas en el arte prácticas de resistencia?

Esencialmente, existe una fuerte crítica a la cooptación de este tipo de prácticas por parte del gobierno. Uno de los espacios en donde se abrió públicamente esta discusión fueron las sesiones de trabajo del *I Encuentro Iberoamericano Arte, Trabajo y Economía* convocado por la Galería Arte Actual en el 2011. Parte significativa de artistas provenientes del teatro, el cine y las artes visuales esbozaron ideas relativas a las políticas del Ministerio de Cultura, en las cuales detectan la intención de direccionar el arte actual hacia las prácticas sociales.⁵⁵

El *Seminario Arte y Educación* (2012) promovido por la Facultad de Artes de la Universidad Católica, constituyó un espacio en donde se profundizó el debate alrededor de la intención estatal por coaptar lo que hasta ahora se veía como prácticas artísticas de resistencia frente a las políticas verticales de la institución arte. Según uno de los artistas participantes la vinculación arte-comunidad no nació ni debe ser aceptada como

⁵⁵ El anterior comentario forma parte de las notas de campo del trabajo de la Mesa 1 durante los días de reunión. En el salón compartieron artistas del teatro, el cine y las artes visuales, así como funcionarios del Ministerio de Cultura y de instituciones reconocidas en el país como la Bienal de Cuenca.

mandato institucional, pero la política actual tiene como interés el mirar hacia los “menos favorecidos” y en este sentido intenta encausar el arte. Para el artista, esto está reflejado en las intenciones de la nueva Ley de Docencia Superior y en las líneas priorizadas en las diferentes convocatorias de artes que se promueven en el país.⁵⁶

Previo al desarrollo de este Seminario, Ana Fernández se refería a la contradicción que suponía la presencia del Estado en el curso de las artes en el país pues si por un lado ayudaba a visibilizar las producciones artísticas, por otro las encasillaba y aniquilaba su esencia: la resistencia. En sus palabras,

En el 2007 hicimos una mesa en El Pobre Diablo dónde la pregunta era ¿incide en el arte en la política? Y la respuesta era no, nadie se entera de qué pasa en el arte. Lo que ha pasado del 2007 a esta parte es que este gobierno ha sido super inteligente en coaptar todas las prácticas artísticas sociales para su beneficio y creo que eso es bien peligroso por una parte y por otra parte nos ha dado lo que queríamos, que es justamente poder incidir de alguna manera en la política. [...] Me parece interesante que exista este relacionamiento del artista y la comunidad, pero a mí, el hecho de que sea un mandato me molesta muchísimo y nosotros establecimos estas prácticas no como establishment, sino como resistencia, y ahora están siendo coaptadas, todas nuestras metodologías, todo está siendo coaptado, a mí me aterra (2012, entrevista)

Una de las problemáticas que detectan los artistas es que el agenciamiento institucional que del trabajo comunitario está teniendo lugar a través del discurso oficial va en detrimento de otros estilos o tendencias dentro de las artes visuales contemporáneas. Esto lo propicia la coyuntura política y sus intereses de trabajo con las minorías. Lo relevante en este caso para la antropología no es la intención institucional por respaldar y validar las prácticas comunitarias, finalmente este es el juego eterno en la historia del arte, lo que comienza en la disidencia, en el enfrentamiento, termina siendo absorbido. Lo importante es por qué, a pesar de todos los cuestionamientos éticos frente a la

⁵⁶ En las bases de la convocatoria al Premio Mariano Aguilera 2012, específicamente en la de Creación Artística, se prioriza la noción de procesos más que de obras, tal como hasta ahora había tenido lugar en este concurso de las artes visuales. Para revisar las bases de dicha convocatoria consultar, <http://www.ministeriodecultura.gob.ec/convocatorias/3331-convocatoria-del-premio-nacional-mariano-aguilera-2012.html>

comunidad y a la posición política asumida, estas prácticas tienen lugar. Aquí nos auxilia el acercarnos con los anteojos de la antropología al debate sobre el rumbo actual del arte ecuatoriano.

