

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 107

*El canon
en dos salones
de arte
del Quito
contemporáneo*

Antonio Jaramillo



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

20 años



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

El canon en dos salones de arte
del Quito contemporáneo

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 107

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
uasb@uasb.edu.ec • www.uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
cen@cenlibrosecuador.org • www.cenlibrosecuador.org

Antonio Jaramillo

**El canon en dos salones de arte
del Quito contemporáneo**



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

20 años



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Quito, 2012

El canon en dos salones de arte del Quito contemporáneo

Antonio Jaramillo

SERIE 
Magister
VOLUMEN 107

Primera edición:

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Corporación Editora Nacional

Quito, febrero de 2012

Coordinación editorial:

Quinche Ortiz Crespo

Armado:

Mosca estudio gráfico

Impresión:

Ediciones La Tierra,

La Isla N27-96 y Cuba, Quito

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

978-9978-19-497-3

ISBN: Corporación Editora Nacional

978-9978-84-594-3

Derechos de autor:

Inscripción: 0338922

Depósito legal: 004810

Título original: *Los salones de arte en el Quito contemporáneo*

Tesis para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura,
con mención en Políticas Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2007

Autor: *Antonio Jaramillo* (correo e: *anjaram@yahoo.com*)

Tutor: *Edgar Vega*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0544

Contenido

Prólogo / 7

Introducción / 9

Capítulo I

Concurso Mariano Aguilera: entre lo canónico y lo experimental / 13

Canon y estilos artísticos / 13

Antecedentes del concurso Mariano Aguilera / 14

Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera / 17

Mariano Aguilera 2002 / 20

Mariano Aguilera 2003 / 24

Mariano Aguilera 2004 / 28

Mariano Aguilera 2005 / 32

Mariano Aguilera 2006 / 35

Análisis y crítica de *lo curatorial* / 40

Los nexos con las corrientes artísticas imperantes / 44

La información: un hecho cultural inevitable / 46

El canon desde los artistas / 48

Capítulo II

Quito y los artistas que exhiben en la calle / 55

Antecedentes sociales y culturales de los artistas de la calle / 57

La Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido»: posicionamiento cultural y social / 60

Primer Salón de Artes Plásticas Arte en El Ejido 2004 o «Arte en El Ejido» en el Museo de la Ciudad / 66

Segundo Salón de pintura y escultura Arte en El Ejido 2005 / 74

El canon desde los artistas de El Ejido / 79

Capítulo III

El canon en las lógicas culturales del arte en Quito / 85

El canon en el SMA y SAEE / **86**

El arte y los críticos / **90**

Reflexiones de los críticos / **100**

Qué es arte: arte y globalización / **107**

Instancias de la fragilidad institucional / **109**

Conclusiones / **117**

Bibliografía / **121**

Glosario / **126**

Prólogo

El tema relacionado con las convenciones artístico-visuales referidas a la época actual, de alguna forma se vincula y está comprometido con la problemática de la obsolescencia, síntoma que entraña una necesaria reflexión en el campo de la estricta percepción de las corrientes contemporáneas del arte. Esto podría calificarse como que se tratara de cierta colección de historia del arte –reiterativa y suspensa–, que por incompleta no termina de inscribirse en el capítulo final correspondiente a las «últimas tendencias».

Sin embargo, al momento de especular respecto a lo representativo del arte de esta primera década del siglo XXI, la percepción más general se perca de y se asienta en la presencia de los nuevos soportes estéticos, que por la fuerza de lo innovador han terminado por dislocar la argumentación conceptual de la obra de arte, hasta llegar a estancarla y sumirla en una verdadera crisis de representatividad. Esta circunstancia se trasluce por la actitud de un afán repetitivo que tiene como fin superar las variaciones de transición, para entrar en la dinámica de los cambios acelerados de las tecnologías como único razonamiento dialéctico del arte más contemporáneo.

Este texto, circunscrito al ámbito local del arte que se manifiesta en la ciudad de Quito, se caracteriza por la voluntad de desentrañar los límites y las características únicas que identifican tanto los planteamientos propositivos de vinculación tecnológica, así como la intencionalidad de otros trabajos que responden a distintos signos y experiencias. En este sentido, trata de definir el paradigma que se proyecta y caracteriza lo nacional ecuatoriano, que bien puede representarse en la frase elemental de «esto es lo que tenemos [...] ni más ni menos».

Esta justificación se comprueba en la reestructuración academicista de la paulatina pérdida de la pureza de los medios pictóricos y de la plástica en general, cuyo reflejo se consigna en los ejemplos que respaldan este soporte investigativo. Sin duda alguna, un elemento perceptivo y que acelera cambios está definido en las reacciones y actitud del público presente en cada una de las citas a este tipo de eventos (los salones de arte) y al ejercicio del arte local en los tiempos y espacios que se describen con sentido cronológico.

Con este exordio, me permito proponer al lector el análisis de estos contenidos, que responden a una intención seriamente afectada por una reali-

dad perceptiva de las actuales tendencias y realizaciones artísticas; y de las reflexiones respecto a los procesos y experiencias en su comprensión dentro del amplio campo de la creatividad y la producción del arte contemporáneo.

Antonio Jaramillo García

Introducción

Tratar sobre el tema de los salones entendidos como sinónimo de galería donde se exponen obras de arte es tomar en cuenta la diversidad de manifestaciones artísticas, y, por tanto, buscar respuestas a las coyunturas histórico-culturales en síntesis dialéctica de nuevos espacios, que provienen de la polarización entre el canon y sus rupturas.

Para llegar a entender la referencialidad del canon en los actuales movimientos artísticos, es importante destacar que el término *canon*, tal como se presenta en esta investigación, tiene un carácter oscilante, pues va de la simple idea de modelo ejemplar a la reflexión provocadora de tensiones en las relaciones de poder.

Estas relaciones incluyen al conocimiento autorizado como inicio de práctica *enclavable*, en la que se manifiesta la superioridad de los que saben y la subordinación que incide en la aceptación de los que no saben. Por esta razón, la figura del crítico es fundamental, como ícono relevante en materia de voces autorizadas, para así entender cuándo existe o no arte.

Entonces, la presencia de un canon contemporáneo se percibe, en tanto referente y en tanto relación de poder –aunque a veces sea de manera fantasmal, anodina y angustiante–, en el hilo conductor de la representatividad de los salones *Mariano Aguilera* (con más de 90 años de presencia) y *Arte en El Ejido* (fundado en el 2004). Y esto no en cuanto a los trabajos exhibidos por los artistas plásticos en los salones de arte antes mencionados, sino por la incursión gestora de críticos, curadores de arte y jurados, cuya labor propositiva les involucra como parte del acontecer cultural.

Con la finalidad de encontrar los soportes a las tendencias canónicas, se ha desarrollado un diálogo directo con representantes, delegados y administradores de estos salones de arte; como también con los ganadores del premio único Mariano Aguilera a partir de 2002, fecha en que se convierte en «Salón Nacional de Arte Contemporáneo». De igual forma, se han planteado conversaciones con artistas callejeros que se integran alrededor del parque de El Ejido, cuya búsqueda a una respuesta de necesidad gremial los obligó a autogestionar el Salón de Arte en El Ejido, cuya característica es que los organizadores (los artistas de la calle) consiguen adaptarse a otros lugares de expo-

sición, distintos a los habituales y reconocidos oficialmente: para un evento sin curadores y con evidente limitación de los espacios promocionales de información.

Se trata de desentrañar las formas de producción, circulación y consumo de la obra plástica dentro del circuito del arte en el ámbito local.

El material investigativo básico proviene de los archivos relacionados con cada una de las citas anuales que convocan estos salones y de catálogos impresos de los eventos. Complementariamente, los testimonios de sus actores de alguna forma contribuyen a encontrar ese hilo conductor de un canon identificado como posmoderno. Además, las interrelaciones, coincidencias y oposiciones en las experiencias vitales que tienen los artistas, nos permiten valorar su trabajo dentro de las corrientes tanto modernistas como contemporáneas hasta el año 2006.

Por otra parte, al tomarse en cuenta el entorno citadino y cultural de Quito, se incluye el reconocimiento de un gran espacio en el que confluyen dos propuestas. La una corresponde al siempre novedoso y polémico «Mariano Aguilera contemporáneo», y la otra proviene de los artistas de la calle. Son dos propuestas para el circuito del arte, con nexos múltiples a la manifestación artística en toda su amplitud. Las marcadas diferencias y coincidencias estéticas de los dos salones representan una impronta en la plástica local y en el permanente desafío de crear los espacios apropiados para acoger las nuevas corrientes y prácticas artísticas: de corte posmoderno en el *Mariano Aguilera*, en tanto que en el *Arte en El Ejido* las experiencias son más clásicas, pero no por ello menos contemporáneas a las de su equivalente.

Dentro de los objetivos de este trabajo se consignan los registros de las relaciones para valorar el hecho artístico desde la referencialidad del canon en el trabajo de los artistas plásticos y desde la posición de los jurados, críticos y curadores. Por ello, en el primer capítulo se hace una referencia histórica del Salón Mariano Aguilera (en adelante, SMA o «Mariano Aguilera») desde sus inicios –en 1917– hasta 2006, fecha que se ajusta al quinto año en la nueva etapa del Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera. Se presentan las obras ganadoras de 2002 a 2006 y sus respectivos comentarios. La evidente metamorfosis de la obra de arte en esta etapa marca la presencia de instalaciones, arte-objetos, videos y fotografías, lo que hace pensar que la pintura y la escultura ya no son representativas en este arte actual. Se aprecia el alejamiento de estas prácticas desde los artistas que transmiten la idea de obras creadas exclusivamente para el Salón, según los temas que dicta el curador de turno.

En el segundo capítulo se inserta el origen y desarrollo del Salón de Arte en El Ejido (en adelante, SAEE), los inicios de la Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido» gestionada por los artistas de la calle y su confi-

guración legal como entidad. Se mencionan las fricciones y la respuesta táctica de supervivencia ante el Municipio de Quito, que pretendió controlarlos. Esto trajo consigo la autogestión de un salón de arte gremial. Además, se presentan las obras ganadoras de los salones 2004 y 2005 con sus respectivos comentarios; también se adjuntan las revelaciones de sus protagonistas.

Para la lectura de imágenes artísticas, tanto en el caso del SMA como en el SAEE, se ha utilizado el método del humanista y crítico del arte, el alemán Erwin Panofsky, que se fundamenta en la descripción, análisis e interpretación de las formas en el arte. A partir de la presentación de estos dos salones, matizados por las respectivas argumentaciones curatoriales, selección y premiación de la obra plástica, se establecen las diferencias y similitudes en las lógicas culturales imperantes en ambos casos.

Por último, en el tercer capítulo se hace la entrega de un análisis de la posición de la crítica del arte con respecto a la presencia y ruptura del canon, así como el apego a tendencias canónicas en el arte ecuatoriano. Esta sección es importante en la apreciación del crítico como afianzador de cánones porque, a través de sus juicios, califica la obra de arte: la acoge o rechaza en los espacios de la oficialidad. O, lo que es más, la visibiliza o invisibiliza según su dictamen sin atenuantes. Como argumento coyuntural, este capítulo aborda el tema de actualidad sobre la fragilidad institucional en torno a la gestión cultural.

Debo advertir que, como en todo trabajo investigativo, las limitaciones se hacen presentes en su desarrollo. En el tema de estos salones uno de los obstáculos para conseguir información fue la carencia de archivos, unas veces debido a la falta de cuidado y otras por el celo en guardar los documentos y la ausencia de personas especializadas en el manejo de la materia. Los documentos no tienen la continuidad cronológica y, en muchos casos, existen vacíos en períodos clave. Por otro lado, existe apertura para ingresar en los archivos, pero no una orientación técnica.

De igual forma, en las participaciones burocráticas existe una representación política y no técnica, lo que hace presumir que se trata de elementos improvisados, hecho que se demuestra en actitudes poco profesionales, cuando se cierran a cualquier posibilidad de una entrevista sobre el tema. Algo similar sucede con personajes pertenecientes al mundo del arte, donde se cumplen roles que guardan relación con la crítica o los cargos pasajeros de las curadurías, que también están marcados por influencias políticas.

Finalmente, y como parte del enriquecimiento de este trabajo, se consigna un glosario de términos de arte; también se dispone de textos e imágenes relativos tanto a los salones de arte *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido*, así como referentes de la historia del arte nacional y universal.

CAPÍTULO I

Concurso Mariano Aguilera: entre lo canónico y lo experimental

El 10 de agosto de 1917 se inaugura el Salón¹ Mariano Aguilera (SMA) en la ciudad de Quito, el primero en abrirse en Ecuador, manteniendo su presencia y apertura, aunque con reiteradas suspensiones. Los más de noventa años de presencia de este Salón permiten registrar una diversidad de coyunturas, eventos, y una singular y muy discutida impronta en la cultura del país, sobre todo en las artes plásticas. En este ámbito es importante resaltar la confrontación entre el proceso de creación artística, su crítica y la presencia de un mercado del arte, circunstancias destacadas para el surgimiento de corrientes canónicas que, como suele pasar en el arte, validan a las obras tanto desde sus componentes internos como desde sus contextos y circuitos de distribución y consumo.

CANON Y ESTILOS ARTÍSTICOS

Para empezar a analizar el SMA y su impronta en lo canónico, es preciso señalar que a lo largo de la investigación se usarán las palabras *estilo artístico* y *canon* para hacer referencia a las normas que establecen los cambios o transformaciones de lo aceptado como normal en el ámbito del arte. El canon estético lo propone el artista a través de la obra de arte para llegar al espectador. Según el antropólogo José Alcina Franch:

El canon estético debe comprenderse en dos sentidos: por una parte un canon estético colectivo que comparten, por lo tanto, el artista y su espectador contemporáneo; pero, por otra parte, existe un canon estético individual, tanto del artista como de cada uno –teóricamente– de sus reales o posibles espectadores. La identificación de las ideas estéticas del artista con las de los espectadores constituyendo un colectivo de carácter único, es lo que proporciona el *éxito* del artista, ya que en su obra reconocen su ideal todos los espectadores.²

1. «Salón. *m.* Exposición periódica de obras de arte». *Diccionario El pequeño Larousse ilustrado*, México-Buenos Aires, Larousse, 2008, 14a. ed., p. 905.
2. José Alcina Franch, *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza, 1998, p. 74.

La peculiaridad del desarrollo de la plástica en el Ecuador bien puede entenderse tomando en cuenta, entre otros factores, las estrategias de dichas corrientes canónicas. De ahí que resulta importante analizar el desarrollo del SMA desde su incidencia en la consolidación de lo canónico en las artes plásticas ecuatorianas. Para enfrentar este registro analítico, la investigación parte del convencimiento de que la presencia de un canon del arte contemporáneo está instituida desde la jerarquía del conocimiento, que premia tanto «las intenciones» como el trabajo y la calidad de obra bajo una subjetividad de gusto. El premio del Salón significa un tácito reconocimiento de orden profesional que conlleva la apertura de espacios culturales, promocionales y de comunicación.

En el capítulo II se indaga acerca del proceso del Salón de Arte en El Ejido (SAEE), buscando los contrastes entre estos pares y descubriendo las significaciones y desarrollo que autorizan sus vigencias.

ANTECEDENTES DEL CONCURSO MARIANO AGUILERA

Desde principios del siglo XX existe una manifiesta preocupación por parte de los promotores del arte en el Ecuador por introducir nuevos lenguajes artísticos a través de las academias y de la obra de sus artistas. Tal fue el caso práctico de la creación de becas a Europa para artistas distinguidos, quienes regresaron con las influencias de las academias de arte, cumpliéndose así el objetivo de compartir estos conocimientos en calidad de «mentores» de las escuelas de bellas artes locales.

La Escuela de Bellas Artes de Quito acogió, desde su refundación en 1904,³ a los artistas en proceso de capacitación, privilegiando su instrucción académica dentro de sus talentos y limitaciones. La preocupación del Estado en este proceso permitió que, desde principios de siglo XX, se contrataran los servicios de pintores extranjeros para la formación pedagógica de esta escuela de Quito, situación que repercutió directamente en la preparación de sus estudiantes.

En este sentido, son relevantes los resultados en los casos del neoimpresionismo y el indigenismo que sentarían la base e identidad como escuelas con unidad artística muy concreta. Así, en 1915, durante la presidencia de Leonidas Plaza Gutiérrez llega el maestro francés Paul Alfred Bar, quien es

3. Recordemos que la Escuela de Bellas Artes fue fundada inicialmente en 1872, durante la presidencia de Gabriel García Moreno. Funcionó hasta su primer cierre en 1875 y fue refundada en 1904 en la presidencia de Leonidas Plaza, gracias al entonces Ministro de Educación, Luis A. Martínez.

impulsor del neoimpresionismo.⁴ Sus clases de Teoría del Color revolucionaron la plástica local, cuando sus estudiantes aplicaban la «pintura del natural», tanto en el desnudo como en el paisaje. De esta forma se difunde este estilo pictórico europeo en nuestro medio.⁵ En otra incidencia de la pintura local aparece el nombre de Luigi Cassadio, a quien se recuerda como el inspirador del indigenismo. Fue el primero en incluir modelos indígenas en la Escuela de Bellas Artes de Quito, en 1915.⁶

Dentro de este contexto cultural se inaugura el SMA, mediante Ordenanza Municipal registrada el 21 de julio de 1917, en memoria y en honor de quien legó su casa a la Municipalidad de Quito,⁷ para que, de los intereses producidos por el fondo dotal proveniente de su venta, se otorguen anualmente tres premios a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes. En la primera edición del Mariano Aguilera, Víctor Mideros ganó en pintura, Luis Mideros en escultura y Luis Aulestia en arquitectura. A partir de este momento, la disciplina que alcanzará mayores perspectivas en el quehacer artístico que reconocerá el SMA será la pintura.

Hay tres artistas ecuatorianos que se destacan en la plástica de aquellos años y son quienes van a impulsar la experimentación de las formas de la pintura en el Ecuador a partir de 1920. Se trata de Manuel Rendón Seminario, vanguardista, nacido en París e hijo de diplomático, uno de los predecesores del abstraccionismo (compartió con Matisse, Braque y Modigliani); Camilo Egas (ver anexo, p. 131), quien vivió fuera del país, en cuya obra destaca la variedad: desde el indigenismo figurativo (premio Mariano Aguilera en 1918 con pintura indigenista) hasta la pura abstracción; y, Alberto Coloma Silva, pintor moderno que se formó en España, de técnica muy depurada e influencias cosmopolitas gracias a su residencia en Europa.

Hasta los años 30 el impresionismo fue la corriente más acogida por la crítica académica,⁸ derivada de la riqueza temática en la «pintura de género», es decir, retrato y paisaje. Esta persistencia duraría hasta 1936, año en que Eduardo Kingman gana el SMA con su obra *El Carbonero* (ver anexo, p. 131), obra

4. Estilo pictórico de fines del siglo XIX, derivado del impresionismo, que se caracteriza por pinceladas cortas en una diversidad cromática en la que cada pincelada tiene un punto de color.
5. «Orígenes estéticos del siglo XX en el Ecuador», en *Historia del Arte Ecuatoriano*, vol. IV, Quito-Barcelona, Salvat, 1978, p. 3-16.
6. José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 245.
7. Mariano Aguilera fue un quiteño, doctor en Jurisprudencia y miembro del Concejo Cantonal de Quito desde 1869 hasta 1893, quien legó por testamento su casa a la Municipalidad para la promoción de las artes, datos tomados de Hernán Crespo Toral, *Mariano Aguilera. 65 años de la plástica ecuatoriana 1917-1982*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1982, p. 3.
8. Por ejemplo Camilo Egas, que había hecho pintura indigenista antes de 1920, presentó en 1923 un retrato de mujer (fechado en 1920) con riguroso estilo impresionista, que le permitió ganar el primer premio del Mariano Aguilera de ese año (ver anexo, p. 131).

rechazada un año antes. Desde entonces se promovió el indigenismo en la plástica nacional por parte de reconocidos artistas como Jaime Andrade (SMA, 1940), Oswaldo Guayasamín (SMA, 1942), Diógenes Paredes (SMA, 1947), Galo Galecio (SMA, 1957 y 1964), Bolívar Mena Franco (SMA, 1958) (ver anexo, p. 132), entre otros. Fue una pléyade que integró a sus trabajos los ideales políticos de izquierda, reputada y de avance en los círculos intelectuales y culturales del Ecuador. También existió la influencia del muralismo mexicano con su temática revolucionaria y el beneplácito por la consolidación ideológica de la Unión Soviética en el concierto político internacional, todo lo cual vendría a reforzar un movimiento cultural propio, nacido de la entraña social e histórica, con amplias y variadas tendencias expresionistas.