Ya en la década de los ochenta James Clifford alertaba sobre las implicaciones negativas de continuar mirando al arte como un campo encerrado en sí mismo, marcado por la sensibilidad, el deslumbramiento o la fascinación. Sobre el caso específico de la muestra *“Primitivismo” en el Arte del Siglo XX: Afinidad de lo Tribal y lo Moderno* expuesta en el MOMA (1984-1985),

En general uno se sentiría compelido a deducir basándose en la exhibición, que todo el entusiasmo por la cosa négre, por la “magia” del arte africano, no tenía nada que ver con la raza. [...] El modernismo aquí representado sólo tiene que ver con la invención artística, una categoría positiva separable del primitivismo negativo de lo irracional, lo salvaje, lo básico, la huida de la civilización (Clifford, 2001: 237)

¿En qué nos auxilia el comentario anterior? En ver que más allá de la tan defendida autonomía teórico-metodológico que ofrece el campo del arte a sus practicantes y de la indudable construcción histórica del mito de “el don” y la genialidad en el gremio, existen cuestiones estructurales importantes en este desplazamiento del arte hacia prácticas comunitarias, materializadas en algunas –entre muchas- de las tantas plataformas colectivas mencionadas en el anterior capítulo.

Lo primero es guardar un poco de distancia frente a la idea de un boom internacional de las prácticas colaborativas, relacionales o emergentes y concentrarnos en nuestro campo cultural específico. Es cierto que la necesidad de permearse de los últimos acontecimientos del arte internacional fue una política constante en la comentada construcción de un sentido de contemporaneidad para el arte ecuatoriano de las dos últimas décadas. Del mismo modo las prácticas artísticas basadas en lo comunitario a nivel internacional responden básicamente a un posicionamiento político disidente frente a la institución arte (Foster, 2001), tendencia evidenciada en el debate anterior. Sin embargo, qué los empuja a realizar proyectos que constantemente interpelan su posición de artista y el lugar del arte.

El factor común de las discusiones en los diferentes fórums colectivos ha sido la inexistencia de un mercado de arte capaz de garantizar la independencia propositiva de los artistas. La posibilidad de encontrar financiamiento para procesos artísticos y la imposibilidad de comercializar obras en sí mismas, se presenta en el caso ecuatoriano como un factor a tener en cuenta en el análisis del auge de procesos que privilegian el tráfico con la disciplina antropológica a través del emplazamiento en comunidades vistas como otro cultural.

Aportes y recomendaciones finales

La presente investigación ha esbozado una de las tantas aristas que conforman el poliédrico campo del arte contemporáneo ecuatoriano: el desempeño de las mujeres en este escenario. Por un lado se abordó el contexto en que tiene lugar la irrupción de agentes femeninos en diversos espacios del circuito, especialmente el mercado, la crítica y la producción artística, unido a esto las prioridades que negocian y los cauces que lograron conferir al campo. Entre estos causes, se abordó lo que se erige como una de las tendencias más notables del campo del arte actual en el país: prácticas que a través de los cruces disciplinarios entre antropología y arte tensionan la idea de autonomía, a la vez que expanden el campo artístico. Un seguimiento a este tipo de prácticas y la confrontación de las mismas con las políticas institucionales del Ministerio de Cultura del Ecuador pueden arrojar algunas luces sobre el más inmediato rumbo de las artes visuales en el país y las principales tensiones entre los diferentes agentes involucrados.

Aunque los estudios sobre arte contemporáneo en el Ecuador ya cuentan con cierto corpus bibliográfico (Álvarez, 2001; Kronfle 2009; Cartagena, 2011; Kingman, 2012), la presencia femenina en la historia del arte ecuatoriano no ha corrido similar suerte. A la altura del 2008, en el artículo “En la onda del otro arte”, Lenin Oña dice se está gestando una nueva situación para el arte ecuatoriano y entre las claves importantes que revela menciona: “Crece la participación femenina en el arte, y con éxito cada vez más remarcable, lo que se explicaría por la disciplina de las artistas mujeres y por la sensibilidad inherente a su sexo, ¿o a cierta cultura de género?” (Oña, 2008: 31). La anotación corrobora la idea de un marcado quehacer femenino en el arte regional de las dos últimas décadas, pero en realidad, tal como se ha demostrado en la presente

investigación, el crecimiento era notorio casi veinte años antes de este comentario. Se hace necesario a la altura del siglo XXI no sólo anunciar la creciente inserción de productoras femeninas en la escena local sino realizar un mapeo profundo de quiénes han sido y la obra cultivada por ellas.

Finalmente, esta investigación comparte la certeza de que el presente estudio se acerca a un área poco explorada en la historia del arte regional: el quehacer femenino en la conformación de los diferentes escenarios. Una recomendación pertinente resulta la de estudiar cómo desde finales del siglo XIX y todo el XX la mujer ha podido negociar el acceso al espacio público de circulación de las artes y cuál ha sido el papel de las instituciones frente a esta negociación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado L., Marco A. (2004). “El Salón de Julio: opiniones de un artista”. En *El Búho* un Revista Para Lectores, No. 9, pp: 54-55
- Álvarez, Lupe (2001). “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano” En *Catálogo Políticas de la Diferencia, Arte Iberoamericano Fin de Siglo*. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/35755469/ALVAREZ-Lupe-Antiguedades-recientes-en-el-arte-ecuatoriano-2001>, visitado 08/18/2012.
- Álvarez, Lupe (s/f). *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/35156935/CATALOGO-UMBRALES-DEL-ARTE-EN-EL-ECUADOR>, visitado en junio 14 de 2012.
- Álvarez, Lupe y Ángel Emilio Hidalgo (2007). *Ecuador. Tradición y modernidad*. Madrid: SEACEX y tf. Editores, pp: 53-62
- Ampuero, Matilde (2002). La Artefactoría. En Catálogo *Galería Madeleine Hollaender 25 Años*, pp: 63-71. Ecuador: Imprenta Monsalve Moreno.
- Ampuero, Matilde (2006). “Salón de Julio: out of the Picture” En *El Búho* Una Revista para Lectores, No. 18: 58-61
- Andrade, X (2011). “Artes Visuales en el Ecuador Contemporáneo: contra el efecto Guayasamín”. Disponible en <http://www.laselecta.org/2011/05/3367/>, visitado el 02/02/2012
- Andrade, X y Gabriela Zamorano (2012). “Antropología visual en Latinoamérica” En *Íconos Revista de Ciencias Sociales* No. 42: 11-16. FLACSO-Ecuador
- Andrade, X. (2007). “Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo” En *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, No. 25: 121-128. Disponible en <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/322/1/RP25-Andrade-Del%20trafico%20entre.pdf>, visitado 08/15/2011
- Andrade, X. (2012). “Antropología y Arte contemporáneo: contexto del debate y la experiencia de FLACSO-Ecuador.” Ponencia presentada en Ciclo de Conferencias Educación Artística y Universidad, junio 4 y 5, en Quito, Ecuador.

- Andrade, Xavier (2004). “Burocracia: museos, políticas culturales y flexibilización laboral en Guayaquil”, en ÍCONOS No. 20, pp: 64-72. Quito: Flacso-Ecuador
- Batista Rodríguez, Arianni (s/f). “Atreverse y triunfar en el intento. Mujeres en la plástica holguinera (1920-2005)”. En *Hacer Memorias Vol. II*, Yuricel Moreno (Comp.): 69-93. Holguín, Cuba: Editorial la Luz.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1997). “Espacio social y espacio simbólico” en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, pp.11-32. Barcelona: Anagrama, S. A.
- Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- Cadena Vargas, María Rosa (2012). “Taller de Anatomía Artística, un espacio en disputa”. Tesis para obtener el título de maestría en Ciencias Sociales con mención en Estudios de Género y Desarrollo. FLACSO. Ecuador.
- Campuzano, Luisa (2004). *Las muchachas de La Habana no tienen perdón de Dios... Escritoras cubanas (S. XVIII-XXI)*. La Habana: Ediciones Unión.
- Cárdenas Oñate, Marisol (mayo-julio 2006). *Metáforas del cuerpo en la iconósfera contemporánea de las artes visuales*. Catálogo Salón Mariano Aguilera 2006. Centro Cultural Metropolitano. Quito, Ecuador.
- Carralero Rodríguez, Susana y Carelsy Falcón Cazadilla (2000). “La creación plástica académica femenina en Santiago de Cuba en la etapa de 1935 a 1959”. Disertación de grado, Universidad de Oriente.
- Carrión, María del Carmen (2001). “Una reflexión sobre la pintura republicana” En *Revista Diners Club Ecuador, S.A., No. 227: 35-37*
- Cartagena, María Fernanda (2002). “La Galería Madeleine Hollaender 25 años apostando por el arte contemporáneo en el Ecuador, entre muchas otras cosas”,