El constructivismo se incorporó luego, aunque fue considerado contrario no en expresión sino en ideología a la corriente dominante del expresionismo. En el constructivismo se desarrolló más el geometrismo, arte abstracto que tenía que ver mucho con el diseño. Dentro de sus máximas figuras están Araceli Gilbert (SMA, 1961) y Estuardo Maldonado, quienes creativamente interpretaron esta corriente, llegando a incorporar y manejar símbolos del arte precolombino. Las tendencias figurativa y abstracta permanecieron en el SMA hasta entrada la década de los 60.

Sin duda alguna, el SMA se convirtió en la vitrina para promover los trabajos de los artistas arriba mencionados —entre otros muchos más— y desarrolló un verdadero mercado del arte a nivel nacional, con la ayuda de las galerías y la promoción, entre informativa y publicitaria de los medios de comunicación y los eventos de exhibiciones por parte de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y sus extensiones provinciales.

Una larga fase de paralización se produjo cuando el Salón cerró sus puertas en 1965, coincidiendo con las etapas transitorias de las dictaduras militares de ideología antiizquierdista. Un largo compás de espera se produjo bajo el argumento justificado de renovación.

Para 1977 el Mariano Aguilera abre sus puertas marcado por una corriente no tan nueva como sugerente: la neofiguración, o «feísmo», como se la conoció en Latinoamérica.⁹ Los artistas destacados en esta corriente fueron Nelson Román (SMA, 1978), Ramiro Jácome (SMA, 1979) y Carlos Viver (SMA, 1980) (ver anexo, p. 133).¹⁰

La figuración y la abstracción iban a ser la tónica de los concursos hasta 1996, año en el que se cierra nuevamente el SMA, para volver a abrirse

9. Influenciada por el irlandés Francis Bacon y el mexicano José Luis Cuevas.

10. H. Crespo Toral, *op. cit.*; Mario Monteforte, *Los signos del hombre*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1985, y, Hernán Rodríguez Castelo, *Panorama cultural*, Quito, Corporación Editora Nacional / El Conejo / Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993.

en 2002, bajo la propuesta de imprimir cambios radicales acordes con las corrientes del arte contemporáneo.¹¹

Para el año 2002 el Salón tiene una apertura con nuevas proposiciones. Se bautiza con la elección del tema «Con o sin retorno», a cargo de la curadora Raquel Camacho. En 2003 se convoca con el tema «La libertad del artista», de la mano del conocido crítico de arte Lenin Oña. Para 2004 el tema fue «Reciclaje y *Ready-made*» o «La fascinación de la cotidianidad», cuya mentora fue la crítica Mónica Vorbeck. En 2005 el curador fue Omar Ospina, de nacionalidad colombiana, quien propuso el tema «El artista y su tiempo». En 2006 la curaduría del Salón la realizó la antropóloga Marisol Cárdenas con el tema «Las metáforas del cuerpo en la iconosfera contemporánea de las artes visuales».

Desde 2002, la significativa diversidad de las obras, los soportes y las visiones para organizar las decisiones del Salón marcan un punto de inflexión relevante en el Mariano Aguilera. De allí que es oportuno e importante analizar los resultados de esta última etapa de exhibiciones dentro del evento artístico-institucional más antiguo del país.

De hecho, un Salón que se vuelve a convocar después de un prolongado cierre y que anuncia cambios significativos en su composición, genera expectativas acerca de si el estilo, las estructuras artísticas y sus normas tienen un proceso lógico de maduración en los participantes de un concurso, que durante más de 80 años fue eminentemente de pintura.

SALÓN NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO MARIANO AGUILERA

La investigadora del arte María Fernanda Cartagena, en 1998, presenta un proyecto¹² para la apertura del SMA. Dicho proyecto recoge la discusión entre artistas, críticos y galeristas con respecto a las características que debería tener el SMA. Una de las propuestas más significativas del proyecto es que la escultura o la pintura no deberían ser las únicas expresiones presen-

11. A partir de 2002 el concurso pasa de la pintura y escultura a la amplitud del arte contemporáneo –no tradicional–, con tendencias novedosas como las instalaciones, los *performances*, la fotografía o el video-arte.
12. María Fernanda Cartagena presentó al Municipio de Quito su «Proyecto para la apertura del Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera» en mayo de 1998, ante el arquitecto Alfonso Ortiz, director de Patrimonio Cultural; respaldaba su trabajo un resumen de la encuesta para la reapertura del Salón, documento consultado en el anexo 29-1998, Quito, Archivos de la Unidad de Museos del Centro Cultural Metropolitano de Quito.

tes, sino también todas aquellas referentes al «arte alternativo»¹³ o arte no tradicional. Como consecuencia de lo anterior, y luego de reiteradas reuniones entre la Dirección Metropolitana de Educación, Cultura y Deportes del Municipio de Quito y la Dirección del Centro Cultural Metropolitano (CCM), sus directivos decidieron implantar los cambios en el SMA, bajo la premisa de que las artes plásticas ecuatorianas de las últimas décadas habían modificado sus soportes convencionales, lo cual permitía la incorporación de nuevos materiales (sobre todo en los *assemblages*, que utilizan el *collage* con objetos tridimensionales) e indistintas propuestas. La petición de innovaciones en el Salón fue escuchada, y para el 2002 comenzó su nueva temporada bautizada con el nombre de Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera (aun cuando la alusión de carácter externo del término «contemporáneo» no afectó la identidad tradicional para que los artistas le sigan llamando sencillamente el «Mariano Aguilera»).

La reapertura del SMA coincidió con cuestionamientos al arte contemporáneo ecuatoriano, en un momento en el que el evento de las artes plásticas más antiguo del país había cedido espacio en cuanto a ser calificado como «el más importante». De hecho, la apertura de la Bienal de Cuenca que data de 1987 –para esta época ya había cumplido quince años de presencia–, inscrita en la agenda internacional como un evento que concita la atención y convoca a artistas y críticos de arte, de alguna manera le restó la importancia con que contaba antes el SMA, aunque sobre la misma Bienal, críticos de arte como la cubana Lupe Álvarez ya señalaron que: «La Bienal no ha enfrentado el reto de impulsar la producción artística contemporánea en Ecuador. Sus limitaciones formales dejan fuera todo lo que rompe con esquemas institucionales y cancelan los contactos necesarios con formas diversas de la creación internacional».¹⁴

El caso es que el Mariano Aguilera decidió innovarse, ya sea por cualquier tipo de influencias. A continuación se examina si realmente fueron tantos los cambios en relación a los estilos artísticos y la apertura a nuevos cánones y tradiciones. Esta revisión permitirá entender cómo se estructura lo canónico en el arte ecuatoriano, ya sea para apuntalarlo o para rebatirlo. Esta parte de la investigación permitirá, además, entender el diálogo contestatario o las tensiones entre los organizadores del Salón Mariano Aguilera y los artistas de la calle con su Salón de Arte en El Ejido, tomando como referente el valor y la vigencia del canon.

13. El término «arte alternativo» es utilizado por María Fernanda Cartagena para referirse al arte contemporáneo que incluye las instalaciones, los *performances*, el video-arte y otras expresiones distintas al arte tradicional, circunscritas categóricamente en la pintura y la escultura.
14. Lupe Álvarez, «La Bienal debe cambiar radicalmente», en *Mundo Dinero*, No. 202, Quito, Dinediciones, marzo 1999, p. 27.

La curaduría y la participación de los artistas

Desde el inicio de 2002, la exigencia del Mariano Aguilera fue la de tener un curador¹⁵ para convocar a los artistas al concurso. Debía primar un criterio, manifestado a través de un tema y con la amplia potestad para aceptar o rechazar las obras. Según reglamentos del Centro Cultural Metropolitano (organizador del evento), las tareas del curador son:

Tener experiencias en Curaduría de exposiciones, dos curadurías internacionales, tres curadurías nacionales, amplio conocimiento y experiencia en artes plásticas contemporáneas.

Las obligaciones del(a) Curador(a). El Curador o la Curadora es la persona encargada de elaborar un concepto y crear un discurso en torno a la producción artística, para proyectarlo hacia la esfera pública por medio de un hilo conductor, dirigido a generar un campo de discusión.

Respecto a las propuestas u obras receptadas:

- a) Atribución exclusiva de seleccionar las propuestas u obras que integrarán el Salón.
- b) Presentar, mediante informe, al Comité Organizador, la selección de las propuestas de acuerdo al cronograma establecido.
- c) Elaborar una tabla de avalúo de las obras seleccionadas.

Respecto a la organización:

- a) Asesorar al Comité Organizador durante el desarrollo del Salón.
- b) Planificar y coordinar los eventos paralelos como mesas redondas, conferencias, foros.
- c) Coordinar y participar en la formación y difusión del Salón a nivel nacional.

Con respecto al catálogo:

- a) Elaborar la presentación, justificación y análisis que se incluirá en el catálogo del Salón.
- b) Coordinar la edición del catálogo del Salón.

Respecto al informe final.

- a) Presentar al Comité Organizador el informe final detallado de lo ocurrido en el Salón Mariano Aguilera con recomendaciones.¹⁶

Al Mariano Aguilera de este período de cinco años se ha presentado un total de 698 artistas, de los cuales solamente 212 pudieron exponer sus trabajos. La selección no ha marcado un criterio uniforme. Han existido diferen-

15. Del latín *curator*, persona que cuida algo. Experto que cuida y clasifica las obras de arte de un museo.

16. Ordenanza Metropolitana No. 104, art. IV; Ordenanza Metropolitana No. 33, de 5 de mayo de 2000; Ordenanza Metropolitana No. 054, de 19 de junio de 2001. «Ordenanzas y reglamentos», en el archivador 05 TJ, Quito, Archivos de la Unidad de Museos del Centro Cultural Metropolitano.

cias de un año a otro. Por ejemplo, en las dos primeras versiones (2002 y 2003) la selección fue tan rigurosa que expusieron solamente 21 participantes con dieciocho obras el 2002 y 14 artistas con 16 trabajos en el siguiente. En años posteriores se nota la flexibilidad de los curadores, quienes permitieron una participación mayor. Así, en mayo de 2004 se aceptaron 31 obras, en tanto que en 2005 se rebasó toda expectativa y se entró en el campo de la tolerancia con nada menos que 99 obras. Después de este suceso sin precedentes, se tomó cierto recato para 2006, año en que se seleccionaron 52 obras.

Las cifras de alguna forma ayudan a evaluar la cantidad de participantes, pero la calidad depende de la organización del evento y de las alternativas de curaduría. El premio es único y de adquisición, y alcanza un valor pecuniario de diez mil dólares americanos.

MARIANO AGUILERA 2002

La reapertura del SMA en el 2002 resulta paradójica: luego de haber debatido sobre su carácter y transformaciones, el SMA de 2002 se abre con una propuesta nada novedosa y con una curaduría cuestionada desde sus inicios. El tema fue «Con o sin retorno», a cargo de la curadora Raquel Camacho (escogida por el Comité Organizador),¹⁷ mejor conocida como fabricante de papel artesanal que como crítica del arte, lo que hizo dudar sobre el nivel del certamen. En su función de curadora, Camacho reunió elementos sobre los inmigrantes para la propuesta conceptual (tema ya trabajado en la Bienal de Cuenca dos años atrás) y las nuevas propuestas artísticas que debían variar entre instalaciones, *performances* y video-arte. De una participación de 156 artistas con 210 obras, fueron escogidos sólo veintiún artistas con dieciocho trabajos, es decir menos del 10%.

17. No existe documentación que justifique por qué fue escogida la propuesta de la señora Raquel Camacho; lo único que se conoce es que el Comité Organizador tomó esta decisión; y que estuvo conformado por Javier Lasso, Director Metropolitano de Educación, Cultura y Deportes del Municipio de Quito; María Elena Machuca, Directora del CCM; y Francisco Morales, jefe de Museos del CCM. Referencia sustentada en el catálogo *Salón Mariano Aguilera 2002 (Con y sin retorno)*, Quito, CCM, p. 4. Al tenor de este suceso, la crítica de arte Ana Rodríguez, en entrevista personal del 19 de abril de 2007 acerca de los cuestionamientos a las curadurías de salones de arte, opina lo siguiente: «Ese es otro de los formatos que es muy complicado de manejar; aquí es muy difícil debatir acerca del «aparato de selección de curador», del momento que se lo elige y legitima. Y vuelve la propuesta del curador indiscutible frente a otra. Es muy raro que un curador quiera debatir sobre sus presupuestos curatoriales».

Argumentación curatorial

En el texto preparado para convocar a los artistas a participar en esta nueva edición del Mariano Aguilera, la curadora Camacho indica que:

El Ecuador está viviendo un intenso proceso de migración/inmigración, y que frente a los efectos del Plan Colombia, existe un desplazamiento de los grupos Shuar, Shiwiar, colonos y campesinos amenazados por la violencia de los grupos en confrontación. Así mismo, que el fenómeno de la migración ha cobrado importancia en una especie de «fiebre migratoria», a consecuencia de la falta de recursos para la sobrevivencia.

Cita, además, el caso de cientos de médicos ecuatorianos que van a buscar trabajo a Chile, donde su formación es reconocida y bien remunerada.

«Siendo éste un tema de álgida vigencia», dice, «se amerita con creces el tomar como eje de este Salón el tema de la migración/inmigración, titulado: «Con y sin retorno»». Y refuerza su ponencia argumentando que «un salón nacional de arte contemporáneo, en proceso de experimentación, ofrece a los artistas, a la vez que grandes posibilidades creativas, un esfuerzo adicional para responder a la demanda de actualización y *contemporización* mundial de sus actividades». Concluye indicando que «la exposición de las obras de este Salón no sólo deberá tener como fin el presentar las obras de arte, sino también integrar, a través del tema propuesto, a toda la colectividad», ya que, según su criterio, «algo muy importante es enseñar al público a apreciar a través del arte lo que es nuestra identidad, lo que nos constituye como cultura».¹⁸

De esta forma se plantea el tema «migración-inmigración», tema social largamente tratado en estudios realizados en escenarios de las comunidades de frontera entre Estados Unidos y México. Por otro lado, existen nombres muy representativos en el *mainstream* artístico internacional, como el del *performer* Guillermo Gómez-Peña, cuyo trabajo cuestiona, desde hace casi 30 años, los conflictos de la identidad cultural de un emigrante.¹⁹

18. Raquel Camacho, «Justificación de curaduría para el Salón Mariano Aguilera 2002», en el archivador No. 05TJ-2002, Quito, Archivos de la Unidad de Museos del CCM.

19. Gómez-Peña es el primero en hablar de latinos «desterritorializados», y es por eso que trabaja en el tema. Dice ser mexicano, pero también chicano y latinoamericano. «En la frontera me dicen «chilango» o «mexiquillo»; en la capital «pocho» o «norteño» y en Europa «sudaca». Los anglosajones me llaman «hispanic» o «latinou» y los alemanes me han confundido en más de una ocasión con turco o italiano. Mi compañera es angloitaliana pero habla español con acento argentino y juntos caminamos entre los escombros de la Torre de Babel de nuestra posmodernidad americana», Guillermo Gómez-Peña, «La Fronteridad. Documentado/in-documentado», México, en *Revista de poesía visual* [II Bienal Internacional de poesía visual y alternativa en México, memoria documental], México, Casa de la Cultura de la 1a. sección de Chapultepec, 1987, p. 7.

El tema de la inmigración fue ya propuesto y tratado en la Bienal de Cuenca del 2000; es decir, ya había sido explotado en el plano local dos años antes y en el plano internacional tres décadas atrás. A pesar de estas carencias para presentar algo nuevo en esta edición del Mariano Aguilera, sin embargo quienes eran responsables de escoger y calificar las curadurías, dieron su respaldo y voto de confianza para que a partir del 2002 comience lo que popularmente se dio en llamar una etapa experimental identificada con las nuevas tendencias artísticas. Sin duda la intención fue dar inicio a algo nuevo siguiendo la vocación a la que había apuntado la plástica joven del país.

Con estos antecedentes, es importante revisar esta «renovada» versión del SMA a partir del veredicto de premiación y de los artistas galardonados. El jurado de la edición 2002 estuvo conformado por Santiago Erazo, director de Arteleku (San Sebastián-España); Bernardo Salcedo, escultor y catedrático de las universidades Nacional, Javeriana, de los Andes y Piloto (Bogotá); y Mauricio Bueno, artista conceptual y catedrático de la Facultad de Artes de la Universidad Central, UCE (Quito). Este jurado decidió otorgar el premio único a Santiago Ulises Unda por la obra *Protector de Pantalla*, obra estructurada en una imagen digital presentada en computadora. También se registraron cuatro menciones de honor, todas en igual jerarquía (ver anexo, p. 134).

La obra premiada y las menciones

La obra ganadora, *Protector de Pantalla*, utiliza como plataforma la *multimedia*, con un CD que recoge cinco narrativas cortas integradas a una pantalla central, la cual funciona como una página web (a través de la que se seleccionan las narrativas), para de esa manera aproximarse a los aspectos relacionados con la migración desde el punto de vista del inmigrante y su condición psicológica.

Utilizar un CD para ser instalado en cualquier computadora de plataforma PC supone, según Unda, «aprovecharse de ese tipo de recursos como una forma de inserción social del arte». Añade:

El protector de pantalla alude a los nuevos recursos incorporados por los cambios de visualidad que me autorizaban a hablar de ciertos mecanismos de vigilancia, que permiten reelaborar posiciones críticas con respecto a la condición marginal de los emigrantes, a la vigilancia, a la observación, por esto el título de *El protector de pantalla*, una posibilidad de inserción del arte y el aspecto simbólico de vigilancia y la condición psíquica del emigrante.²⁰

20. Entrevista personal del 20 de diciembre de 2006.

La obra en mención con imágenes entrecortadas no responde a una ilación narrativa tradicional. Esto permite observar la falta de concentración en una historia en particular y al contrario, se presentan rostros, cuerpos, paisajes, cuya percepción de dolor, dramatismo y soledad se concentran en lo cromático. Los rostros son parte de una saturación icónica resuelta estéticamente con recursos del videoclip, en los que el desenfoque y el ambiente urbano marean al espectador, y las escenas se reducen en tamaño por circunscribirse a una pantalla de computador de uso doméstico.

Entre lo más destacado que Unda apunta sobre su obra está lo siguiente:

me interesa poner la actuación de ciertas miradas socioculturales con respecto al fenómeno de la migración a partir de códigos referentes a un trazado especial de lo real: procesos contemporáneos de movilidad transnacional. [...] Pretendo una aproximación subjetiva a procesos culturales de readecuación y negación simbólica, en los que se reinventan las posiciones de resistencia y de desarticulación de comunidades subordinadas.²¹

El escrito anterior es aclaratorio respecto a las pretensiones de Unda; no obstante, las observaciones hechas por el autor con respecto a su trabajo superan la intención y resolución de la obra en sí.

Y aquí viene el dilema, que es lo que sucede muchas veces con el arte conceptual: si no se explica con un instructivo anexo no se entiende ni la inspiración ni el mensaje que se trató de compartir. En cuanto a la parte técnica, el trabajo de Unda aprovecha la fotografía digital y los trucos que se pueden conseguir con los efectos técnicos. Fue considerada como una de las mejores obras del Salón, aprobada en un sentido casi solitario y único, ponderando el rescate del lenguaje contemporáneo bajo el amparo de tecnología informática, tan novedosa como proclive a cambios, y tan efímera en cuanto a permanencias en los espacios temporales de las tecnologías. Sin duda, el jurado corrió el riesgo de premiar una obra presentada en un soporte poco convencional.

Algo más que hay que considerar en la obra de este artista es que lleva muchos años en el desarrollo de trabajos de arte conceptual, por lo que, al estar vinculado con esa técnica que identifica el carácter de sus obras, esta presentación no es una casualidad sino que responde a un proceso de creación.

La versión del Mariano Aguilera 2002 registró cuatro menciones de honor, coincidiendo todas en igual jerarquía. De acuerdo con el catálogo publicado por el Municipio de Quito y en orden de aparición están las obras *Haga fila...*, de Mario García; *Haciendo maletas*, de Juan Carlos Palacios; *Cajón de Fantasía*, de los

21. Santiago Ulises Unda, «Marco conceptual Mariano Aguilera 2002», en el archivero No. 12TJ-2002, ficha No. 24, Quito, Archivos de la Unidad de Museos del CCM. Cfr. catálogo, *Salón Mariano Aguilera 2002*, p. 32.

artistas Catalina Carrasco y Gonzalo Arce Flores; y *Cerdo hornado viajero*, obra colectiva de Homero Zamora, Geoconda Jácome y Lili Alfaro (ver anexo, p. 134).