- En Catálogo *Galería Madeleine Hollaender 25 Años*, pp: 9-19. Ecuador: Imprenta Monsalve Moreno.
- Cartagena, María Fernanda (2006). “El (des)orden de las cosas: arte y vida cotidiana.” En *El Búho* Una Revista Para Lectores No. 16/17: 56-60
- Cartagena, María Fernanda (2011). “De la emergencia del arte contemporáneo a la incidencia de los actores red” En Catálogo Arte Actual 2011, pp:12-23. Quito: FLACSO-Ecuador
- Catálogo. Exposición de Egresados 91-92 de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador
- Cevallos Salazar, Pamela Cristina (2012). “La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo: prácticas de coleccionismo y configuración del sistema de arte en Ecuador (1964-1979)” Tesis para obtener el título de maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico. FLACSO-Ecuador.
- Chadwick, Whitney (2002). *Women, Art and Society* (Third Edition). London: Thames and Hudson Ltd.
- Clifford, James (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Clifford, James (2003). *On the Edges of Anthropology* (traducción de Libertad Gills): 23-42. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Danto, Arthur C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- De Barbieri, Teresita (1993). “Sobre la categoría género. Una introducción teórica-metodológica” En *Debates en Sociología* No. 18, pp. 2-19.
- De Juan, Adelaida (2002). *Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas
- Deepwell, Katy (1998). “Introducción. La crítica feminista de arte en un nuevo contexto”. En *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Katy Deepwell (Comp.): 19-39. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Elhaik, Tarek y George E. Marcus (2012). “Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus”. En *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, No. 42: 89-104. Quito: FLACSO-Ecuador
- Fernández, Ana (s/f). “Fauna y flora del Ecuador... en extinción”, Disponible en <http://www.mirandatexidor.com/PinturaQueSoberbio.html>, visitado Septiembre, 20, 2012
- Flores, Inés (1998). “Ruby Larrea” En *Revista Diners Club Ecuador*, S.A., No.194: s/p
- Flores, Inés M. (1993). “La IV Prebienio de Cuenca” En *Revista Nacional de Cultura* No.1Nov. 1993, pp.89-93. NINA Comunicaciones.
- Foster, Hal (2001). “El artista como etnógrafo”. En *El retorno de lo real*, pp: 175-207. Madrid: Akal. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/31637791/Foster-Hal-El-Artista-Como-Etnografo>, visitado 31 de julio de 2012.
- Foster, Hal (2010). “Contemporary Extracts”. En *What is Contemporary Art?*, Julieta Aranda; Brian Kuan Wood y Anton Vidokle (Comp.): pp. 142-151. Berlín-New York: Sternberg Press.
- Fuller, Norma (2007). “Los estudios de género en la región andina” En *Antropología y Género. II Congreso Ecuatoriano de Antropología y Arqueología. Balance de la última década: Aportes, Retos y nuevos temas*. T. I. pp: 91-106. Quito-Ecuador: Ediciones ABYA-YALA.
- García Lescaille, Tania (2002). “La mujer-ornamento. Lo evidente y lo subyacente del género”, en *Mujeres de Cuba. Coloquio Internacional de Burdeos. Abril de 1998*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Geertz, Clifford (2001). “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura.” En *La interpretación de las culturas*, pp: 19-40. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Goetschel, Ana María (2006). *Orígenes del feminismo en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Mujeres (CONAMU): FLACSO-Ecuador: Comisión de género y equidad social del MDMQ: UNIFEM. Consultado en