De estas obras premiadas podemos hacer las siguientes reflexiones. Primero, que hubo un comienzo de ruptura del estilo tradicional pictórico; segundo, que en el arte de las nuevas tendencias –instalaciones, videos, arte-objetos– hay obras que tienen una lectura fácil y otras ininteligible; tercero, que «lo contemporáneo» es una mezcla de lenguajes que abarcan una nueva tendencia amparada en «lo cotidiano»; y cuarto, que el artista, al aceptar la imposición de normas desde las curadurías y alternar con ellas (con las normas), convierte en convenciones los usos que se hacen del arte.

Todo esto nos hace pensar que existe una lógica de aceptación de las corrientes para ingresar a copar los espacios canónicos del arte en los museos, tanto de arte moderno como de arte contemporáneo. Estos espacios autorizados son los llamados a calificar y aceptar el hecho artístico, mediante su intercesión lo validan o lo reprueban. Los usos convencionales del arte están vigentes en los museos, pero los artistas y sus obras que todavía no han ingresado a este centro legitimador y se encuentran en la periferia pugnando por entrar, intentarán los acercamientos necesarios para alcanzar este privilegio. Indudablemente, los salones de arte son los mediadores ideales para proveer este acercamiento. Estos espacios son propicios para la reconversión de obras que inicialmente se consideran iconoclastas y que terminan siendo canónicas. El mayor y más claro ejemplo de esta reflexión es lo ocurrido con el dadaísmo, que al ser acogido por los espacios oficiales y legítimos de la cultura –los museos–, liquidó esa relación de sentido burlón y contestatario al sistema.

Por otro lado, es verdad también que para el Mariano Aguilera 2002, el purismo que tenía la pintura en sus ediciones pasadas dejó de existir. Y es que desde hace rato la pintura se había convertido en cuestionadora de sí misma conforme a las instancias modernistas, aquello que Clement Greenberg descubrió como una fase de autoconciencia en el arte, una etapa que al tenor de la pintura cuestionaba sus cimientos.²²

MARIANO AGUILERA 2003

Para el 2003, la convocatoria del Salón se manejó en torno al tema «La libertad del artista». Del total de 121 participantes con 150 obras, fueron seleccionados 14 artistas con 16 trabajos, es decir, menos del 10%. Al respecto Lenin Oña señala: «Se deduce, entonces, que ha habido en esta última ocasión

22. Arthur Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 89.

más cautela y sentido de responsabilidad para intervenir en el concurso, lo que se ha reflejado en el mejoramiento cualitativo del Salón». ²³ Ante esta valoración optimista es importante revisar el acta del jurado en el veredicto de premiación, cuya versión no aparece en catálogo:

El nivel general del Salón es bastante desconcertante por su escasa calidad. Seleccionar cuatro obras: tres menciones y un ganador en un panorama así, todo debido a una imposición legal, dificulta mucho el trabajo del jurado. De esta manera se le obliga a pensar en lo aceptable en medio del escaso nivel de formalización y conceptualización, así como de ingenuas aproximaciones a los problemas filosóficos del arte.

Firman el acta María Iovino y Álvaro Medina, de Colombia, y Trinidad Pérez de Ecuador, con fecha 24 de abril de 2003. ²⁴

Argumentación curatorial

«Nunca ha sido fácil ser artista» es la frase con la que empieza el enunciado de la argumentación curatorial a cargo del crítico de arte Lenin Oña; en un recorrido histórico por las diversas corrientes de la plástica universal destaca que desde sus inicios existe una relación con la magia y religión hasta la actualidad posmodernista. Existe una búsqueda de lo que significa la real independencia de la creación artística en los Caprichos de Goya, la autonomía romántica de Delacroix, la militancia revolucionaria de Courbet, la emancipación del color de Van Gogh y Gauguin, la posición antitética de Duchamp, el conceptualismo de Beuys. Lenin Oña explica:

Nunca ha sido fácil ser artista. En la Antigüedad porque era esclavo; en el Medioevo porque era siervo. El que fue libre siempre estuvo sometido a cánones y reglas, cuando no al capricho de los teólogos, mecenas y clientes. [...] La Academia determinó durante más de dos siglos lo que se debía entender por arte. Románticos, impresionistas, vanguardistas, lucharon por el derecho del artista a la libertad creativa.

Oña llega más allá cuando plantea que en el expresionismo abstracto estuvo presente la CIA en términos de propaganda política. ²⁵ Por esto su tesis se centra en una libertad sin restricciones ni efectos conminatorios.

23. Lenin Oña, «Salón Mariano Aguilera, vientos de cambio», en *Mundo Diners*, No. 255, Quito, Dinediciones, agosto 2003, p. 36.

24. [Acta de veredicto del SMA 2003], en el archivador No. 08TJ-2003, Quito, Archivos de la Unidad de Museos del CCM.

25. Toma como referencia el libro de Eva Crookfort, *Expresionismo abstracto: arma de la guerra fría*, citado por Frances Stonor Saunders en *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001, p. 366.

El curador se apoyó en el sentido de su argumentación para aceptar a quienes demostraban idoneidad y capacidades, llenándose la exhibición con una mayoría de estudiantes y egresados de la Facultad de Artes de la UCE.²⁶ Sin contar este punto, la propuesta tenía aspectos muy destacables como:

No debe instituirse como obligación permanente e irrecusable la imposición de temáticas para los salones. En su momento esta alternativa tuvo sentido: buscaba orientar dado el agobio causado por múltiples propuestas y posiciones. Repetirla indefinidamente tendrá efectos restrictivos y conminatorios. Déjese que los artistas escojan qué expresar y cómo expresarse. Que reflexionen sobre las implicaciones que acarrea el ejercicio de su libertad creativa y que, entonces, comiencen a crear.²⁷

La obra premiada y las menciones

La artista ganadora fue Magdalena Pino, con la obra *Significantes sobre significaciones*, conformada por seis paneles de madera con acrílico *perforado*,²⁸ que sugirieron cuerpos femeninos transparentes que contienen distintas imágenes de María Magdalena, y en el lado inferior el texto que refuerza

26. En entrevista relacionada con el tema de curaduría, Lenin Oña argumentó las razones por las cuales seleccionó a estudiantes de la Universidad Central del Ecuador (UCE): «Creo que no fueron todos, pero eso sí la enorme mayoría. Yo trato en lo personal de practicar una crítica muy objetiva, no me fijo ni en el nombre ni en la procedencia académica de los seleccionados; lo que ocurre es que la UCE mantiene la única Facultad de Artes que merece tal nombre, es decir tiene un horario completo: siete horas diarias que no tiene ninguna otra facultad no sólo en artes sino en cualquier otra facultad del Ecuador. Tiene un sistema educativo que es académico-experimental. Es académico en lo formativo pero experimental en el último año, que permite diverso tipo de expresiones. Más aún, se alienta la investigación y la búsqueda, entonces es lógico que en esas condiciones tengan ventajas. Ahora, no siempre ocurre que los de la Central son premiados. Yo recuerdo una vez hace mucho tiempo, década de los ochenta, se abrió en Guayaquil por una sola vez el Salón Vicente Rocafuerte, y la cantidad y calidad de gente que iba del alumnado de la Central, las obras que llevaban, nos daba mucha confianza en que alguno de los premios habría de ser para alumnos de la Facultad de Artes. Llegamos y ninguno fue premiado; y fue muy bien premiada gente de Guayaquil. ¿Qué es lo que había ocurrido? Simplemente, que bajo el impulso de una persona concedora y culta, los jóvenes que ni siquiera tienen mejor formación profesional que acá en Quito, del grupo de *Artefactoría*—que es toda una página en el arte del Ecuador— y la persona que les impulsaba: Juan Castro y Velasco, hicieron cosas mucho más interesantes que los de acá. Entonces no hay una premeditación, al contrario, yo he tenido serios problemas con gente de la UCE a la cual no he premiado. Dicho sea entre paréntesis, muchos son ahora profesores, y eso ha marcado la relación con ellos hasta ahora», 12 de diciembre de 2006.
27. Lenin Oña, «La libertad del artista», en catálogo *Salón Mariano Aguilera 2003*, Quito, CCM, 2003, p. 11.
28. *Perforado*: neologismo inventado para la ocasión, según catálogo. El término que debió utilizarse es «acrílico termoformado», que consiste en una plancha de polimetilmetacrilato o «plexiglás» sometida a alta temperatura para modelarla según la forma que se quiera.

la idea icónica para ser leída de izquierda a derecha: «El modo de presentar la imagen contradice la esencia de esta historia» (ver anexo, p. 135).

En el marco conceptual de la obra la autora la describe y pone énfasis en su relación con textos apócrifos y los que conforman el canon bíblico hebreo:

El modo de presentar la imagen contradice la esencia de esta historia.

Las religiones, los mitos, las leyendas y específicamente en este caso, la religión católica y las culturas occidentales desarrolladas a partir de ella, han establecido dicotomías dentro de minuciosas historias oficiales que siguen prevaleciendo hasta hoy.

Propongo con esta obra «ver de otro modo», como señala John Berger, las imágenes de María Magdalena como un ser humano íntegro. Ella es Magdalena, es María, es santa, es libertina, es arrepentida, es cínica o es un ser que ama inmensamente hasta el máximo del sentir, la compasión, el dolor o el placer humano.

Superpongo a cada una de las imágenes, un maniquí de acrílico performado, producto industrial, deleznable, transparente como un significante de «mujer», de cualquier mujer actual susceptible a las sugerencias del contexto consumista.

El entender uno mismo y en los demás aspectos dobles de un mismo fenómeno, creo que es un ingrediente saludable para vivir.²⁹

La serialidad y el orden de los paneles, con el protagonismo de María Magdalena, hacen a la obra de fácil interpretación, sobre todo porque los materiales e imágenes descubren la redundancia del texto: «El modo de presentar la imagen contradice la esencia de esta historia». Sin duda un argumento verboicónico al pie de cada panel. La presencia de elementos de uso industrial, como el metal y el plástico que connotan el mundo material, se opone simbólicamente al carácter sagrado e inmaterial de la representación de corte bíblico.

Se registraron tres menciones de honor: *Perversiones analíticas del lenguaje*, de Ana María Carrillo; *Are you following the truth*,³⁰ de la artista china Chao Mei Chang; y *El performance del amor*, de Rodrigo Patricio Ponce.

El Mariano Aguilera 2003 galardona cuatro obras con marcado estilo ecléctico (por el cambio tradicional de los cuadros soportados en la pared) y una dependencia de las imágenes de la historia del arte muy concretas, como

29. Dina Magdalena Pino, «Marco conceptual Mariano Aguilera 2003», en el archivador No. 16FH-2003, ficha No. 22, Quito, Archivos de la Unidad de Museos del CCM.

30. [Acta de veredicto del SMA 2003], «El jurado recomienda traducir el título», en el archivador No. 08TJ-2003, Quito, Archivos de la Unidad de Museos del CCM.

en el caso de las obras de Magdalena Pino y Patricio Ponce; otro tipo de dependencia por las señales de tránsito en la obra de Ana Carrillo; y otro en la imagen digitalizada de la obra de Chao Mei Chang (ver anexo, p. 135). Este sometimiento de las obras sugiere un detrimento de originalidad, tal cual lo emplaza Roland Barthes³¹ en su ensayo sobre «La muerte del autor», que plantea básicamente que la mezcla de conocimiento cuando ya no es inaugural, se convierte en esa suma de citas e historias por las que se ha perdido toda *autenticidad* y en las que el autor no es más que el traductor de un diccionario sesgado y personal. Sin embargo, el principal sentido de contemporaneidad de las obras del SMA 2003 está justamente marcado por la «apropiación» de imágenes ajenas, que buscan un sello personal en la libertad del uso que se hace de ellas y en la aceptación incuestionable de la crítica especializada a esta acción artística.

MARIANO AGUILERA 2004

En 2004 se convoca al Salón bajo el tema «Reciclaje y *Ready-made*: La fascinación de la cotidianidad», a cargo de la crítica de arte Mónica Vorbeck. Participan 87 artistas y se seleccionan 31 artistas con 27 obras. El jurado estuvo conformado por la historiadora del arte Mónica Kupfer, el colombiano Víctor Manuel Rodríguez y el crítico guayaquileño Rodolfo Kronfle. Esta convocatoria propició polémica tanto por la argumentación curatorial como por la selección de los premiados.

Argumentación curatorial

La curadora del Mariano Aguilera 2004, Mónica Vorbeck, centra su argumentación en la necesidad de crear espacios para hacer efectiva la presencia de nuevos soportes y materiales reciclados. En su discurso curatorial señala: «Muchos artistas han dejado de lado la representación ilusoria de la pintura y recurren al lenguaje directo de la realidad», y como *reales* interpre-

31. Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, 2a. ed., p. 65-71. Cabe destacar que Barthes en su ensayo sobre «La muerte del autor» propone su punto de vista a partir del autor-escritor, dándole una preeminencia al lector como porvenir de la escritura en la frase final: «el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor». En el caso correspondiente a la interpretación de las imágenes del Mariano Aguilera, el texto barthiano nos conduce al autor-artista y al lector-espectador, a este último que se incluye *per se* en este escenario de interacción y que aún no se le ha concedido el lugar sustancial.

tan a los objetos cotidianos que denotan una «amplificación narrativa». Visualiza, además, una transformación entre el *ready-made* propuesto por Duchamp en 1917 (el urinario invertido, un objeto expuesto a la diversidad de lecturas de lo que significa la obra de arte contemporáneo), y el objeto generador de ideas, revalorizado por los artistas pop de los años 60. «La obra debe invitar al público a convertirse en usuario y protagonista [...] frente a una época de experimentación en la que proliferan prácticas artísticas en todas las direcciones. El arte siempre surge como testigo de su época y como manifestación de su entorno».



Fuente, Marcel Duchamp (1917).

La obra premiada y las menciones

De las 31 obras seleccionadas, a la que se le otorgó el primer premio fue a *Regeneración urbana*, de Juan Pablo Toral. Las características de la obra premiada llaman mucho la atención tanto por la concepción como por el montaje, los materiales y la técnica usados. *Regeneración urbana* consistía en cinco cartones que, según su autor, provenían del estrato más bajo del lumpen proletario urbano, utilizados por seres indigentes como camastros para pernoctar en la vía pública de alguna urbe. Además de la obra citada, fueron premiadas otras tres con menciones de honor en el orden: *Talla 34*, de Erika Nei-

ra; *Yo no soy tu adorno*, de Larissa Marangoni; y *Donación*, de Juana Córdova (ver anexo, p. 136).

Juan Pablo Toral Zevallos dice lo siguiente sobre su obra:

Regeneración urbana. De Vanitas. La vanidad de embellecer la ciudad, de preocuparse de ciertos sectores, y de ciertas calles, descuidando las calles alejadas, sin tomar en cuenta los estragos que esto puede ocasionar a un grupo reducido de ciudadanos, me llevó a *indagar* acerca de la vida de los indigentes, mendigos y chamberos, por los cuales siempre tuve curiosidad y que después de varios meses de entrevistarlos y de reflexionar sobre su cotidianidad, llegué a la conclusión de comparar a todas las personas que duermen sobre cartones.

El alejamiento de los mendigos de las nuevas zonas hacia las calles traseras oculta la realidad en la que viven, pero esto no garantiza un bienestar a la ciudad ni una ayuda a los marginales, por eso la idea de simplemente rendirles un homenaje, por decirlo de alguna manera, colocando un elemento muy importante para ellos como son sus cartones para dormir, compañeros de todas las noches, los cuales son identificados con sus nombres denotando propiedad; sobre estas «camas» de diferentes medidas que tienen impresas las huellas de sudor y desgaste, las marcas de agotamiento que tienen después de las largas jornadas de trabajo que empiezan a las 5 de la mañana hasta las 6 o 7 de la noche.

[...] Así que, después de adquirir los cartones, buscar a los mendigos propietarios de los mismos y llevarlos al parque Centenario para que sean fotografiados y tomados sus datos, que fueron tipiados en una notaría, con una máquina apropiada, y pintar la silueta de Guayaquil, concluyo la obra.³²

Mientras Toral señala esto, el catálogo publicado para el SMA 2004 lo reemplaza curiosamente y altera conceptos originales.³³

Respecto a la premiación de *Regeneración urbana*, el crítico de arte Manuel Mejía se hace la pregunta: «¿qué se premió en la obra?». Y responde: «va más allá del Salón en la medida en que es, quizá, la pregunta fundamental que puede dirigirse al quehacer artístico actual». Mejía compara los antiguos salones, que elogiaban la manufactura en la obra, con los de hoy, que privilegian el concepto o la intención del autor. «Estamos, pues, en el término de

32. Juan Pablo Toral, «Marco conceptual Mariano Aguilera 2004», en el archivador No. 06TJ-2004, ficha No. 28, Quito, Archivos de la Unidad de Museos del CCM.

33. Cfr. ambos textos. «La obra evidencia el drama cotidiano de la mendicidad, para cuyo objeto *conviví* con mendigos y me solidaricé con su penosa existencia de parias, sin techo, comida o cariño. Resalta la lacerante realidad de sus vidas, sus sórdidas biografías y, a su vez, la pertenencia a la ciudad donde viven, representada por su silueta, con sus portentosos edificios, pintada con grasa sobre las «camas» de los mendigos. Simultáneamente denuncia una realidad muy compleja –la regeneración urbana como mero maquillaje, sin soluciones reales a los problemas sociales– y a la vez rinde homenaje a las existencias humanas olvidadas por ella». (Nótese la clara diferencia que existe entre los verbos *indagar* y *convivir*). «Regeneración urbana», catálogo *Salón Mariano Aguilera 2004*, Quito, CCM, 2004, p. 12.

juzgar intenciones y no en sí realizaciones. Espacio que puede ser arbitrario y hasta casualista, dependiendo de quien juzgue».³⁴

A lo controversial de la obra de Toral se suma una anécdota con corte de ironía e inusitado drama que cuenta Isabel Montalvo, funcionaria en Programas Educativos y Talleres del Centro Cultural Metropolitano de Quito:

En un taller infantil, unos jóvenes artistas estaban maquillándose y para evitar que ensucien el piso fui a buscar cartones para colocarlos ahí. Me acerqué donde estaban los cartones que se descartan por ser obra de embalaje del Mariano Aguilera (de las propuestas *Ready-made*). Tomé uno de los cartones –un cartón común y corriente– y mientras lo llevaba una de las receptoras me dice:

–¿Qué haces con ese cartón?

Le respondo: –Es para un trabajo, lo necesito para poner en el suelo y evitar que se manche el piso.

–¡No! ...¡esa es una obra! –Me dice la chica.

Pero si es solamente un cartón que parece basura, le digo.

–Aunque no creas, es una de las obras preseleccionadas para el Mariano.

Entonces devolví el cartón...

Mi susto y sorpresa fue cuando me enteré que casi hago desaparecer la obra ganadora; entonces me preguntaba qué hubiera ocurrido si me llevaba la obra, tal vez no hubiera ganado porque la obra habría sido intervenida por las manchas de maquillaje... pero en realidad ¿quién sabe?³⁵

Con todos los cuestionamientos desde las instancias mismas de preselección, *Regeneración urbana* fue admitida y premiada.

El jurado se inclinó por la obra de Toral, destacándola como la mejor: «por su lúcido empleo de los medios y por su sólida articulación con la convocatoria, al desencadenar múltiples asociaciones y lecturas sobre el tema del reciclaje, tanto en el arte como en los órdenes social, cultural y urbano».³⁶

En cuanto al manejo categorizador de los espacios, se deja entrever que la curadora clasificó las obras por temas y estilos, tal como se realiza en los museos de arte moderno. En cuanto al relato legitimador de *ready made*, se basa en la propuesta de Duchamp a principios del siglo XX, con la idea de privilegiar los objetos cotidianos. En consecuencia, las obras premiadas de 2004 rompen con las convenciones anteriores y desplazan a la obra pictórica (que ya Duchamp observaba como de condición «retiniana»).³⁷ Y la pureza de los

34. Manuel Esteban Mejía, «Juzgando intenciones», en diario *El Universo*, Guayaquil, martes 22 de junio de 2004, p. 8-A.

35. Entrevista personal a los empleados del CCM, 4 de noviembre de 2006.

36. Dictamen del jurado compuesto por Mónica Kupfer, Víctor Manuel Rodríguez y Rodolfo Kronfle, catálogo *Salón Mariano Aguilera 2004*, p. 10.

37. El término «condición retiniana», inventado por Duchamp, está relacionado con el oficio de la pintura en oposición a lo objetual del *ready-made*.

medios ya no está presente, perviven los objetos pintados y manipulados al lado de fotografías, todos bajo el lema de ser juzgados en intención y no en ejecución, es decir, resaltando el arte conceptual.