http://www.flacsoandes.org/biblio/shared/biblio_view.php?bibid=102853&tab=opac

- Goetschel, Ana María; Pequeño, Andrea; Prieto, Mercedes; Herrera, Gioconda (2007). *De memorias. Imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte*. Quito: Imprenta Mariscal
- Guash, Anna María (2007). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial
- Gutiérrez, Alicia B. (2010). “A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hardin, Sandra (2002). “¿Existe un método feminista? En *Debates en torno a una metodología feminista*, Eli Bartra (Comp.), pp.9-34. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Justo Pastor Mellano (2003). *La disolución de la ceremonia regional*.
- Kennedy Troya, Alexandra (2003). “Los fantasmas del indigenismo”. En *El Búho Una Revista Para Lectores*, No. 6: 10-11
- Kennedy, Alexandra (2004). “Arte contemporáneo y mediación: A propósito de la VIII Bienal”. En *El Búho. Una Revista Para Lectores*, No. 8: 33- 35
- Kennedy-Troya, Alexandra (2007). “Bienal de Cuenca: un balance inicial”. En *El Búho Una Revista para Lectores*, No. 21: 69
- Kingman Goetschel, Manuel (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Kronfle Chambers, Rodolfo (2004 b). “Descubriendo Umbrales”, Consultado en <http://www.riorevuelto.net/2004/08/descubriendo-umbrales.html>, visitado Octubre, 12 de 2012
- Kronfle Chambers, Rodolfo (2004). “El arte contemporáneo en el Ecuador: oportunidad, realidad o tiempo perdido”. En *El Búho Una Revista Para Lectores*, No. 10:14-17

- Kronfle Chambers, Rodolfo (2008). “Yo sí me he mirado. Larissa Marangoni”.
 Disponible en <http://www.riorevuelto.net/2008/07/larissa-marangoni-yo-si-me-he-mirado.html>, visitado Octubre, 28, 2012
- Kronfle Chambers, Rodolfo (2009). *1998-2009 Historia(s)_ en el arte contemporáneo del Ecuador*. Guayaquil: Río Revuelto.
- La Galería (1997). Catálogo *La Galería Veinte Años*. Quito: Imprenta Mariscal
- Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- Lamore, Jean (2002). “Cecilia y sus dos pecados” en *Mujeres de Cuba. Coloquio Internacional de Burdeos. Abril de 1998*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- León, Paulina (2012). Ponencia presentada en *Seminario Arte y Educación*, Mayo 9, 10 y 11 en Quito, Ecuador.
- León, Paulina (2012a). Intervenciones en Conversatorio de *El Coro del Silencio*, Mayo 29 en Colegio Alemán, Quito, Ecuador.
- Marcus, George E. y Fred R. Myers (1995). “The Traffic in Art and Culture: An Introduction”. En *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Marcus, George E. y Fred R. Myers (Comp.): 1-51. California: University of California Press.
- María del Carmen Carrión (2001). “Soliloquios del arte Ecuatoriano”. En *Revista Diners Club del Ecuador S.A.*, No. 226: s/p
- Martín Casares, Aurelia (2006). *Antropología del Género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Nochlin, Linda (s/f): “Why have there been no great women artists?” En *Women. Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988, pp. 147-158. Consultado en http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/512/files/2012/01/whynogreatwomenartists_4.pdf, visitado el 29/09/2008.

- Oña, Lenin (2008). “La onda del “otro” arte” En *Revista Diners Club del Ecuador S.A.*, No. 308
- Oña, Lenin (s/f). “Del Salón al Premio Mariano Aguilera. Retrospectiva 1917-2008.” En *Mariano Retro. Catálogo 91 años del Salón Mariano Aguilera.*
- Ordóñez Charpentier, Angélica (2000). “¿Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín’. La construcción social de las ‘razas’ en el Ecuador. Un caso de estudio.”. Tesis de maestría Ciencias Sociales, Mención en Estudios Ecuatorianos. Flacso-Ecuador. Junio 2000
- Ormaza, Juan (2012). “Fundamentos y simultaneidad”. Ponencia presentada en *Ciclo de Conferencias Educación artística y Universidad*, junio 04 y 05, en Quito, Ecuador.
- Orobitg, Genma (2003). “Sexo Género y Antropología” En *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto* (Silvia Tubert, ed.), pp: 253-280. Madrid: Ediciones Cátedra
- Ortiz, María Dolores (2012). Intervenciones en Conversatorio de *El Coro del Silencio*, Mayo 29 en Colegio Alemán, Quito, Ecuador.
- Ortner, Sherry (2006). “Entonces, ¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?” En *Revista de Antropología Iberoamericana*, enero-febrero, año/vol.1 número 001, pp: 12-21. Madrid.
- Osborne, Peter (2006). *Arte conceptual*. London, New York: Phaidon Press Limited.
- Ospina García, Omar (2005). “El Salón Mariano Aguilera 2005: El Artista y su tiempo”. En *El Búho Una Revista Para Lectores* No. 11: 24
- Pacurucu, Hernán (s/f). “90tas apelando a los archivos de la memoria” En *Catálogo 90tas apelando a los archivos de la memoria.*
- Pérez, Trinidad (1994). “Jenny Jaramillo” En *Revista Diners Club Ecuador, S.A.*, No. 141: 44-48

- Pérez, Trinidad (1996). "Mujeres y Artes". Ponencia presentada en V Bienal de Cuenca, noviembre 1996, en Cuenca, Ecuador.
- Pérez, Trinidad (2003). "El 'Mariano Aguilera': Evolucion... o se muere". En *El Búho Una Revista Para Lectores*, No. 5: 54-55.
- Pollock, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York.
- Prieto, Mercedes (2007). "Aportes de la antropología a los estudios de género: Notas para una relexión" En *Antropología y Género. II Congreso Ecuatoriano de Antropología y Arqueología. Balance de la última década: Aportes, Retos y nuevos temas*. T. I, pp. 107-119. Quito-Ecuador: Ediciones ABYA-YALA
- Rocha, Susan (2011). "In Humano, el cuerpo social en el arte ecuatoriano 1960-1980". En *InHumano el cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980*, pp.1-3. Centro de Arte Contemporáneo de Quito: Hominen Editores.
- Rodolfo (2004). "El Arte contemporáneo en el Ecuador: oportunidad, realidad o tiempo perdido". En *El Búho Revista Para Lectores* No. 9, pp: 22-26
- Rodríguez Castelo, Hernán (1980). *1969-1979 Diez Años de Cultura en el Ecuador*. Quito: Publitécnica
- Rodríguez Castelo, Hernán (1993). "El Salón "Mariano Aguilera" 1993" En *Revista Nacional de Cultura* No.1, Nov. 1993, pp.73-88. NINA Comunicaciones.
- Rodríguez Castelo, Hernán [2006 (1992)]. *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión
- Salgado, Pablo (1997). "Artes plásticas ¿el 96 fue un buen año?" Periódico *Hoy*, Enero 7, 5B.
- Sanz Pérez, Etna (2003). "Ay, negra, si tu supieras... Aproximación al estudio de la mujer negra en la pintura santiaguera", en *Revista del Caribe*, No. 41. Santiago de Cuba.
- Sanz Pérez, Etna (s/f). "Contribución al estudio de la mujer pintada en Santiago de Cuba", (tesis doctoral). Santiago de Cuba: Universidad de Oriente (inédito).