MARIANO AGUILERA 2005

Para el 2005, el Salón presentó como tema «El artista y su tiempo», cuyo curador fue Omar Ospina; el jurado estuvo integrado por el colombiano Miguel González y el ecuatoriano Cristóbal Zapata. Se presentaron 164 artistas, de los cuales fueron escogidos 96 participantes con 99 obras, incluyendo pinturas, fotografías, esculturas, arte-objetos, videos y una que otra instalación. El resultado de esta convocatoria fue una instancia culminante para reflexionar sobre la crisis que atraviesa el arte actual nacional. Primero, por la desbordante aceptación de trabajos al momento de seleccionarlos,³⁸ y luego, cuando la obra premiada correspondió a un fotomontaje realizado con Photoshop, donde se dejó entrever un total desconocimiento de la técnica por parte del jurado, aunque hayan atinado en destacar lo provocador del tema.

Argumentación curatorial

Omar Ospina, en su calidad de curador, en su reflexión inicial utiliza los términos «inútil» e «insustituible» para referirse al arte, tomando en cuenta que es el capital simbólico el que le referencia en su verdadero uso. Toma como ejemplo de la obsolescencia de ver el «arte», las estructuras metálicas de la feria de París de comienzos de siglo XX, que al decir de Duchamp: «la maquinaria industrial [...] se vuelve obsoleta al cabo de poco tiempo, es reemplazada por otra máquina más eficiente y va luego al depósito de chatarra o, directamente, a la basura. Eso no ocurre con la obra de arte. Nunca una obra de arte reemplaza a otra ni «es mejor». Todas, cuando lo son, sobreviven».³⁹

En el contexto de relación con la convocatoria en sí, el curador expone que «el artista o el creador no puede ni debe estar al margen de su tiempo» y que, por tanto, el tema específico del Mariano Aguilera 2005 es «El artista

38. 99 obras –el mayor número registrado en la historia del Salón– con la participación masiva de artistas jóvenes y sin renombre hizo la diferencia con los salones anteriores, donde el número seleccionado era minoritario. Este capítulo del Salón fue bastante cuestionado por el alto número de obras aceptadas (50% del total presentado), recayendo la culpa en el curador. Su actitud fue importante para establecer la ponencia cuestionadora de ¿cuál es y cuál debería ser el rol de un curador?

39. Omar Ospina, «El artista y su tiempo», en catálogo *Salón Mariano Aguilera 2005*, Quito, CCM, 2005, p. 10.

y su tiempo». En este sentido propone que «la interpretación que cada participante haga del tema propuesto, es libre y sin más restricciones que las impuestas en las bases del concurso». Es decir, la única restricción está referida a los límites respecto a las medidas de las obras y la inclusión o no de las mismas, lo cual dependerá del juicio del curador.

La obra premiada y las menciones

La obra ganadora fue una reproducción del interior de *La Capilla del Hombre* en formato de 2 x 0,50 m y el autorretrato del artista ganador, Roberto Jaramillo, sentado en una silla de dimensiones gigantescas.

Se adjudicaron tres menciones: *Chiquita pero sabrosa*, de Érika Neira; *Bandas legendarias*, de Patricio Ponce; y *Chanchocracia*, de Daniel Adum (ver anexo, p. 137). Además, se consideró un reconocimiento a trabajos destacados como *Lavabo universal*, de Angélica Alomoto; *S/N*, de Alejandro Cevallos; *Prueba tu suerte*, de Juana Córdova; y *Rostricidad aparente*, de Cristina Sánchez.

Roberto Jaramillo, en el marco conceptual que justifica su obra, escribe lo siguiente:

Capilla del hombre, el tamaño sí importa Appendix, marco teórico

Este *díptico* consta de una *fotografía* manipulada digitalmente y un *texto* con conceptos aplicables a la imagen anterior, ambas imágenes conforman un manifiesto visual cuyo discurso se contamina y enriquece mutuamente.

En la foto podemos apreciar el interior de la Capilla del Hombre, con sus obras de arte, murales, estructuras del techo y una «llama eterna» en el piso, en fin, una especie de mausoleo monumental al paradigma del artista políticamente comprometido del siglo XX.

Este espacio representa para mí la cúspide del proyecto utópico modernista y del discurso de izquierda, es como su nombre indica una capilla, o sea un recinto sagrado; al colocarme sentado junto a la enorme silla vacía, desacralizo el lugar, y desmitifico la figura de Guayasamín, humanizando y poniendo en perspectiva este mito.

Esta obra plantea un posmodernismo literal, pues añade un elemento que quiebra el discurso modernista oficial.

Posmodernidad: Acepta la realidad del proyecto moderno, la posmodernidad, considera imposibles las grandes utopías. Acepta la realidad como una dimensión fragmentada y la identidad personal como una dimensión inestable, debido a una serie de factores culturales, la posmodernidad aboga por un juego irónico con la propia identidad y por una sociedad liberal.⁴⁰

40. Roberto Jaramillo, «Marco conceptual Mariano Aguilera 2005», en el archivador No. 03TJ-2005, ficha 121, Quito, Archivos de la Unidad de Museos del CCM.

Según el texto anterior, se supone que la obra es una sola por corresponder a un díptico,⁴¹ con imagen y texto que en teoría no se los puede separar. Con todo, en el concurso este trabajo fue receptado como dos obras distintas y, por lo mismo, con lecturas separadas. Ciertamente esto plantea las dificultades que existen entre las pretensiones del artista, la resolución de su obra y las valoraciones de los interpretantes. Un aspecto importante que se debe destacar es el valor universal y local de la obra de arte y que, en este caso, el díptico nos plantea en relación a la obra de Guayasamín. Para quienes desconocen la obra del artista ecuatoriano, los textos de Roberto Jaramillo son pertinentes; pero para quienes están familiarizados con el trabajo de Guayasamín podría resultar obvia la utilización del sarcasmo en la *apropiación* del interior del recinto cultural por parte del autor al incorporar en ella *juegos de escala*, con una silla gigante y la diminuta persona sobre el asiento. Dos textos pertenecientes al edificio son los que destacan las preocupaciones de Guayasamín por ser recordado: «Mantengan encendida una luz que siempre voy a volver» y «Yo lloré porque no tenía zapatos hasta que vi un niño que no tenía pies».



Appendix, de Roberto Jaramillo.

Respecto a la obra ganadora, el jurado la destacó como: «un trabajo cuyo soporte es fotográfico y reflexiona irónica y oportunamente sobre el arte mismo, su entorno y sus procesos de institucionalización y mitificación».⁴²

El *Mariano Aguilera 2005* se caracterizó por una variedad inmensa de propuestas. En todas las obras seleccionadas y exhibidas en el Salón se aprecia un desbordamiento de estilos y una profusión temática. También una dis-

41. «Díptico» es un cuadro o bajorrelieve formado por dos tableros que se cierran por un costado, como dos tapas de un libro; también es un conjunto constituido por dos obras que conforman una unidad temática o de contenido, Real Academia Española, *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 522.

42. «Acta de veredicto», en catálogo *Salón Mariano Aguilera 2005*, p. 12.

posición dispersiva en cuanto a la pureza de los medios compartidos con las mezclas propias del arte contemporáneo. Una mixtura se evidenció en los trabajos de escultura con fotografía, de textos con pinturas, de arte-objetos, instalaciones y la presentación multimedia a través de videos. Un año más y un Salón más donde se pudo observar, al igual que en los anteriores salones, una cuestionable originalidad que corresponde a imágenes del circuito internacional del arte contemporáneo. Para qué los medios y técnicas, el énfasis en las aspiraciones por reencontrar efectos creativos, y para qué la búsqueda de una identidad cultural, si tras de todo esto está por encima la apertura de un discurso legitimador por parte de la curaduría en la que todo relato es válido.

MARIANO AGUILERA 2006

Para el 2006, la convocatoria del Salón empleó el tema «Metáforas del cuerpo en la iconosfera contemporánea de las artes visuales», propuesto por la antropóloga Marisol Cárdenas Oñate. El jurado estuvo integrado por Alma Barbosa y Eli Bartra de México, y Carlos Rojas de Ecuador.

A la convocatoria de ese año concurren un total de 177 artistas, de los cuales se seleccionan 57 nombres en catálogo, además de un registro de 73 expositores que guardan correspondencia con cinco obras colectivas y un *performance*. Es decir, en cada nominación de las muestras colectivas existen otros artistas que forman parte del grupo con un solo representante.

Argumentación curatorial

La asimilación del cuerpo a todo tipo de conceptos es la entrada del argumento curatorial de Cárdenas, afirmando que «el cuerpo-metáfora es continente y contenido», acentuando este entendido como occidental y de una cosmovisión menos universalizada. La curadora señala que «El cuerpo es continente de memorias tanto individuales como colectivas, identidades y des-identidades, cosmovisiones, ideologías, aflicciones, pasionalidades, transformaciones». En estas circunstancias, el discurso estético se expresa en lo simbólico, lo cual abre un abanico donde está presente lo religioso, político, étnico, sexual, y con alcances de amplio contenido cultural; destacándose una constante oscilatoria entre lo público y lo privado, entre lo dialógico y monológico, entre lo virtual y lo real. La curadora así lo plantea: «el *pretexto* para un acercamiento reflexivo y auto-conciente de la mirada del artista a la sociedad ecuatoriana y mundial».



Boceto de la obra ganadora, SMA 2006.

La curaduría y la participación de los artistas

La curaduría a cargo de Cárdenas asumió una personal apreciación de que «el Salón Mariano Aguilera *ya respira*». Solicitó a los participantes un «texto –que no sea– ni descriptivo, ni analítico, sino *subjetivo* [...], lo que ustedes quieran compartir con el público: su experiencia, vivencia e inquietudes». ⁴³ Presentó el tema «Las metáforas del cuerpo en la iconosfera contemporánea de las artes visuales» como una propuesta relativa al relato posmoderno, en el sentido de tomar de muchos pensamientos para formar un *collage* de ideas. El pensamiento matriz tenía que ajustarse conceptualmente al nacimiento, la vida y la defunción del cuerpo. Todo a la vez, donde las distintas miradas lo proyectarían inevitablemente a lo social, lo político, lo cotidiano o lo psicológico, inseparablemente dentro del tema de la identidad, el género y la religiosidad.

Algo especial que llamó poderosamente la atención fue la presencia de obras correspondientes a la Bienal de Cuenca de distintos años, para montar un forzado diálogo –según la apreciación personal y ligera que propone la curadora Marisol Cárdenas– con las obras del Mariano Aguilera 2006. Esta inventiva dialógica queda trunca porque la carencia total de referentes, coincidencias o paralelismos dejan mucho que desear, puesto que en ningún momento se conectan conceptualmente. Abundemos en esta apreciación respecto a la relación dialógica desde la comparación diacrónica y sincrónica que desarrolla René Huyghe, quien en su obra *El Arte y el hombre* (1957-1961) per-

43. Texto de Marisol Cárdenas enviado a los participantes al evento por vía electrónica durante la selección de trabajos, «Justificación de curaduría para el Salón Mariano Aguilera 2006», en el archivador SH-2006, Quito, Archivos de la Unidad de Museos del CCM.

fecciona las tesis propuestas por Heinrich Wölfflin⁴⁴ y va más allá de la forma sugerida por Wölfflin para proponer que lo dialógico está en el concepto, lo cual no se aplica en el mencionado catálogo. Comprobemos. La obra *Itinerarios*, de la argentina Matilde Marín, premiada en la VII Bial, y *Autorretratos*, de Vicente Gaibor, consisten en una serie de fotografías, para cada caso, con las sombras de sus respectivos autores proyectadas sobre el suelo, las que al disfrazar un supuesto diálogo en la forma, espacios y textura, se ven violentadas en la capacidad de sus conceptos. Igualmente, queda descartado el «diálogo» entre la obra *Espiritualidad I*, de Marco Alvarado, premio de la VI Bial, con la obra *Hula-hula*, de Lenin Mera. Qué decir de lo que se presenta como «un pedir prestado» para llegar al reconocimiento, como es lo que sucede con la obra del novel artista conceptual Edison Vaca, quien le dedica su trabajo *Perchero para ropa* a Teresa Margolles.⁴⁵

La propuesta de los diálogos sale de contexto y pierde coherencia cuando sólo existe el parecido de las formas y nada más. La distancia entre la obra de los artistas de reconocimiento internacional (entre los que constan ecuatorianos) presentados en distintos capítulos de la Bial de Cuenca y los noveles del Mariano Aguilera de 2006 es incuestionable. No podemos permitir un «todo vale» con el pretexto del lenguaje conmovedor-metafórico y la idea de transportar el sentido de una palabra a otra.⁴⁶

44. Ángel Osvaldo Nessi, *Técnicas de investigación en la Historia del Arte*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 29-30. Son importantes en Wölfflin las «oposiciones binarias» que son elementos formales contrarios –visión lineal y pictórica, visión superficial y de profundidad, formas abiertas y cerradas– aplicados en una gramática de la visión y de polos categoriales secuenciales; por ejemplo, en una pintura barroca se encuentra un polo pictórico con profundidad, forma abierta, unidad, sin omitir el carácter histórico y evolutivo del proceso artístico, lo que le convierte en el planteamiento de un método positivista.
45. «Olvidados», obra ganadora en la VII Bial de Cuenca, de la mexicana Teresa Margolles, consistente en telas donde han quedado las huellas de los fluidos de cadáveres, víctimas de la violencia cotidiana; la idea de percibir el olor de la adrenalina, el sudor y el miedo a la muerte es evidente. La artista no encontró mejor forma para demostrar la violencia y lo que queda después de la muerte. Esta imagen consta en el catálogo *Salón Mariano Aguilera 2006*, Quito, CCM, p. 95.
46. Según señala John Berger, «En la era de la reproducción pictórica la significación de los cuadros ya no está ligada a ellos; su significación es transmisible, es decir, se convierte en información de cierto tipo, y como toda información, cabe utilizarla o ignorarla; la información no comporta ninguna autoridad especial. Cuando un cuadro se destina al uso, su significación se modifica o cambia totalmente [...] y finaliza críticamente, [...] el arte hace que la desigualdad parezca noble y las jerarquías conmovedoras», John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, 4a. ed., p. 32-37. Incluyo la experiencia de Berger en este contexto, precisamente por la importancia o insignificancia de lo que representa la información en materia de interpretación de imágenes. En este sentido, las comparaciones que hace Cárdenas no garantizan una apreciación proporcional en lo que respecta a su condición de curadora, justamente por la brecha que se suscita entre la palabra y la visión, lo cual implica el desarrollo de una información sesgada y a la vez dirigida.



Espiritualidad, Marco Alvarado.



Hula hula, Lenin Mera.



Perchero para ropa, Edison Vaca.



Olvidados, Teresa Margolles.

En el «Mariano Aguilera» de 2006, Marisol Cárdenas –curadora del Salón– propuso el diálogo entre algunas obras: *Espiritualidad con Hula hula*; y *Perchero para ropa con Olvidados*. ¿El diálogo se presume en las formas o en los conceptos...?

La obra premiada y las menciones

El Acta de Veredicto del Salón 2006 fue suscrita por el jurado compuesto por las mexicanas Alma Patricia Barbosa y Elionor Bartra, y el ecuatoriano Carlos Rojas Reyes, quienes premiaron las siguientes obras: *Anhelando nuestra próxima humanidad en una burbuja de soledad estéril* –primer premio–, de los artistas Ibeth Lara, Kléber Vázquez y Tanya Pazmiño; *Erosión 9.0* –primera mención–, de Angélica Alomoto; *Las trece lunas* –segunda mención–, de Carmen Carreño; y *Mi linda casita* –tercera mención–, de Pamela Hurtado (ver anexo, p. 138).

El premio Mariano Aguilera 2006 correspondió a una instalación sin el marco conceptual tradicional, sino con los dibujos relacionados dentro del proceso de creación del concepto general.⁴⁷

La *instalación* con diecisiete cucharas de mangos serpenteantes, colgadas del techo y que, en conjunto, forman un triángulo encima de una taza de porcelana blanca llena de café sobre una mesa con mantel negro, dos sillas y la proyección de una *ecografía* de útero sobre la mesa, representa en las cucharas a un grupo de espermatozoides congelados en el tiempo y de los que solamente uno llegará al *útero*. Los simbolismos se reparten. El pretexto del lugar

47. En el catálogo se utilizaron los pensamientos de Ibeth Lara, Kléber Vázquez y Tanya Pazmiño como parte del marco conceptual escrito por los artistas. El texto dice: «Momento eterno / Cadáver inmortal / Acción que angustia / Cuchara que vibra / ¿Qué es esperarte? / Cuchara vibrante / Cuchara caliente / Café frío». Y consta como si fuera un escrito de Paúl Puma Torres, aunque no lo es. Catálogo *Salón Mariano Aguilera 2006*..., p. 41.

es «el café»: una mesa con dos sillas que se supone tiene la connotación de la presencia de los amantes.

Anhelando nuestra próxima... es una obra conceptual que necesita del apoyo de un texto explicativo para la mejor comprensión de los espectadores que pueden perderse entre imágenes y objetos, aunque esta pérdida fuera prevista en las intenciones de los curadores. No obstante esta posible salvedad, asistimos al relato sin fundamento lógico o sinrelato (justamente por no tener un texto o un código de acceso que acompañe al trabajo) que puede dejar un vacío, un desconcierto en el espectador que divaga al tratar de entender la obra, que bajo la desorientación a la que se somete, puede generar un divertimento o un rechazo.

ANÁLISIS Y CRÍTICA DE *LO CURATORIAL*

Las recientes versiones del SMA (2002-2006) tienen un común denominador: la polémica. Existe un mal ambiente que no termina por superarse, y es que la organización no convence por la falta de niveles de eficiencia y la concomitancia de sus resultados. Son experiencias frustrantes registradas año tras año por la omnímoda posición *seleccionadora* de las curadurías que, en más de una ocasión, han carecido de autoridad y consecuencia profesional de los escogidos.

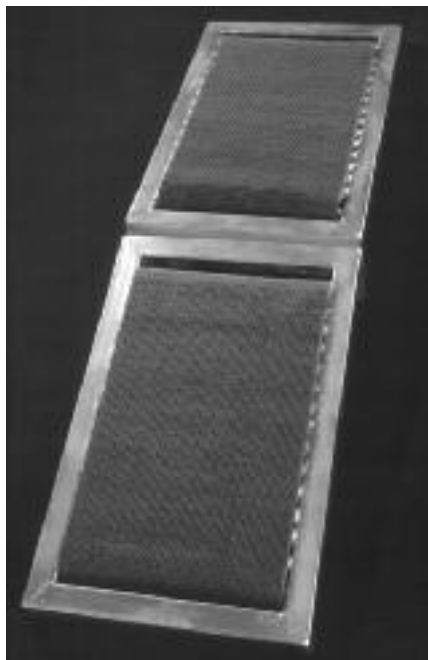
A continuación revisaremos los temas escogidos por las curadurías y la tendencia a privilegiar el concepto estético por encima de la acción manual.

Concepto-estilo

El tema del Mariano Aguilera 2002, «Con o sin retorno», tiene el argumento de los inmigrantes como propuesta conceptual. Tema desgastado. Se podría dar el carácter de *original* si se trataran a fondo las secuelas y el impacto de un problema social que afecta a los sectores populares del país. De las 18 obras escogidas por la curadora Raquel Camacho, las más son bastante evidentes y hasta ingenuas. Por ejemplo, unos pies hechos en cera fundida que, simulando una caminata, llegan hasta una escalera cuya meta es un cuadro que imita un cielo, con el título *Me voy no me voy pq' me voy*. Otra que pretende ser ingeniosa es la obra en la que a una «caminadora» (con el principio mecánico de una caminadora para ejercicios físicos) direccionada en un sentido se le opone otra estructura de idénticas dimensiones y signada con el título: *Voy*.

Hay que establecer las reglas claras en lo que es una verdadera curaduría. El problema mayor es que nadie quiere delegar responsabilidades ni

crear un equipo de trabajo. La vanidad personal y el cargo transitorio impiden la ayuda de expertos. Son estas actitudes las que hacen dudar sobre los procesos serios de selección.



Voy, María José Icaza y Edison Vaca.

En 2003 el tema fue «La libertad del artista». En este caso Lenin Oña abre toda posibilidad en relación al tema, lo que pudo llevar a una polisemia incontenible que deje ver –y entender– tantas lecturas. Comparadas con el Salón del año anterior, parece que las obras del 2003 estuvieron sometidas a una mejor y más variada selección por parte del curador Oña. Se aceptaron siete pinturas y otras siete obras en volumen, esculturas en plastilina, en alambre, instalaciones y arte-objetos. Lo paradójico es que en el acta de veredicto del jurado se subestimó la apreciación sobre la selección de las obras señalando que debió ser más cuidadosa.

El tema en 2004 fue «*Ready-made*. La fascinación de la cotidianidad», propuesta por Mónica Vorbeck, que invitaba a la utilización de los materiales de uso común en un acto de reciclar. Este proyecto se torna ambiguo cuando toma como referente una acción artística de 1917, *La Fuente*, de Marcel Du-

champ, en el término de *ready made*, y lo restablece al arte conceptual a través de la cotidianidad, como si Duchamp al emplear de otra manera el urinario –o cualquiera de sus objetos encontrados– no resemantizara los conceptos. Igual a lo aplicado por el pop en los años 60. Hacer *ready made* a comienzos del siglo XXI no es creativo, al contrario, es abogar por supuestos «adelantos estéticos controlados», apelando a una experiencia estética que la Historia del Arte la recogió hace ya mucho tiempo.

La curaduría del Mariano Aguilera de 2004 se hizo notar con una obra sin duda socialmente provocadora y tal vez muy contemporánea. De hecho, la obra ganadora, *Regeneración urbana*, dispuesta a la entrada del Centro Cultural Metropolitano, sobresalía en las amplias paredes blancas en forma extraordinaria, sin embargo se devaluaba por boca del propio artista –Torral Zavallos– en una entrevista en el diario guayaquileño *El Universo*. Dice, con un arranque de sinceridad casi primitiva, que nunca antes había hecho una instalación. «Yo soy un pintor de pincel y paleta. Pinto realismo al óleo. De hecho, es la primera vez que hago una instalación para un concurso. La convocatoria del Mariano Aguilera pedía una obra con los elementos de reciclaje, *ready-made* y cotidianidad. Si hubiera pedido pintura hubiera mandado pintura».⁴⁸

Este hecho es uno más que se suma a las falencias ya manifestadas que demuestran que en materia de selección de las obras de arte, aunque el curador se apegue a los razonamientos lógicos del marco conceptual que imprimen sus autores, siempre existirá una subjetividad en su interpretación. Dicha interpretación en más de un caso ha sintonizado sintomáticamente con las convenciones estéticas del público espectador, lo que ha puesto en entredicho la coherencia del curador.

El tema del SMA en 2005 fue «El artista y su tiempo», proyecto del periodista cultural Omar Ospina, quien aceptó más obras de las que hasta entonces se habían permitido; no obstante, al no existir ningún reglamento que establezca cuántas obras se deben escoger, esta situación exculpa a cualquier curador.⁴⁹ Casi cien obras corren el riesgo de compartir el espacio en una recargada variedad de estilos y corrientes. Pueden alternar el arte moderno, arte romántico y arte conceptual en una tolerante postura posmodernista, como si se tratara de la imagen latinoamericana de entradas y salidas de la premodernidad a la modernidad y luego el gran salto a la posmodernidad.

48. Manuela Botero, «También sé pintar», en diario *El Universo*, Guayaquil, miércoles 7 de julio de 2004, 2-D.

49. Rodolfo Kronfle en un artículo publicado por la revista *El Búho* acerca del Salón de Julio de 2003 escribe lo siguiente: «El espíritu que debe imperar en un Salón es el de otorgar un grado de distinción a quienes superan la fase de admisión, y no como erróneamente se ha hecho antes, permitiendo ñañerías [compadrazgo] y trasnochados conceptos de «democracia» a la hora de seleccionar a los participantes», Rodolfo Kronfle, «Una mirada desde adentro», en revista *El Búho*, Quito, El Búho, noviembre-diciembre 2003, p. 24.

A pesar de la sobrecarga de formas, colores, sabores existentes en la obra expuesta y el sentir general de rechazo a la gestión curatorial, a Ospina no le interesó la opinión pública especializada y desechó las regulaciones básicas que debería cumplir un ejercicio curatorial en el arte.⁵⁰ Quizá el valor del catálogo de este Salón está en que permitió reconocer que el arte contemporáneo ecuatoriano no es ni más ni menos de lo que se vio en el Mariano Aguilera. El catálogo se convirtió en un documento de acceso informativo y un alcance real de los artistas y sus obras en el 2005. Por ejemplo, la instalación de una silla de ruedas envuelta con bolsas negras de basura simulando un cuerpo y los brazos que terminaban en guantes de cocina y la cabeza adornada con foquitos de navidad. O el óleo sobre lienzo en el que un jinete guía a un grupo de ovejas en un campo lleno de neblina, reeditando un paisaje del siglo XIX. Qué decir de otra instalación conformada por un caballete con un cuadro rojo al que se le había cobijado arbitrariamente una bandera del Ecuador y en la parte superior coronado con una boina de pintor.

El 2006 fue el año en que *el cuerpo* tomó forma en el proyecto de Marisol Cárdenas, con «Las metáforas del cuerpo en la iconosfera contemporánea de las artes visuales», tema nada novedoso, pues las corporalidades en el arte



Sobreviviendo, Santiago Suárez.

50. En entrevista personal correspondiente al jueves 12 de abril de 2007, Omar Ospina asevera haber escogido 99 obras participantes para el concurso Mariano Aguilera 2005 con el propósito de crear un malestar entre la crítica especializada del país sobre lo que se considera arte contemporáneo, situación que según el curador logró su objetivo.

contemporáneo tienen distintos acercamientos, que van desde los de género que son los más básicos hasta los más conceptuales que destacan lo humano por encima de todo. «Desnudo bajando las escaleras» es la obra insigne de Marcel Duchamp, consecuencia de las ilustraciones sobre poemas de Jules Laforgue en 1911. De estos estudios previos, Duchamp parte para desarrollar su gran obra conceptual *Le Grand Verre (El Gran Vidrio)*, en la que supone la relación del hombre y la mujer (1915-1923).⁵¹

Las entradas sobre el tema del cuerpo se las puede hacer prácticamente desde todas las disciplinas, y Cárdenas como antropóloga lo sabe y aplica.⁵²

LOS NEXOS CON LAS CORRIENTES ARTÍSTICAS IMPERANTES

El arte contemporáneo ecuatoriano se inicia en la década de los cincuenta con la obra de Araceli Gilbert, Manuel Rendón Seminario y Lloyd Wulf (de Wulf destaca la pintura *Danzantes*. SMA, 1956) (ver anexo, p. 132). El período recorrido desde 1948 hasta 1960 –según señala la historiadora del arte Mónica Vorbeck– es «una época de integración e internacionalización».⁵³ Vorbeck es partidaria de ver «lo contemporáneo» desde un molde occidental eurocentrista, descartando la figuración plasmada en la tendencia del indigenismo, que se convierte en una corriente latinoamericana con expresividad propia. Este criterio es coincidente con otros historiadores del arte en Ecuador.⁵⁴

En relación a los alcances de este período, resulta interesante revisar la vinculación que Filiberto Menna hace respecto al cubismo. Para Menna –quien se ampara en el pensamiento de Raynal, Gombrich y Apollinaire–, la práctica cubista es la que opera a un nivel conceptual; presenta un puente entre el cubismo y el arte ancestral africano; entre las formas pintadas y las que concibe la mente. «la práctica cubista, que ya se había desplazado del polo representativo al polo presentativo, ahora se establece en la denominación del objeto».⁵⁵ En este análisis, trasciende el hito del comienzo de una pintura más alle-

51. Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1995, p. 19.
52. Entre ellas está el tema del género. En un hecho singular, la curadora pidió a los ayudantes en museografía realizar un pequeño censo sobre el número de artistas mujeres y hombres que estaban participando. El resultado determinó 63 artistas mujeres y 110 artistas varones, de los cuales seleccionó 45% del total de mujeres y 22% del conjunto de varones.
53. Mónica Vorbeck, «Quito en el contexto de las artes», en Inés del Pino y Rómulo Moya, coord., *30 años de arquitectura moderna, 1950-1980*, Quito, Trama, 2004, p. 23.
54. Como la ponencia planteada por Lenin Oña, que destaca que los principales pintores «visionarios» ecuatorianos son tres: Manuel Rendón, Camilo Egas y Araceli Gilbert. Lenin Oña, *Araceli*, Quito, Banco del Progreso, 1995, p. 13-14.
55. Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 33.



Homenaje a Anton Webern, Araceli Gilbert. Cuadro de Manuel Rendón Seminario.

gada a la claridad del significado –a través de la palabra– designado por el cubismo. Si empatamos al caso ecuatoriano, calza perfectamente en la obra de Rendón Seminario y la de Loyd Wulf.

No es muy complicado darse cuenta de la posición de Mónica Vorbeck al poner énfasis en un arte conceptual que privilegia las ideas por encima de las formas. Es la conciliación entre lenguaje y arte; tal como se aprecia en las instalaciones, los *performances*, los videos, que asisten con una carga de conceptos para tratar de definir –monosémica o polisémicamente– los temas abordados. De ahí que la traducción que incluso los autores dan a las obras tiene una alta arbitrariedad con respecto a la realización de la obra en sí.

Con esta actitud de clasificar el arte contemporáneo como lo más propositivo, se ha separado al arte moderno (ante todo el pictórico) del arte de mayor actualidad (arte conceptual –instalaciones, *performances*, video-arte, entre otros–), valorando a lo contemporáneo como «lo más adelantado».⁵⁶

56. Según Jed Schlosberg, la idea de «estar adelantado» en el tiempo histórico –que equivale a negar la contemporaneidad de todas las culturas– es claramente eurocentrista y se basa en un mito incompatible con la misma noción del tiempo como trayectoria histórica planetaria. Schlosberg toma el pensamiento del argentino Walter Mignolo para entender lo ubicuo que puede ser el término «contemporáneo». «Ninguna cultura –sostiene firmemente Mignolo– puede ser entendida como más adelantada que otra. La contemporaneidad es una propiedad dada del tiempo planetario universal y desafía todos los intentos de construcción mitopoética de la «historia diacrónica»», Jed Schlosberg, *La crítica posoccidental y la modernidad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2004, p. 98.

Si bien se debe aceptar que durante todo el siglo XX en Ecuador hubo una disposición mayor hacia la figuración, sin embargo, la presencia del abstraccionismo es el epígono de la pintura conceptual, más cercana a las nuevas tendencias que se anteponen a las representaciones simples de las formas articuladas.

Influencias de lo cotidiano del arte contemporáneo en algunos artistas ecuatorianos

Al comenzar el siglo XXI resultan sintomáticas dos prácticas en las artes plásticas ecuatorianas: la mezcla de técnicas en el arte y la aceptación del arte conceptual y el arte pop. Esto nos hace meditar sobre frases célebres como «pensar es escultura», de Joseph Beuys, y «todo es hermoso», de Andy Warhol, «dos caras de una sola moneda», según el aserto de Klaus Honnef.⁵⁷

Buscando estas inserciones podemos citar a Joseph Beuys, cuando a éste se lo toma como referencia –a veces muy ligeramente– en el acercamiento a los materiales cotidianos, las instalaciones y los *performances*; o a Andy Warhol que, para trascender en la reproducción fotográfica, la serialidad y repetición de imágenes, genera obras polémicas no pocas veces vaciadas de contenido. La influencia de estos referentes pueden ser analizados en obras como la de Magdalena Pino, creación que consiste en una *repetición* de siete paneles con la imagen de María Magdalena (ver anexo, p. 135); Toral Zevallós utiliza unos cartones en su trabajo tratando de darles un uso mayor al de *materiales cotidianos*; Roberto Jaramillo encuentra en la fotografía el pretexto para desarrollar su idea. También el grupo de artistas conformado por Ibeth Lara, Kléber Vásquez y Tanya Pazmiño trabaja en una instalación con elementos cotidianos como son una taza de café y diecisiete cucharas (ver anexo, p. 138).

Al respecto, «Arte conceptual y arte del comportamiento operan dentro de una estructura bipolar de centralidad y dispersión», como lo señala Filiberto Menna,⁵⁸ la polaridad de lo mental y de lo vital en una racionalización o emotividad del proceso artístico. Estos dos polos se presentan también en el arte contemporáneo ecuatoriano y en el Salón Mariano Aguilera.

LA INFORMACIÓN: UN HECHO CULTURAL INEVITABLE

En el ámbito cultural, la información se presenta como la acción y efecto de la comunicación, donde se amplían los espacios dispuestos para la adqui -

57. Klaus Honnef, *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1993, p. 42-44.

58. F. Menna, *op. cit.*, p. 9.

sición del conocimiento y la difusión de un tema. En el caso del arte, dicha afirmación compromete al artista, su obra y alguna corriente estética.

Dentro de la propuesta de información artística –educativa y sistematizada– en nuestro ambiente, es pertinente destacar la actividad de Mauricio Bueno, ex profesor de Pintura del último año en la Facultad de Artes de la UCE y miembro de distintos jurados del Salón Mariano Aguilera. Bueno sostiene que lo que más ha incidido en el cambio de las artes locales de los últimos años es la información con dirección y sentido.

Cuando yo llegué al Ecuador en el año 1977, indica, lo que más criticaba era la falta de información de los artistas y eso fue parte de lo que traté de fomentar como profesor en la Facultad de Artes; mostrar lo que se hacía en otros lugares. La *información* que poco a poco empezó a entrar en el medio artístico consiguió importancia en un curso que tuve, en el que estuvo Jenny Jaramillo entre los alumnos más destacados. Ella empieza a tener un cambio en lo que es el concepto del arte, consolidándose al ser ganadora en un Mariano Aguilera (el de 1994). Entonces, es ahí donde empieza un cambio importante en la postura de los muchachos que empezaron a hacer arte.⁵⁹

Ahora bien, las opiniones de Bueno son pertinentes para este trabajo, toda vez que es considerado el primer artista conceptual en el país. «Solitario dentro de la plástica»,⁶⁰ según palabras del crítico Mario Monteforte.

Volvamos al tema de la información en el arte: si bien es cierto que el profesor Bueno se está limitando a la experiencia en Quito, sede de la Facultad de Artes de la UCE, aclara el panorama de la información y la incidencia directa en la participación y presencia de sus alumnos que ganaron premios en los concursos de arte contemporáneo a nivel nacional. Tampoco es una exageración indicar que la Facultad de Artes de la UCE fue por mucho tiempo el único centro de estudios universitarios con proyección al arte en todo el país; y que, por tanto, los alumnos de *la Central* estaban mejor preparados competitivamente con respecto a quienes se formaban en los institutos de Bellas Artes o lo hacían como autodidactas.

59. Mauricio Bueno, artista ecuatoriano que hizo su vida mucho tiempo fuera del país, específicamente entre Estados Unidos y Colombia, obtuvo el gran premio de la III Bienal de Medellín en 1972; fue alumno del maestro húngaro Gyorgy Kepes, quien le inculcaría esa preocupación por nuevos lenguajes en el arte, tal cual los postulados de la Bauhaus, de la que Kepes fue también profesor. Entrevista personal hecha en la Facultad de Artes de la UCE, el 20 de diciembre de 2006.

60. M. Monteforte, «El caso Mauricio Bueno», en *Los signos...*, p. 321-322.

EL CANON DESDE LOS ARTISTAS

Una primera aproximación a las estrategias canónicas y al SMA la encontramos en la influencia que el Salón tiene en los presupuestos que los artistas asumen para pensar sus obras: o se piensan como parte de un proceso o son concebidos *ex profeso* para el Salón.

Saloneros-proceso

Existen obras a las que se les puede calificar de «obras saloneras», cuyo único propósito es alcanzar un espacio de participación en un salón de arte, donde los objetivos conceptuales y los procesos de producción se someten en función del reconocimiento. Presentan un entrecortado hilo conductor de creación, desarrollado por lados muy distintos de los que se deberían exigir en los salones de arte contemporáneo. Esta falencia es producto de la falta de seguimiento del trabajo de los participantes por parte de las curadurías, que únicamente se remiten a las bases de la convocatoria. Se dan casos referidos a quien hizo sólo pintura o escultura, que cediendo a la tentación del «arte alternativo» se aventure a estos campos desconocidos y trabaje una obra con destino a la participación en un salón *x*, bajo la predisposición de ganar un premio. En estos casos, hay que manifestar que no hace bien al quehacer artístico que, a pretexto de que entren las nuevas expresiones del arte contemporáneo, se descuiden los procesos de producción de los mismos artistas. En el Ecuador se omite esa parte importante de la causalidad de la creación; por eso es que muchas obras en nuestros salones de arte contemporáneo parecen intenciones de algo que no llega a definirse.

La producción de los artistas que presentan sus trabajos en el Mariano Aguilera tiene una condición irregular, pues se percibe una completa desconfianza ante la calificación de los curadores y posteriormente de los juicios de valor de la «crítica especializada». El caso de Santiago Ulises Unda, premiado en el SMA 2002, y su conflicto posterior al ser rechazada su obra por Omar Ospina, quien fungió de curador en el Mariano Aguilera 2005, sería un vivo ejemplo de cómo se dan esas tensiones entre artistas, curadores y críticos.

Una carta pública que yo hice circular por internet en la que cuestionaba la curaduría del Mariano Aguilera 2005 en que fue curador Omar Ospina [...] iba dirigida a un cuestionamiento, luego de enterarme cuál es la postura que este curador tiene con respecto al arte contemporáneo a partir de ciertos escritos suyos en *El Búho*, la revista en la que es editor, cuál es su postura y nivel de conocimiento con respecto a un ámbito de producción que habla de estructuras nuevas de generación artística. Además, me entero de otro tipo de trabajos vinculados a lo audiovisual que son rechazados sistemáticamente cuando él hacía de jurado.

[...] luego de ver un salón (el Mariano Aguilera) totalmente cuestionado por críticos de todo tipo de orientación, desde críticos conservadores hasta críticos que son más renovados en sus criterios, me entero que jamás hubo un proceso de selección de curaduría en un comentario que escuché en el que la curaduría fue hecha a dedo y posteriormente pedí una aclaración de parte del Centro Cultural Metropolitano para saber cuál fue el proceso de selección de curadores. No me esclarecieron nada y al mismo tiempo dijeron que habían hecho una aclaración en un diario, pero con el antecedente de que no guardaron ni un ejemplo como sustento de documentación. Fueron dos días que fui para ser atendido, para que se pueda explicar un poco lo sucedido y me sentí maltratado por parte de la administración de ese centro cultural, no tenían ninguna respuesta, ningún documento; entonces consideré que era oportuno incluso como táctica artística hacer circular una carta en la que se acusaba tanto a la institución como al curador de una evidente falta de ética.⁶¹

Diferencias de percepción sobre un mismo concepto: el canon

El canon y las estructuras del arte en el Ecuador, percibidos desde la mirada de los artistas como autores de las obras presentadas en el Salón, es distinta de la de los curadores o críticos de arte. Esta diferencia de visión en un mismo objeto de análisis tiene relación con una normatividad en la valoración del hecho artístico. Al respecto es importante la reflexión del español Antonio Ortega que, aunque problematiza el tema del Canon (con mayúsculas) desde *Las Letras*, no evita la discusión teórica desde las distintas disciplinas que conforman el arte, entre ellas, por supuesto, la plástica. «El Canon –señala Ortega– de modo general y amplio, es la forma de organización de una parte del arte (pintura, literatura, música, etc.) de acuerdo a criterios jerárquicos y de valor estético, de forma artificial y subjetiva, es decir, al margen de la realidad objetiva y de su orden natural, establece un orden frente al hecho artístico y determina cuáles son sus componentes de acuerdo a relaciones de superioridad y de subordinación».⁶²

Como es lógico, en esta forma de organización están los promotores; Ortega los nombra «*artífices* vinculados a los estamentos académicos», «los críticos de prestigio». Pero como Ortega se refiere más al campo literario, ve en «la Academia» a la institución mayor para reproducir y respetar el canon.

Trasladando este término al campo de las artes visuales, diremos que son los centros culturales con la estructura museística de espacio receptor de obras epigonales, los que a su vez acogen a los promotores del arte emergente en su calidad de críticos de arte. Es decir que son los críticos de arte vin-

61. Entrevista personal, 20 de diciembre de 2006.

62. Antonio Ortega, «Entre el canon y el caos, una guía para perplejos», en *El Urogallo*, No. 116-117, Madrid, Prensa de la Ciudad, enero-febrero 1996, p. 20-21.

culados a este gran centro de poder llamado museo los que valorizan el hecho artístico de acuerdo a normas preestablecidas. Esto suena a tradicional, no obstante, si las normas cambian, otras más novedosas y «contemporáneas» tendrán la necesidad de estar presentes con sus propios defensores.