- Schneider, Arnd y Christopher Wright (2006). "The Challenge of Practice". En *Contemporary Art and Anthropology*, Arnd Schneider y Christopher Wright (Comp.):1-27. Oxford: Berg
- Schneider, Arnd y Christopher Wright (2010). "Betwen art and Anthropology". En *Betwen art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, Arnd Schneider y Christopher Wright (Comp.): 1-21. Berg Editorial: Oxford, New York
- Scott, Joan (1993). "El género: una categoría útil para el análisis histórico" En *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, pp: 17-50. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Serrano de Haro, Amparo (2000). *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A.
- Svistoonoff, Nicolás (2003). "¿Curaduría o Curatocracia?" En *El Búho Una Revista* No. 6: 12
- Tello Astudillo, María Monserrate (2007). "Crear y crear en femenino: Arte, educación y mujeres ecuatorianas, 1860-1930". Disertación programa oficial de postgrado Historia de América Latina, Mundos Indígenas. Universidad Pablo de Olvide, Sevilla, España.
- Torres, Carmen Rosa (2001). "Ana Fernández: arbitraria, cuestionador, intensa..." En *Revista Diners Club Ecuador, S.A., No. 227: 32-34*
- Travía Cero (2012). "Artistas radicales y vendido (se venden camisetas usadas en chance estropeadas)" en *de la adversidad ¡vivimos! Primer encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía*, pp: 64-67. FLACSO-Ecuador: Arte Actual.
- Villacís Molina, Rodrigo (1997). "Instalaciones" En *Revista Diners Club del Ecuador S.A., No. 184: s/p.*
- Vorbeck, Mónica (2009). "Retos de la práctica curatorial en el Ecuador: aproximación evaluativa y proyección de la curaduría en un proceso de profesionalización del campo artístico. El caso del Salón Mariano Aguilera". Disponible en <http://www.laselecta.org/archivos/pdf/practica-curatorialMA.pdf> visitado Diciembre, 23, 2012.

Williams, Raymond (2001). *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Zapata, Cristóbal (2004). “La VIII Bienal de Cuenca: una mirada crítica”. En *El Búho*. Una Revista Para Lectores, No. 8: 24-28.

DOCUMENTOS

Ataque de Alas (Catálogo del encuentro) Julio 12, 2002

Catálogo DVD *Ecuador en Emergencia*. 13 plataformas de producción artística colectiva del Ecuador. 2009

Cataloteca, publicaciones sobre artes visuales y archivo personal de Trinidad Pérez

Kellner, Sara (s/f). “Larissa Marangoni”. Palabras de la curadora sobre la instalación *Santa Caterina de Siena*, de Larissa Marangoni, presentada en Fairfield University (1995). Consta como anexo a carta que la artista enviara a la crítica Trinidad Pérez. (Archivo personal Trinidad Pérez)

Periódico *Hoy* (1987). “La crítica que produce aburrimiento. Entrevista con Ramiro Jácome”, sección: 2c, abril, 19

Periódico *Hoy* (1993). “¿Un boicot a la Bienal?”, sección 9A, agosto, 19.

Periódico *Hoy* (1995). “Bienal con otra cara”, sección 7B, septiembre, 6.

Periódico *Hoy* (1995). “Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo. Una casona para el arte”, sección 7B, septiembre, 5.

Periódico *Hoy* (1997). “La V Bienal de Pintura en Cuenca analizada por varios críticos, ‘O cambia o se muere’ ”, sección 6 B, enero, 1.

Periódico *Hoy* (1999). “Las galerías migran a la red”, sección 8A, enero, 8

Periódico *Hoy* (2003). “Políticas culturales para aplicarse a mediano plazo”, sección 4B, Enero, 9

Revista *El Búho*, 2002 a 2010

Revista *Diners*, 1980 a 2010.

Últimas Noticias (1974). “El arte ecuatoriano tiene historia y tradición grandiosas: E. Kingman.” Enero 12.

Wash el Documental. Proyectos artísticos en colectivo. Dirigido por Pedro Cagigal, Quito, 2008.

ENTREVISTAS

Ana Fernández (Miranda Texidor), 08, 09, 23 y 30 de mayo de 2012.

Angélica Alomoto, conversaciones sostenidas durante el 2011.

Betty Wappenstein, 17 de mayo de 2012.

Gabriela Rivadeneira, 04 de abril de 2012.

Jenny Jaramillo, 10 de enero y 15 de junio de 2012.

Larissa Marangoni, 02 de mayo y 07 de junio de 2012

Lupe Álvarez, 11 de mayo de 2012

Madeleine Hollaender, 15 de mayo de 2012

Marcelo Aguirre, 28 de febrero de 2012.

María Fernanda Cartagena, 09 de enero y 15 de junio de 2012.

Mónica Vorbeck, 15 de mayo de 2012

Paulina León, 29 de mayo de 2012.

Trinidad Pérez, 12 de junio de 2012

X. Andrade (2012 a). Comentarios aportados a la presente investigación.