Y es que un canon del arte contemporáneo, aunque suene tan tradicional e imposible de existir en esta época, está presente en las estructuras de la institución arte. ¿Por qué? Porque aunque es el artista el que puede innovar las formas del arte, hay normas que califican el ideal artístico interpretado no sólo por el creador sino ante todo por quienes hacen una lectura de la obra: los críticos y marchantes, que en el papel de eruditos, incluyen al modelo cultural propio de nuestra sociedad mediatizada e informada todo cuanto es aceptado en los modelos culturales de los países de capitalismo avanzado.⁶³

Revisemos las opiniones que tienen respecto al canon algunos de los ganadores en los últimos certámenes del Mariano Aguilera. Todos reconocen la identidad del canon como ente clave del conjunto de normas que regulan la proporción y la simetría en el arte pero los más creen que en la actualidad esa concepción academicista está inhabilitándose por improductiva y caduca con referencia a las corrientes de hoy.

Ulises Unda señala:

Yo creo más bien que el arte contemporáneo se caracteriza por una desestructuración de un canon modernista en términos más específicos. Pero en ese proceso existe también una indefinición, condición que se hace evidente en la pluralidad que caracteriza al arte contemporáneo. No me refiero al pluralismo, ya que no es un «todo vale». Pero sí la realidad de una pluralidad y una expansión de las prácticas artísticas para vincularse con determinado tipo de procesos sociales.⁶⁴

En cambio, Magdalena Pino cree que

los cánones son líneas que se deben seguir para estructurar algo, dentro de las normas que la sociedad exige. Pero los jóvenes, por ejemplo, no han seguido los cánones, porque justamente la juventud trata de salirse de los límites, entonces las nuevas identidades no tienen nada que ver con las anteriores. Por otra parte, siempre habrá la incomprensión y la deslegitimación de los nuevos lenguajes, pese a lo cual todo cambia, puesto que todo evoluciona. Y claro, siempre existirán grupos que tratan de sostener eso y también gente apegada a lo tradicional, a lo que se vende.⁶⁵

63. J. Alcina Franch, *op. cit.*, p. 73.

64. Entrevista personal, 20 de diciembre de 2006.

65. Entrevista personal, 8 de enero de 2007.

Según Kléber Vásquez,

el canon siempre ha sido la medida proporcional de la que uno parte. El arte canónico está más relacionado al arte clásico y nosotros al usar la simetría estamos utilizando una forma de ver, que es la clásica de alguna manera. Ahora quien pone la vanguardia es el arte y las normas a seguir. El arte actual es anti-canónico, poco clásico, más desordenado. Las normas y reglas siempre han existido y todo depende de cuáles se tomen para hacer el canon. Uno juega con los cánones, los deforma y los arma como si se tratara [de las fichas] de un lego. El artista lo que hace es jugar, aunque quienes quieren imponer ese canon pertenecen al poder, a los *mass media*. Pese a que los medios de comunicación dicen qué hacer o no hacer, la libertad del artista está en jugar con eso y de pronto burlarse, ya que pretender cambiar todo eso sería tratar de cambiar el mundo. Pero para ello se necesita mucho poder.

Para Ibeth Lara, «el canon es un referente que tiene el artista, que no siempre sigue y si lo hace lo puede deformar». Y hace un paréntesis para indicar que cree también en la verticalidad y el ritmo, destacando que la verticalidad siempre significa figura humana. Añade: «Quien puede estar ejerciendo el canon actualmente es la academia porque ahora existen academias para todo tipo de arte. Hay academias para arte conceptual, arte clásico, arte expresionista. Yo pensaba que cada una de estas academias guiaban, pero más parece que en cada artista está su canon propio».

El concepto de canon, según Pamela Pazmiño, se quedó atrás en la anatomía; cree que no hay un canon a seguir y que existen un montón de caminos, de la idea de un prototipo, de un estereotipo. Amplía su punto de vista, indicando que

el estereotipo para construir los conceptos de arte es ahora. Se está rompiendo con lo que está impuesto. Lo que se quiere lograr es que no haya ese canon, con esas reglas impuestas. Si hablamos del Mariano Aguilera, por ejemplo, hay un tema impuesto y una rompe de alguna manera con el canon, una imprime su marca, rompe con lo establecido. [Y concluye:] Pero si hablamos de lo contemporáneo en vez de lo conceptual, todas las obras que estamos realizando vienen a ser obras conceptuales u obras contemporáneas sin restringir la técnica, porque se puede ser conceptual y hacer pintura como instalaciones o video.

Un pensamiento casi generalizado de estos artistas respecto al canon se traduce en complicados razonamientos, a veces directos y tajantes, en todo caso revestidos, de una cantidad de alegorías e imágenes que traslucen sus posiciones irreversibles.

Estas reflexiones tratan de coincidir en una especie de exhortación, referida a la necesidad de buscar consensos entre artistas, críticos y curadores en niveles paralelos de conocimiento.

En el caso particular del tema del curador, su inicial definición proveniente del latín y posteriormente adoptada por el inglés *curator* se relaciona con aquella persona designada para custodiar una colección y encargada de conservar o restaurar las obras de un museo o institución. Este hecho ha ido cambiando paulatinamente, tanto a partir de lo institucional como desde lo independiente. Desde lo institucional, al extender la legitimación de las exposiciones permanentes hacia las temporales en fiel apego y pertenencia a las políticas corporativas. En tanto que la emergencia de curadurías independientes ha permitido que quien se desenvuelve en este campo aparezca al mismo tiempo que los artistas locales, cuyos discursos posconceptuales se los quiere insertar dentro de un circuito global que apuesta al desarrollo de ideas personales en la ejecución de muestras, textos críticos y reseñas de catálogos, revistas y periódicos con tinte cultural. Sea que se trate de curadores institucionales o independientes, el caso es que dentro del arte contemporáneo el curador llega a ser un formador de gustos y alguien capaz de escribir la historia del arte, tal como lo afirma Mark Rosenthal, curador de arte contemporáneo del Museo Guggenheim de Nueva York.⁶⁶

En el sentido de las diversas formaciones del curador, el crítico mexicano Cuauhtémoc Medina se expresa en estos términos:

El curador simboliza una cierta «desprofesionalización», que corre en sentido contrario del sentido común que piensa que todo nuevo oficio implica el avance de una cada vez mayor especialización de los saberes científicos y técnicos. Uno de los elementos perturbadores de la función del curador es que combina de modo casuístico tareas, saberes y poderes que bajo la mentalidad modernista, debieran haber sido ejercidas por gremios independientes y especialistas «objetivos». En tanto el universo conceptual modernista suponía que las tareas del crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, *connoisseur*, restaurador, administrador cultural, productor de cine, *sparring* y activista cultural no podían mezclarse, la curaduría es frecuentemente un Frankenstein *ad hoc* de esas modalidades.⁶⁷

Las palabras de Medina tienen relación directa con las curadurías independientes que se han hecho presentes en los salones de arte ecuatorianos, y que desmarcan el profesionalismo de aquello que conlleva un verdadero ejercicio de la profesión de un curador.

Como señala Jane Q. Kessler en la revista *Fiberarts Magazine*, en uno de los 14 puntos que describen el «papel del curador» y lo que debe evitar si no quiere convertirse en simple exhibicionista al no poder enfrentarse a la realización de una idea:

66. En <http://www.avizora.com/publicaciones/arte/textos/0113_el_curador.html>.

67. En <http://arte-nuevo.blogspot.com/2008_09_01_archive.html>.

Los curadores se equivocan, crean tesis falsas, caen entrampados en sus propias opiniones, olvidan su responsabilidad institucional, pierden su integridad personal, hacen malas selecciones, pierden la visión del propósito original, dejan que venganzas personales influyan en su trabajo, consumen los fondos disponibles cuando todavía se encuentran a mitad de camino y obtienen terribles evaluaciones de parte del público [...] pero [concluye], aprenden cuando sufren todas esas experiencias.⁶⁸

Al tenor de los razonamientos de Kessler, un curador independiente como el venezolano Guillermo Barrios, al revisar episodios de curadurías internacionales con la asistencia de personalidades (Jan Ohep o Acuille Bonito Oliva) señala: «Veo que esa excesiva carga personal que se imprime en los proyectos culturales es de alguna manera un problema de decadencia».⁶⁹ Es decir, de todo el contexto de estas reflexiones en torno al tema del artista, el crítico y el curador en especial tienen una sola coincidencia de orden consensual: que mientras no se integren estos tres estamentos, y en especial el curador no alcance la formación académica necesaria para convertirse en la persona que juzgue, califique y valore el hecho artístico con solvencia, idoneidad y sin particular imposición personal, las perspectivas de enriquecimiento del arte se mantendrán trucas.

68. En <http://www.cielonaranja.com/rey_museografia.html>.

69. Guillermo Barrios, «Estudio de casos», en *Memorias I Curso de Gerencia de Proyectos en las Artes Visuales*, Caracas, Ex Libris, 1996, p. 139.

CAPÍTULO II

Quito y los artistas que exhiben en la calle

La ciudad nace del sentido de organización del espacio para la vida en sociedad. La comprensión histórica de la realidad urbana nos acerca a entender ese espacio con sus alteraciones propias de cada época. En el caso puntual de Quito, existe un registro mítico del pasado indígena con sus raíces culturales, una época colonial dominante producto de la conquista española, y posteriormente el revelador cambio político-administrativo que le convirtió en capital de la República del Ecuador a partir de 1830. Desde entonces son considerables los procesos de transformación que han definido la fisonomía de la ciudad a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI.

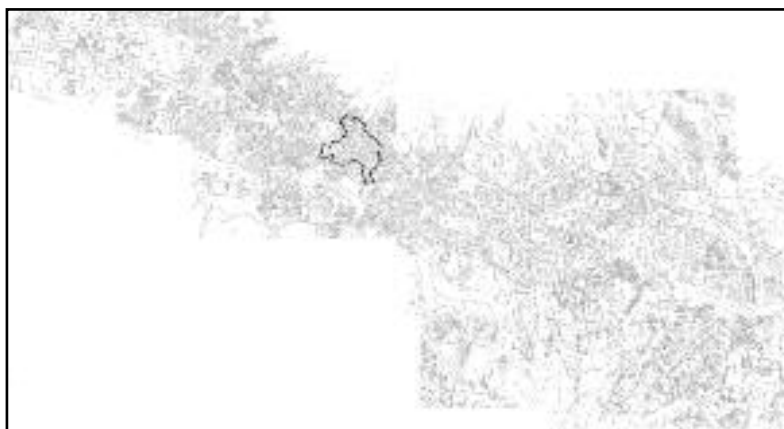
Las modificaciones espaciales en Quito se han dado principalmente por el crecimiento poblacional y por la interpretación de regulaciones del espacio habitable por parte del Cabildo. A medida que la ciudad crece, también lo hace el trabajo informal como consecuencia de los problemas en el desarrollo de las estructuras económicas del país. El Municipio de Quito ha ido resolviendo la presencia del trabajo informal en las calles de la urbe vía la emisión de permisos de trabajo para los vendedores ambulantes. Esta relación entre el trabajo informal y la municipalidad se mantuvo de manera permanente aunque desorganizada hasta que, en 1978, la UNESCO nombra a Quito Patrimonio Cultural de la Humanidad. A partir de la década de los 80 comienzan los manejos de salvamento arquitectónico y social del casco colonial,⁷⁰ que contemplaban la recuperación de edificios antiguos y el ordenamiento de todo el Centro Histórico, lo que volvió cada vez más difícil la presencia de los comerciantes en el perímetro urbano y trajo sucesivas confrontaciones por parte de los gremios organizados, cuya presencia desorganizada en el Centro Histórico data de tiempos coloniales.

Para el año 2000 se endureció esta campaña, mediante ordenanza municipal No. 029 expedida el 10 de enero, operándose la prohibición de la presencia de ambulantes (en la administración de Roque Sevilla –alcalde encargado–, y que continuó con la alcaldía del general Paco Moncayo). El área

70. En 1987 se crea el FONSAL (Fondo de Salvamento del Centro Histórico) para la recuperación sobre todo de edificaciones en el «casco colonial» de Quito.

abarcaba los sectores de San Roque, El Tejar, La Chilena, La Alameda, San Marcos, Manosalvas, La Loma, La Recoleta, San Sebastián y San Diego. Además, quedaba explícitamente señalado: «Prohíbese a la administración municipal el otorgamiento de permisos para el ejercicio del comercio en espacios de circulación pública dentro del Centro Histórico de Quito, según sus límites: Norte, Este, Sur y Oeste».

Zona de restricción de ventas ambulantes, Quito



El área abarca los sectores de San Roque, El Tejar, La Chilena, La Alameda, San Marcos, Manosalvas, La Loma, La Recoleta, San Sebastián y San Diego.

La distorsión del control del espacio y respeto al trabajo no establecido se hizo más evidente, llegando aun hasta los artistas plásticos que comerciaban sus obras en la calle, pretendiendo así unificar la campaña contra el

comercio informal. La organización que representaba a los artistas plásticos le salió al frente al Municipio de Quito y no permitió que se repitan los atropellos de los cuales fueron víctimas varios pintores y sus familias. El caso más patético fue el que se suscitó con el arquitecto Oswaldo Muñoz Mariño, paradójicamente designado «pintor oficial de las ciudades declaradas patrimonio por la UNESCO»,⁷¹ y también elegido como «Pintor de la ciudad» por resolución del Concejo Metropolitano de Quito.

De acuerdo con los límites marcados, la disposición contra el comercio informal no llegaba al parque de El Ejido, lugar de reunión de los autodenominados «artistas de la calle», que tenían como símbolo de ubicación el Arco de la Circasiana. Asistieron a la convocatoria gremial durante todos los fines de semana desde principios de los 80, donde han fijado su permanencia desde entonces. A pesar de este antecedente, surgieron problemas con las administraciones municipales de la Zona Centro y del Parque de El Ejido.⁷²

ANTECEDENTES SOCIALES Y CULTURALES DE LOS ARTISTAS DE LA CALLE

El evento cultural sobre «Arte en El Ejido» en el Museo de la Ciudad convocó en diciembre de 2004 la presencia de algunas personalidades relacionadas con el mundo del arte plástico, invitadas para hablar sobre el tema. Entre

71. «Es la primera vez, en más de 170 ciudades que he recorrido, que me agreden mientras trabajo, y lo peor es que fue en mi propia casa». El pintor riobambeño de 80 años, según crónica del diario *Hoy*, del 9 de noviembre de 2004, se encontraba trazando una acuarela de la Basílica del Voto Nacional en las calles Venezuela y Mejía cuando se acercó un policia municipal joven que le dijo que era prohibido estar allí. «Unos minutos más tarde, un policia más adulto [también metropolitano], con el número 209, se me acercó y de una manera agresiva me pidió que me retirara y ni siquiera me dejó hablar»; además, según la versión de dos testigos, el uniformado por poco patea la caja de pinturas. El comandante de la Policía Metropolitana, Jorge Costa, calificó el incidente como una confusión: «hay que pedir permiso para hacer uso del espacio público en el centro de Quito. El problema es que hay pintores que se dedican a vender sus obras y eso es prohibido». «El 31 de octubre, un día que no olvidaré», acotó el agraviado en entrevista del *Diario Hoy*, Quito, 9 de noviembre de 2004, p. 8-B.
72. Con fecha 11 de octubre de 2004, la Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido» recibió el oficio No. 1338-DC de parte de la Dirección de Cultura del Municipio, junto con el borrador del *Reglamento del uso del espacio público con fines culturales del parque de El Ejido*, en el que pretendían el control total de los artistas de El Ejido a través de la emisión de un carné sin el cual no podían trabajar. En aquella época fungía de director de Cultura del Municipio el señor Miguel Mora Witt y completaban el «equipo» la administradora de la Zona Centro la arquitecta Inés Pazmiño y como «administradora del parque de El Ejido» la ingeniera Pilar Paredes, quien también era directora de los parques emblemáticos de la ciudad.

ellas estuvo Pablo Barriga, profesor de la Facultad de Artes de la UCE, considerado por sus antecedentes de trabajo como el artista de mayor autoridad sobre el tema. En 1981 fue gestor del proyecto cultural «Arte en la calle». El propósito inicial de esta idea fue el acercamiento del arte al pueblo por medio de exposiciones en las aceras y plazas de la ciudad. El trabajo del equipo de artistas comprometidos provocó un «manifiesto» (Pablo Barriga, María Salazar, Cecilia Benítez, Clara Hidalgo, Francisco Proaño, Carlos Viver, Lucy Silva y Carmen Polonia Játiva) donde se destacan los siguientes planteamientos:

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

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

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

Queremos que nuestras obras sean comentadas y criticadas por el pueblo, pues de él y de su cultura es que el arte se nutre, tal como lo enseña nuestra historia y la de otros países latinoamericanos.⁷³

«Arte en la calle», al igual que otros intentos tiene cierto sentido socio-cultural, como el caso mexicano,⁷⁴ donde se enunciaban pretendidos anhelos

73. «Queremos también brindar y recibir la solidaridad entre todos los trabajadores que tanto en el campo de la música, del teatro, de la danza, del cine, de las artes plásticas y las letras populares, trabajan por el fortalecimiento y valoración de las culturas de los pueblos indígenas y de los estratos sociales que son explotados económicamente y segregados culturalmente, sin embargo de constituir la gran mayoría de la población ecuatoriana. Por último, queremos que el dibujo, la pintura, la cerámica, la escultura, los tapices y el grabado que nosotros hacemos, refleje nuestra actitud frente al arte para reconocernos como artistas y como parte integrante del pueblo en su lucha por su liberación». Grupo Arte en la calle, «Manifiesto», en revista *En las calles*, Quito, UNPSA, noviembre 1981, p. 1.

74. Cfr. este caso en *El Machete*, el periódico de los trabajadores y campesinos (en el que constan como colaboradores los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco). El manifiesto escrito en 1923 privilegia al pueblo en sus apreciaciones: «No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo, sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinaria particular de *hacer belleza*». México, 1923. También en la declaración de principios del Taller de Gráfica Popular, en un extracto del art. 3 se habla del *arte al servicio del pueblo*: «El Taller de Gráfica Popular trabajará por la constante elevación de las capacidades artísticas de sus miembros, convencido de que la finalidad del arte al servicio del pueblo se alcanza solamente con la mejor calidad plástica». México, 1937. Cristina Rodríguez, Mónica Rodríguez, Magalí Sarmiento y Gonzalo Becerra, *El Grabado, historia y trascendencia*, México, UAM, 1989, p. 83-115.

de cambio y de restauración social en el ámbito de las artes vinculadas a una relación directa para educar al pueblo.

Pablo Barriga señala como inicio de las actividades de «Arte en la calle», el 5 de septiembre de 1981, y justifica los propósitos y finalidades de esta versión de «artistas de la calle» porque

el hecho de llevar el arte a la calle de manera desinteresada y participativa, no tuvo una respuesta unánime del grupo, y poco a poco los integrantes y sus manifestaciones fueron reduciéndose en número, hasta que agotados los esfuerzos y recursos de tanto deambular por plazas y barrios de la ciudad, dieron por terminadas las actividades de «Arte en la calle» en términos de su propuesta.⁷⁵

Hay que reconocer un afán de originalidad y protagonismo innovador en la gestión de Barriga por el artista de la calle y el impulso del arte; no obstante, existen otras fechas, otros actores y otras distintas versiones que también contribuyeron a tal innovación por las nuevas ideas y la transformación del arte nacional. En 1968 se conforma el Centro de Promoción Artística en El Ejido como una extensión de la Asociación de Artistas Plásticos de Quito, que bajo los auspicios de la matriz de la Casa de la Cultura Ecuatoriana consiguió el espacio del parque de El Ejido en convenio con el Municipio. En 1978 se dispuso que el Taller de Grabado de la Casa de la Cultura se abriera al público y a la difusión del arte nacional.⁷⁶ Otro hito de este proceso de divulgación cultural se registra en los «domingos del pueblo» en el mismo escenario de El Ejido, instaurado por el maestro Oswaldo Guayasamín cuando fue presidente de la Casa de la Cultura en 1971.⁷⁷

Todas estas fechas precedentes se diluyen en la memoria colectiva justamente por no existir archivos de estos proyectos que vivieron y dejaron de existir. De esa inicial intención de «socializar el arte», la imagen de la permanencia del «arte en la calle» fue adaptándose a la vida de la ciudad y sobrevino entonces la coyuntura que fue aprovechada como una oportunidad de vender las obras sin intermediarios. Así, en forma espontánea y circunstancial aparecieron los «artistas de la calle», quienes comenzaron a agruparse y copar

75. Pablo Barriga, charla en el Museo de la Ciudad, diciembre de 2004. Sin embargo, existe un documento firmado por el señor Juan Pazmiño, director de Educación y Cultura Popular del Municipio de Quito, con fecha 28 de agosto de 1981, en el que se establecen las normas para la ocupación del parque de El Ejido de diez de la mañana a seis de la tarde. Como representantes del grupo de artistas plásticos están Cecilia Benítez y Franklin Lucero, quienes presentan el programa «Arte en la calle».

76. Fecha proporcionada por Chiky de la Torre, en *La Colada*, Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido», Quito, AAPAE, febrero de 2000.

77. José Camón Aznar, *Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 166.

los espacios en plazas como la de San Francisco y San Marcos y calles como la 24 de Mayo, así como en parques como los de la Independencia y Alameda, incluido también El Ejido.⁷⁸ Hoy, la zona permanente de exposición semanal se limita al sector del extremo norte del parque, una vez superados los dispositivos de «regeneración urbana» instalados legalmente por el Municipio de Quito para el mejor ordenamiento de los espacios públicos.

LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS «ARTE EN EL EJIDO»: POSICIONAMIENTO CULTURAL Y SOCIAL

La Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido» es un ente jurídico de derecho privado domiciliado en Quito, que agrupa alrededor de 170 socios activos y su registro en el Ministerio de Bienestar Social (actual Ministerio de Inclusión Económica y Social, MIES) se ampara en el Acuerdo Ministerial signado con el número 00170 correspondiente al año 2000. La Asociación surge cuando sus socios fundadores suscriben el Acta Constitutiva que califica a sus integrantes por la participación en el trabajo diligente y organizativo durante dos años antes de la configuración legal de la entidad. Posteriormente se afiliaron los socios activos, aceptados luego de haber efectuado un año de trabajo permanente y cumplir con los requisitos exigidos legal y estatutariamente. Dentro de los fines de la Asociación se destacan la defensa de los asociados, la lucha por su mejoramiento económico, social, cultural y técnico profesional, así como la vigilancia por el fiel cumplimiento de las leyes, reglamentos y más disposiciones que amparan los derechos de los artistas.

En cuanto a los alcances de la Asociación está el promover los valores artísticos, el rescate, continuación y revalorización de la cultura nacional; fortalecer la unión, el apoyo mutuo y solidaridad entre los socios; destacar la ayuda económica a sus miembros con dinero, donación de obras de arte, entre otros, en el caso de calamidad doméstica, enfermedad o cualquier accidente; y organizar servicios de asistencia y protección social.

78. Mónica Vorbeck, «Interpretaciones y afirmaciones del discurso tradicional del arte», charla en el Museo de la Ciudad, Quito, diciembre de 2004, acerca de la muestra «Arte en El Ejido» en el Museo de la Ciudad, en la que la historiadora del arte señala que «en el parque de El Ejido, en las plazas de Santo Domingo y de San Francisco, o en la calle de la 24 de Mayo, difunden las artes plásticas en abierto diálogo con los espectadores y promocionan la actividad práctica en el público».

Para el cumplimiento de los objetivos profesionales está prevista la organización de talleres, cursillos, seminarios, conferencias de capacitación; subastas con fines de asistencia social; y actos culturales, sociales y deportivos.⁷⁹

Este espacio consolidado en el 2000 y las prácticas de «arte en la calle» que vienen realizándose en América Latina desde la década de los 60, tienen grandes diferencias que van desde la función política del arte hasta la problematización de la obra plástica como tal.

Para 1973, Néstor García Canclini planteaba cuatro modos de expresión de arte callejero en el contexto del Cono Sur:

1. Las que procuran modificar la difusión del arte trasladando obras de exhibición habitual en museos, galerías y teatros a lugares abiertos, o a lugares cerrados cuya función normal no está relacionada con actividades artísticas.
2. Las obras destinadas a la transformación del entorno, la señalización original del mismo o el diseño de nuevos ambientes.
3. La promoción de acciones no matizadas, o de situaciones que –por su impacto o por las posibilidades de participación espontánea que ofrecen al público– inauguran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y/o nuevas posibilidades perceptivas.
4. El último modelo comparte con el anterior, la producción de acciones dramáticas y de sensibilización no pautadas, pero busca actuar sobre la conciencia política de los participantes, y convertir las obras en ensayos o de tonantes de un hecho político.⁸⁰

Años atrás, con fecha 6 de diciembre de 1967, en nuestro medio la Casa de la Cultura Ecuatoriana organizó el Primer Concurso de Pintura «al aire libre» en el barrio de La Ronda, buscando el primer referente de acercamiento del artista con el pueblo. De alguna forma, los artistas nacionales que habían viajado a las ciudades de México y Buenos Aires venían impresionados por las exposiciones al aire libre en «Los Jardines del Arte», en la primera, y las de la calle Caminito del barrio La Boca en la segunda.

En el 2000 el «arte en la calle» con más presencia en Ecuador se exhibe sin pretensiones políticas o ideológicas, desplazando la complejidad esti-

79. Los fines, alcances y objetivos de la Asociación de Artistas Plásticos están impresos en sus estatutos y reglamentos. Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido», *Estatutos y reglamentos*, Quito, diciembre de 2000. En relación a las actividades internas de la Asociación, existen boletines informativos pero sin un registro riguroso de ellos. Se encontraron, sin embargo, en los archivos de la Asociación, pocos boletines culturales que datan de 2001, año en el que la Asociación de Artistas Plásticos de El Ejido formó parte del programa de la Subsecretaría Nacional de Educación y Cultura: «Agosto Arte y Cultura». También se encontraron promocionales de las actividades recreativas comunitarias en talleres de pintura al aire libre que datan de agosto de 2006.

80. José Clemente Padín, «El arte en las calles», en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, comp., *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Ed. Sin Nombre, 2005, p. 17.

lística hacia la complacencia con los cánones perceptivos del espectador. Lo primero es consecuencia de su propia autodeterminación de «no intervenir en actividades de carácter político partidista o religioso como Asociación», y por ende sus socios no pueden realizar actividades de este tipo –ideológico– en su seno.⁸¹

No obstante, es destacable la capacidad de los actores de la calle para concertar con las autoridades municipales, para suscitar el respeto a la obra por parte de un público espontáneo cuya convocatoria es alta para reunirse y participar cada fin de semana en el parque de El Ejido.

De hecho, los artistas plásticos de El Ejido insisten en que, para llegar a este punto de identidad y de logros, existe el antecedente de un trabajo tesonero y eficiente. Los resultados en el aspecto organizativo han permitido sistematizar su sentido práctico y sobre todo la presencia social del gremio como parte cultural de la ciudad capital.

La visibilización y el uso del canon en los artistas de El Ejido

Los artistas de El Ejido han buscado algo más que estar presentes en las calles. Como se trata de un grupo autogestionado donde todos, al mismo tiempo, se convierten en gestores y actores culturales, han plasmado su disposición de ser promotores y auspiciadores de la cultura del arte en Quito, organizando el Salón de Arte en El Ejido (SAEE). Si bien la institución es la que dispone e interpreta las reglas para este evento, no obstante se ciñen al punto de vista de la gestión cultural oficial e institucional cuando se acercan a museos o centros culturales para exhibir sus trabajos. Aun sabiendo por experiencia que llegar al centro de poder implica lidiar con los tradicionales gestores culturales representados por curadores y críticos de arte, más puede el deseo de visibilizar su obra con claro objetivo de alcanzar espacios de reconocimiento como las salas de un museo.

El sentido práctico de los artistas de El Ejido para ofertar las obras en la calle ha hecho que su percepción acerca del consumo popular se agudice; practicidad cuyo resultado ha sido estabilizar canónicamente no sólo la creatividad sino el consumo cultural. Justamente, la peculiaridad de la Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido» (AAPAE) en cuanto a lo canónico, está en que no son los consagrados críticos de arte los que califican esta producción callejera, sino los espectadores «de a pie», lo cual ratifica el vínculo entre consumo cultural, distinción y clase social como decisivos para la producción y el mercado del arte.

81. Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido», *Estatutos y reglamentos*, art. 6, Quito, AAPAE, diciembre de 2005.

El arte presentado en El Ejido en gran parte se acerca a la serialidad productiva de la artesanía popular que, asociada al campo simbólico, es reconocida por la cultura oficial y cuyo propósito es la venta. Esto explica que las obras paisajísticas o las reproducciones en serie de las obras de los maestros Oswaldo Guayasamín o Eduardo Kingman tengan tanta difusión en el parque, en la medida en que este tipo de obras ha sido hartamente reconocido por las instituciones legitimadoras de cultura, como son los museos.

Ahora bien, al estar constitutivamente muy cerca de las artesanías, cabría preguntarse si la obra de los artistas de El Ejido está comprometida también con lo popular. Insistir en una definición en este sentido, a sabiendas que el término popular es ubicuo y se escapa a la teoría, puede ser una aventura que cambia de acuerdo a quien la interprete. John Street define la cultura popular como «todo entretenimiento que se produce masivamente o resulta accesible para un gran número de personas»;⁸² no obstante, existen críticos que van más allá de la masividad de lo popular, como García Canclini, para quien la utilización del término *popular* es una necesidad del capitalismo.⁸³

En fin, lo que queda claro es que la obra de los artistas de El Ejido se encuentra inmersa en la ley de la oferta y la demanda del arte, y que en esa relación, este arte callejero se allana al gusto del público.⁸⁴ El artista así se subordina a un gusto establecido y estructurado en un canon previamente fijado. Por eso insisto en que el público visitante del parque de El Ejido compra las reproducciones de las obras de Guayasamín o Kingman, así como otros que denotan los estilos particulares de la obra de estos artistas del indigenismo ecuatoriano, dado su tácito reconocimiento en todos los ámbitos de la plástica ecuatoriana.

Esta tradición del canon-pintura promovida por los artistas de El Ejido es criticada desde los espacios oficiales de la cultura por mantener las normas de un arte tradicional, no atreverse a romper con lo establecido y ser un arte moderno y no contemporáneo. Sin embargo, ¿podríamos hablar de «apropiación» cuando nos referimos a las obras producidas por los artistas de El Ejido? ¿Por qué no? Existe una estrategia mercantil de copiar obras reconocidas del imaginario estético indigenista de una manera irreverente y descarada, sin la exigencia de aportes al buen gusto artístico.⁸⁵ En este sentido, vale cuestionar ciertas situaciones posmodernas que se apropian constantemente de lenguajes, inclusive de otras disciplinas para mantenerse actuales. Entonces, algunas

82. Néstor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, 2002, p. 24.

83. *Ibid.*, p. 25.

84. El término *gusto*, en este caso y a lo largo de la investigación, está utilizado en el sentido que le da Bourdieu, es decir, *enclansante*. En relación directa con los niveles escolares y con las clases sociales, Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.

85. «El gusto legítimo, es decir, el gusto por las obras legítimas», *Ibid.*, p. 13.

obras de El Ejido no pueden ser contemporáneas estéticamente, pero sí buscar la contemporaneidad al situarse en procesos vitales de la posmodernidad; es mediante la copia y el truco que son partícipes de lo urbano como mediadores de las reproducciones exageradas de originales –de artistas con renombre– con precios accesibles. Estos procesos imitativos respaldados por la tecnología, más que una *estrategia*, son un principio de «táctica de sobrevivencia».⁸⁶

Antecedentes del Salón de Arte en El Ejido

Si bien la dinámica de las primeras propuestas de agremiarse como artistas de la calle no contemplaba el comercio de obras de arte, ésta logró imponerse a la tesis de que sólo existía una búsqueda de lo estético.

Ya en los años 80 se reunían los sábados una veintena de personas para vender sus trabajos en el parque de El Ejido, haciendo caso omiso de las presiones ejercidas por los personeros el Municipio para sacarlos del lugar. Por ello, según Luis Aguirre (primer presidente de la AAPAE 1998-2000), fue vital la decisión de organizarse con el objetivo de legalizar su presencia en el parque, situación que comenzaría en 1998 y culminaría en el 2000.⁸⁷

Aun cuando los artistas de El Ejido están legalmente constituidos como Asociación ante el Ministerio de Bienestar Social, el Municipio de Quito trató de controlar su presencia en el parque a través de un carné de identidad y de trabajo, condición que quedó insubsistente gracias a la confrontación directa que ejerció el gremio con las autoridades municipales, hasta que al final cedieron y se allanaron a la posición de este grupo de artistas.⁸⁸

La estrategia utilizada por los miembros de la Asociación fue la preparación de su primer salón de arte que, según Jorge Erazo (presidente de la Asociación 2003-2005), concitó la atención del público porque lo hicieron en el Museo de la Ciudad.

Por consiguiente, la exigencia de visibilizarse en espacios legítimos del arte como un museo, planteó la premisa de que el «arte de la calle» podía

86. Michel de Certeau, «Estrategias y tácticas», en *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 40-45.

87. Entrevistas a los artistas de El Ejido –directivos ocasionales de la Asociación y otros asociados–, el 8 de abril de 2006.

88. «Para el 2004 –señala Jorge Erazo– el Municipio quiso controlarnos porque había conseguido carnetizar a los vendedores y artesanos del parque que laboran en los quioscos, a través del control de la burocracia administrativa de Parques Emblemáticos. Catastrarnos e imponernos otra estructura sobre la nuestra con el membrete de «La Galería al aire libre», gravando así con una tasa de uso de suelo o impuesto a la cultura era inadmisibles. Se quería transformar en definitiva nuestro espacio, uniéndolo al caótico mercado artesanal en que le han convertido al interior del parque».

ser tomado seriamente, más todavía si el patrocinio del premio procedía del lado de la academia, representada por la Universidad Andina Simón Bolívar. Así, desde el Museo de la Ciudad, los artistas de la calle han validado sus obras presentando el primer Salón de Arte en El Ejido (SAEE).

Paulina Torres, artista del parque y colaboradora de la Asociación desde hace algunos períodos, cuenta su versión sobre el SAEE:

La idea surgió como respuesta a la presión que teníamos por parte del Municipio para ser controlados a través de un *carpet* y considerarnos al nivel de vendedores ambulantes. Fuimos a la Casa de la Cultura con la idea de aprovechar las bases legales de esta respetable institución difusora del arte y la llamada a «prestar apoyo efectivo, espiritual y material a la obra de la cultura»; el premio era de visibilizarnos oficialmente al exponer en espacios legitimados, por lo que solicitamos sus salas para exhibir la obra plástica cada año. Esto haría que quienes estaban con la idea de sacarnos del parque, piensen dos veces antes de cualquier decisión. En la Casa de la Cultura Ecuatoriana nos atendió María Fernanda Cartagena, colaboradora de este centro cultural, quien nos negó la petición, pero nos puso en contacto con la Directora del Museo de la Ciudad. Por otro lado, gracias a conversaciones con Eduardo Puente, ex subsecretario de Cultura, llevamos el argumento de la exposición a la Universidad Andina Simón Bolívar que, gracias a la disposición de su rector Enrique Ayala Mora, patrocinó el premio a la mejor obra con mil dólares americanos. Así fue como se dieron las gestiones y de esta manera nació el Salón.⁸⁹

Gestión cultural: centro y periferia

Como se puede apreciar, la AAPAE –de corte netamente gremial artístico– ha tenido que pugnar e imponerse a despecho de las distintas administraciones municipales socialdemócratas, que por un tradicionalismo pacato y fuera de tiempo, han querido convertir a Quito en una reserva de memoria. El síntoma de «no lugar»⁹⁰ que sufre el Centro Histórico obligó al Fondo de Salvamento (FONSAL) a preparar proyectos que han ido de la mano con la recuperación de identidad. El Museo de la Ciudad, como parte de estos proyectos, es un lugar que descubre museográficamente y de manera pedagógica sus salas permanentes con representaciones tridimensionales que recrean la vida de cada siglo alrededor del espíritu nacional.

Por su parte, y con muchos méritos, los artistas de El Ejido también cumplen en la actualidad con su propia gestión cultural, viabilizando la produc-

89. Entrevista personal, 8 de abril de 2006.

90. El sentido de «no lugar» tiene que ver con *estar de paso*; es el sitio en el que las actividades no contemplan el habitar o residir. Uno va al Centro a trabajar, pero tiene su domicilio en otro lugar.

ción de su obra como parte del proyecto urbano de la ciudad de Quito. Es una propuesta significativa que está a la vista de todos los quiteños y visitantes. Sin duda, parte de la dinámica social basada en el territorio, un sistema de comercio, una ocupación de trabajo especializada y una institución formal reconocida, en un lugar como es el parque, que se vuelve atractivo por la presencia de los artistas de la calle.

Fruto de la gestión cultural de estos artistas surge el SAEE como una propuesta de la AAPAE en el año 2003,⁹¹ que se plasmó en el 2004 en el Museo de la Ciudad. El sentido práctico de hacer una convocatoria para un *salón interno* por parte de la AAPAE fue consecuencia de la superación de la tensa relación con el Municipio de Quito que –como ya se señaló– pretendió *carnetizar* a los artistas para ejercer control en su espacio y en sus actividades de trabajo. Se buscaba unificarlos con los artesanos que están ubicados al interior del parque, pero la posición pertinaz y firme del ente gremial hizo que la corporación edilicia desistiera en sus reiterados afanes de sojuzgarlos a su dependencia.

El éxito estratégico al conseguir el respeto a sus derechos consolidó la idea de visibilizarse en los espacios legitimados –museos o centros culturales–, donde debía presentarse un trabajo que se manifieste con rasgos de conocimiento, experiencia y profesionalismo. Negado el espacio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en primera instancia, llegaron hasta el Museo de la Ciudad.⁹² La idea inicial de la Asociación de hacer un Salón con características propias, en donde se premie el talento a la mejor obra, no fue acogida por los personeros del Museo de la Ciudad, que en contraparte presentaron el proyecto de una exposición intitulada «Arte en El Ejido» en el Museo de la Ciudad.

PRIMER SALÓN DE ARTES PLÁSTICAS ARTE EN EL EJIDO 2004 O «ARTE EN EL EJIDO» EN EL MUSEO DE LA CIUDAD

El 4 de diciembre de 2004 se inauguró la exposición «Arte en El Ejido» en el Museo de la Ciudad, que convocó a 110 artistas que presentaron un total de 103 pinturas, nueve esculturas y un vitral, concordando con las bases que exigían obra inédita para evitar los contrastantes trabajos de mera reproducción o copia.

91. La directiva de la Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido» período 2003-2005 estaba conformada por su presidente Jorge Erazo, su vicepresidente Byron Chamorro y su secretario Marcelo Méndez, además de siete colaboradores y un síndico, el doctor Ernesto Robalino.
92. El proyecto presentado a la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) no pudo ser acogido, pero María Fernanda Cartagena, quien era la directora de museos de la CCE en ese entonces, les ayudó a contactarse con María Mercedes Jaramillo de Carrión, directora del Museo de la Ciudad.



Exposición de los artistas de El Ejido en el Museo de la Ciudad, diciembre de 2004.

Argumentación curatorial

En esta primera muestra no constaba la argumentación curatorial en el sentido formal, porque no existió un tema como fundamento teórico para su realización. Es fundamental el hecho de que en el SMA la labor del curador es la de elaborar un concepto y crear un discurso en torno a la producción artística. Sin embargo, la libertad de decisión con que contó el artista participante en el SAEE es la que debe tomarse en cuenta como argumentación válida, cuyos términos principales son el tema y la técnica libres, limitados únicamente en la admisión de las obras por las medidas (2 x 0,80 m). Este sentido de libertad a la hora de exhibir es el argumento que va a imponerse en los dos salones realizados hasta el 2006. La curaduría de la exposición⁹³ debió estar a cargo de los propios artistas, pues fueron ellos quienes determinaron qué obra exhibir y cómo presentarla. «Lo primero fue motivar a la gente para que

93. En la práctica nos damos cuenta de que no existe un esquema fijo para el guión curatorial, este depende del guión museográfico que concentra la idea y concepto de la muestra y del guión museológico que se preocupa de cómo colocar las obras en el espacio, sin descuidar la circulación del público en las salas. En el caso de las muestras presentadas por los artistas de El Ejido en las salas de arte de los distintos centros culturales, la labor de los museógrafos y los museólogos que trabajan en estas instituciones es parte fundamental para el montaje de la obra. Si bien los artistas de El Ejido fueron asesorados profesionalmente, es importante destacar que la selección de obra la hicieron ellos. Este hecho trascendental le convierte en su invención, es decir que la muestra fue inventada o curada por los propios artistas de El Ejido.

participe –señala Jorge Erazo, organizador de la convocatoria–, después que no copien el estilo de sus compañeros, que generen propuestas, que las obras que envíen sean inéditas».⁹⁴

Es verdad que no hay una argumentación curatorial protocolizada en el SAEE, como sí ocurre en el SMA; sin embargo, a partir de la evidencia que va más allá de esta formalidad, se puede observar que el tipo de obra que algunos artistas presentan en el SAEE es diferente de la exhibida en el parque los fines de semana. Según Luis Fonseca, ganador del Primer Salón:

Las obras para concurso tienen que ser problemáticas, con la carga de lo emocional que representa el dolor, el sufrimiento; deben tener un valor simbólico mayor. ¿A quién le interesa llevar este tipo de obra a su casa? Los problemas que se queden en la oficina. Por eso mi obra para el parque es para olvidarse de los problemas, y si gusta a la gente, pues está muy bien que me compren.⁹⁵

Por lo dicho, la argumentación curatorial bien puede entenderse como la voluntad de selección expresada en los antecedentes del concurso:

Tomando en cuenta que el patrimonio cultural de una nación es el mejor indicador de su desarrollo a lo largo de la historia. Este importante componente del área social ha tenido un mínimo apoyo por parte de los gobiernos de turno, por lo que los actores culturales en sus diferentes manifestaciones han tenido que llevar adelante su actividad de una manera creativa basados en la autogestión, buscando espacios alternativos para socializar su hacer cultural.

Arte en El Ejido, como parte de este patrimonio, es una organización cultural cuya labor fundamental es la promoción y difusión de las artes plásticas hacia la comunidad desde hace más de 25 años, tiempo en el cual hemos contribuido mediante el desarrollo de talleres, charlas, organización de concursos de pintura y dibujo infantil en diferentes ciudades, barrios y áreas marginales conjuntamente con entidades gubernamentales y no gubernamentales. Así también contribuimos con la comunidad, dando asesoramiento a estudiantes de escuelas, colegios y universidades que acuden semanalmente a nuestro sitio de exposición ubicado en el parque de El Ejido, lo que ha generado un impacto positivo en la comunidad y la posibilidad de que nuestros visitantes puedan dialogar y compartir directamente con nuestros artistas de ésta, *la más grande galería de arte al aire libre* en nuestro país.⁹⁶

En esta ocasión el directorio de la Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido», con la finalidad de potenciar la actividad creativa e incentivar la

94. Entrevista personal, 8 de abril de 2006.

95. *Ibid.*

96. Llama la atención el uso del término *galería* para referirse al parque de El Ejido, sobre todo porque es un espacio público como lo es un museo. Es interesante ese binarismo representado entre lo público y lo privado, así como entre lo abierto y lo cerrado, en donde el museo y la galería, el parque y la galería, o el parque y el museo son paradigmas de oposición conceptual.

investigación dentro de las diferentes técnicas y tendencias artísticas, dentro de su programa de trabajo ha previsto la organización del Primer Salón de Artes Plásticas Arte en El Ejido 2004, que contará con la participación de los miembros de nuestra Asociación.⁹⁷

Es decir, se consideraban parte del patrimonio cultural, no limitado a edificios y monumentos, sino también abarcando a lo humano. Más allá de los bienes culturales, su obra se asume como la cultura viva producto del pasado y su herencia, y sobre todo como parte de los bienes culturales intangibles insertos en las costumbres, los objetos y el paisaje espiritual.

Las bases del concurso se determinaban así:

1. Las obras deben ser inéditas y de autoría propia.
2. Las dimensiones de las obras deben ser de un máximo de dos metros de lado y un mínimo de ochenta centímetros por lado; de igual manera, los polípticos no deben sobrepasar los dos metros. En el caso de escultura y cerámica no deben sobrepasar un metro cincuenta centímetros tanto de altura como de base.



Obra de Luis Fonseca, exhibida en el parque El Ejido.

97. Este es un fragmento de la convocatoria a participar en el SAEE 2004.

3. Tomando en cuenta que es el Primer Salón Arte en El Ejido, por esta ocasión no participarán instalaciones u otro tipo de expresiones similares.

En las bases se establece un reconocimiento para negar la participación de las «nuevas formas» de arte contemporáneo como son las instalaciones, y más bien se apunta a la tradición pictórica y escultórica. Tal vez porque entre sus miembros existe un compromiso formativo generacional del respeto a la pintura como oficio, aprendido en las aulas de la Escuela de Artes de la UCE de los años 80, época de relativa estabilidad en el mercado del arte nacional. Así, la presencia de la pintura fue de un importante 90% entre aquellos que participaron.⁹⁸

Las obras premiadas

La corriente estilística imperante de la muestra «Arte en El Ejido» en el Museo de la Ciudad fue figurativa representacional. Se destacaron las obras *Génesis No. 3. El devenir*, de Luis Fonseca; *Poética de la resistencia*, de Miguel Jara; y *7:30 a.m.*, de Guido Revollo (ver anexo, p. 139). Las dos primeras fueron galardonadas por el jurado calificador, mientras que el público decidió premiar la obra de Revollo como la mejor.⁹⁹

La obra *Génesis No. 3. El devenir* es un óleo realizado sobre fondo rojo con dos personajes de género opuesto de cuerpo entero en tamaño natural. Representa una alegoría sobre la hibridación de la cultura ecuatoriana determinada por los genotipos español e indio, cuyo pasado y presente están inmanentes en el mestizaje. Otros símbolos como el yelmo y la armadura, el traje y la corbata que comparten una máscara como las de la fiesta popular representan la conjunción y el contraste del conquistador ibérico con los pobladores actuales. El personaje femenino en una división similar a la del personaje masculino, se encuentra escindido verticalmente entre mestizo e indígena por la indumentaria representativa de los lenguajes culturales y de símbolos amerindios como la mazorca de maíz. Tanto el hombre como la mujer están de pie sobre una grada decorada con pequeños motivos esgrafiados y el uso de piedras romboidales que parecen remaches.

Esta obra es alegórica y representa la *hibridación* o la *transculturación* americana (sea que se quieran utilizar los términos de Néstor García Canclini o Fernando Ortiz), ya que los dos personajes, una vez superado el trance histórico, se vuelven complementarios, traspasando cualquier término divisorio

98. Los organizadores del evento consintieron la participación general de los artistas de El Ejido en un 65% en el Primer Salón, en tanto que para el Segundo participaron el 44,37%.

99. El público visitante juzgó la muestra plástica «Arte en El Ejido» en el Museo de la Ciudad, mediante voto directo. De 405 asistentes, no todos votaron; todas las obras obtuvieron voto y la obra favorita –7:30 a.m., de Guido Revollo– ganó con veintitrés votos.

de forma natural. Los símbolos son un pretexto para contener la unión cultural mansa e ingenua, para cubrir la realidad psico-social mestiza con máscaras de fiesta de ojos azules y verdes.

El veredicto de premiación del jurado, compuesto por Trinidad Pérez y Mónica Vorbeck, contiene los siguientes juicios de respaldo al dictamen:

1. Por posibilitar un diálogo activo con el espectador y por su capacidad de despertar la memoria colectiva al potenciar una multiplicidad de lecturas relacionadas, entre otras, con condiciones actuales e históricas, de género, de clase o de etnias.
2. Por la inserción en la temática central de los artistas de El Ejido, que es la articulación de identidad.
3. Por la coherencia con que está resuelta formal y temáticamente, y su vinculación original con corrientes contemporáneas de la pintura.¹⁰⁰

Paradójicamente, la obra ganadora del artista Luis Fonseca tiene una especial singularidad respecto a lo que normalmente pinta para la exhibición y venta los fines de semana en el parque de El Ejido. *Génesis No. 3. El Devenir* es distinta en concepción temática y definición cromática. El contraste es evidente. En El Ejido, sus cuadros se identifican con los característicos tonos rojos o blancos, donde predominan los signos precolombinos, con un mensaje que retrotrae la huella cultural del pasado histórico, y que se expresa simbólicamente en un ritual que trata de recuperar las identidades perdidas. Cómo explicar esta dicotomía, si la obra ganadora transmite todo lo contrario del arte abstracto, es decir, lo eminentemente figurativo. Encontremos la respuesta en las palabras del propio autor: «mi obra para el parque es para olvidarse de los problemas», esto es, de escapatoria o evasión, con lo que corresponde a no intervenir en cuestionamientos políticos.

Esto quiere decir que algunos de los artistas de la calle hacen una diferenciación espacial clara entre lo que se presenta en la calle y lo que se presenta en el museo.

Además de esta obra, el jurado decidió premiar con Mención de Honor la obra *Poética de la resistencia*, de Miguel Jara, un óleo de gran tamaño, que según su autor es «la construcción de un Cristo, sin motivación religiosa ni mística, colgando de una cruz. Es la conciencia de una visión política, y de ahí el título: *Poética de la resistencia*». Su Cristo no debía ser el atormentado con sangre y corona de espinas, sino un hombre magnificado en un contexto social actual.

La exaltación de lo humano está presente en la obra de Jara. La presencia de un hombre negro representa al trabajador y comparte el espacio con

100. Acta de veredicto del Salón «Arte en El Ejido» en el Museo de la Ciudad, Quito, 17 de diciembre de 2004.

el de una figura con casco militar, obvio símbolo de poder. «Así también, la imagen de un pequeño paisaje nos aproxima a nuestra tradición ecuatoriana con la presencia de la iglesia de Cochasquí, ya desaparecida», señala Miguel Jara. Y añade «hoy por hoy hay Cristos habidos y por haber en la calle, y cada uno de los mendigos que podemos encontrar engendran este espíritu».¹⁰¹ Hay quienes ven en esta obra un cuadro religioso, pero para Miguel Jara es un cuadro político, desde su concepción, que fue en material de reciclaje por ser un *objet trouvé*, y en la frase complementaria que perfecciona su mensaje verboicónico: «El asalto social no es imaginario».

A la armonía cromática dada por el fondo neutro de color sombra y la delicadeza de la pincelada del Cristo, contrasta el concepto nada religioso de los personajes.

Esta obra al igual que otras de Jara, tiene el discurso de los opuestos. Jara manifiesta en su trabajo cierta narrativa que la va desarrollando en forma ordenada al aprovechar la figuración como expresión de su trabajo pictórico. Las ideas emergen de la nada como en el proceso fotográfico del revelado manual en el cuarto oscuro. Hay en este proceso de creación cierto automatismo en el que la espontaneidad de las pinceladas lleva a la intuición de las formas que poco a poco se vuelven definidas.

La obra seleccionada por el público

Otra de las obras que se destaca es *7:30 a.m.*, de Guido Revollo, una acuarela premiada por el público, que representa a cuatro personajes (uno mayor y el resto menores) anónimos acostados en grupo y cobijados por cajas de cartón, al pie de un gran árbol en un parque ciudadano. El espacio próximo que rodea este abrazo colectivo es el verde de la hierba que más allá comparte con el cemento del que emergen algunos edificios coronados por las publicidades de las transnacionales que todo lo compran y lo venden. Un periódico junto a estos marginales de la sociedad hace que la obra se sitúe en un espacio y tiempo determinado, que justifica el título *7:30 a.m.* con toda la carga de la unidad requerida. Lo espacio-temporal conforma una historia cotidiana de la ciudad, tan habitual como el uso sancionado de la prensa escrita, pero tan invisible e inconveniente como la identidad de los personajes, pobres, harapientos y sin rostro (ver anexo, p. 139).

El cuadro *7:30 a.m.* es una obra de corte social en la que concuerda el gusto de una parte del público que visitó la muestra en el Museo de la Ciudad. El contenido de la acuarela es comprensible de primera intención, por lo articulado de las formas. Este apego a la realidad para entender un hecho verdadero

101. Entrevista personal, 4 de febrero de 2007.

parece darle el aval del gusto popular, en el que ni la estilización ni el abstraccionismo caben. «En cuestión de gustos no hay disputas», reza el refrán popular.

A un público comprometido con sus apetencias no le interesa el estilo del autor y se inclina por un gusto convencional. Hay que entender y aclarar que de las personas que visitan el Museo de la Ciudad no todas desconocen los principios del arte y sus corrientes (igual sucede con el visitante de los museos en otras partes del mundo); por ello, esta postura se vuelve importante. Este espectador común, que opina sin llegar a ser el observador creyente del *gran arte*¹⁰² y nada más, aprende a través de experiencias como esta a adquirir conocimientos artísticos que se suman a su buena intuición y buen juicio. El juicio basado en el conocimiento de la *praxis*, es decir, la validez objetiva de lo teórico y lo práctico para llegar al conocimiento, pero no en el sentido que le da Kant al valor del juicio justo opuesto al gusto vulgar,¹⁰³ sino por el contrario, al juicio común que valora desde su espontaneidad.

El juicio del espectador corriente responde al juicio del sentido común y sus inclinaciones; es decir, es el resultado conforme con ideas y procesos ajustados a su contexto cultural. Como plantea Walter Benjamín: «La historia de toda forma artística tiene épocas críticas en las que esta forma presiona en dirección a efectos que sólo podrán alcanzarse, sin que sean forzados, sobre un estándar técnico transformado, es decir, con una nueva forma artística».¹⁰⁴

Por ello, tratándose de la propuesta educativa emanada desde el producto artístico, debe relacionarse no sólo como la exigencia para el público, sino como el pedido a los críticos que deben interpretar –saber leer ampliamente– las obras, en concordancia con el contexto cultural para no descuidar el fallo en relación con el espectador local. Esta posición, sin desatender los debidos procesos de producción, distribución y consumo de la obra de arte, puede ayudar para que la educación del arte en nuestro medio sea fluida y sin obstáculos. Y, además, se aprenda a valorizar el hecho artístico estudiando el canon como el resultante de un estilo o corriente aceptada, o se admita su ruptura como la apertura hacia nuevas formas de expresión artística con sello personal.

En el contexto del SAEE, las pocas propuestas novedosas no despertaron mayor interés en el espectador común, pues sus artistas responden y se mantienen en la comodidad de aceptación del gusto popular. Esto es una antípoda dialéctica ante un arte nacional oficializado que se respalda en una crítica institucional museística, que ya ha asimilado todas las formas estéticas de la primera mitad del siglo XX.

102. Cuando aludo al «gran arte» me refiero al que está presente en los museos, espacios que califican y valorizan el hecho artístico.

103. Emanuel Kant, *La crítica del juicio*, México, Mexicanos Unidos, 1998.

104. Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 89.

La pintura o la escultura como medios expresivos pueden llegar a ser heteróclitos y romper sus propios cánones; en el caso de El Ejido son tradicionales y estereotipados de aquello que representa la identidad, pero justifican su presencia ante la globalización capitalista de un mercado que coloniza todo, hasta la cultura; en palabras de Richard Hoggart: «las cadenas de la subordinación cultural son más llevaderas y más difíciles de desechar que las de la subordinación económica».¹⁰⁵

SEGUNDO SALÓN DE PINTURA Y ESCULTURA ARTE EN EL EJIDO 2005

Entre los meses de julio y agosto de 2005 se realizó el Segundo Salón de Arte en El Ejido, con una presencia de 75 obras: 65 pinturas, siete esculturas, un dibujo, una instalación y una impresión digital, que llenaron las salas Kingman, Guayasamín y Miguel de Santiago de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

La presencia de artistas fue inferior respecto a la primera exposición en el Museo de la Ciudad (del 65 bajó al 42%, es decir, un 58% de sus asociados no contribuyó con su obra artística).

Argumentación curatorial

Al igual que la edición anterior, para admitir la justificación de la argumentación curatorial se consideran los planteamientos tanto de la convocatoria como de las bases de participación, que en el Segundo Salón no difieren en mucho con los del Primero.

Los antecedentes se presentaron de la siguiente manera:

La Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido» hace más de 25 años que surge como «un ejercicio de libre expresión artística» y en «respuesta alternativa de acercamiento de la obra plástica a la sociedad». Apropriadose del «gusto en un diálogo directo con su público, aporta con esta expresión colectiva de obra de arte», reflejando una realidad propia del medio».

105. Richard Hoggart, *The uses of Literacy*, New Brunswick, NJ, Transaction, 1992, [1957], p. 187, citado por George Yúdice, «La globalización de la cultura y la nueva sociedad civil», en Arturo Escobar, Sonia Álvarez y Evelina Dagnino, edit., *Política cultural & cultura política, Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Bogotá, Taurus / ICANH, 2001, p. 384-385.

«Arte en El Ejido» asume por segundo año el reto institucional de acercarse a espacios formales mediante una exposición colectiva de la obra plástica de sus miembros.

Los objetivos del Segundo Salón los consignaron así:

1. Dar paso a la apreciación amplia del proceso *Arte en el Ejido*, propiciando un escenario de reflexión, comunicación y análisis de esta manifestación cultural.
2. Elevar la calidad artística individual y colectiva en procesos de evaluación, autocrítica y desarrollo de técnicas.
3. Estimular a la superación de nuestras propias expectativas bajo la mira de la crítica especializada y la opinión ciudadana.

En el planteamiento de los objetivos de la convocatoria al Salón hay un afán de someterse a evaluación interna, personal, individual y colectivamente. Así, no sólo son importantes las voces de los artistas, sino también las del crítico de arte y las del espectador común.

Existe una ligera variación entre las bases del Primer Salón y las del Segundo en los aspectos formales como las dimensiones de las obras, y en algo que parecería simple pero que se torna fundamental: la aceptación implícita de obras en medios alternativos, tales como instalaciones o fotografía digital,¹⁰⁶ tal como se lo indica en las bases:

1. Las obras participantes deben ser inéditas.
2. Las dimensiones de las obras deben tener un máximo de 150 cm horizontal x 180 cm lineales de exposición.
3. En el caso de escultura y cerámica: máximo 120 x 120 x 120 cm.
4. Las obras deben ser realizadas sobre soporte plano que brinde las facilidades de montaje y exposición.
5. Los grabados, acuarelas, dibujos, etc., deben estar enmarcados de tal suerte que garanticen su permanencia.¹⁰⁷

106. En el SAEE 2005 se presentaron básicamente dos obras con estas características: *La clase baja*, de Carlos Lema, que consistía en una resbaladera y un cuadro; y *Cuida tu semilla*, una impresión digital, de Luis Salazar.

107. Este es un fragmento de la convocatoria a participar en el Segundo Salón Arte en El Ejido 2005. Según se observa, se omitió la parte que hace referencia a la no participación de «instalaciones u otro tipo de expresiones similares».

El jurado

En los dos salones de Arte en El Ejido se insistió en emplear un jurado de premiación¹⁰⁸ integrado por personalidades reconocidas en el medio artístico –críticos de arte–, cuyo veredicto debía ser inapelable: Mónica Vorbeck, Trinidad Pérez (Primer Salón) y Hernán Rodríguez Castelo (Segundo Salón). Además, en el Segundo Salón, a este jurado se sumaron Andrea Moreno, delegada del Museo de la Ciudad; y Patricia Noriega, delegada de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En cuanto a la premiación del público, la idea se mantuvo; la obra galardonada en 2005 fue *For-ají-dos*, de Gabriel Arteaga.

Las obras premiadas

Entre las obras destacadas en esta convocatoria están *For-ají-dos*, de Gabriel Arteaga; *Perritos en ready*, de Alonso Fares; y *Las cuatro estaciones*, de Víctor Hugo Segovia (ver anexo, p. 140).

For-ají-dos es un díptico que muestra dos rostros misteriosos en tonos gris y tierra sobre los que se destacan dos ojos inmensos que dominan la parte superior de toda la obra. En la parte inferior del cuadro están –a manera de ideogramas– una equis, un ají y un número dos, todos en color blanco. La obra es alegórica del hecho histórico sucedido en Quito a propósito del defenestrado gobierno del coronel Lucio Gutiérrez en abril de 2005, siendo los gestores protagónicos «los forajidos», movimiento espontáneo que aglutinó a la clase media y popular. Arteaga señala:

Este fue un movimiento que sacudió la conciencia social, y en ese sentido lo tomé para llevar esta obra a un espacio de reflexión, no sólo de reflexión sobre lo que hicieron «los forajidos», sino también mi apreciación personal de los hechos, por eso representé un rostro con ojos grandes del observador que es el artista que mira ese ambiente y dos rostros en la parte de abajo que eran los protagonistas. El uno tenía una mordaza en la boca. «Los forajidos» querían en este espacio desatarse esa venda y por otro lado yo también quería sentir el escenario y también criticar la acción de «los forajidos» que, aunque espontánea, activa y funcional, no llegó a nada porque de esto se aprovecharon los políticos; entonces la obra critica también a «los forajidos» cuya acción debió ser igual de sincera, mejor preparada políticamente, pero no existió preparación política.¹⁰⁹

108. En su convocatoria señalan claramente *jurado de premiación*, hecho que en la práctica se nota porque es de premiación y no de selección de obra. Son los propios artistas quienes seleccionan sus trabajos.

109. Entrevista personal, 4 de febrero de 2007.

La obra es una conjunción de materiales como el acrílico, el óleo, la brea y la encáustica, adelgazados en disolventes altamente inflamables como el *thinner* y la gasolina, y sometidos al fuego para efectos de un color uniforme, oxidado y antiguo. Ese efecto visual denota el paso del tiempo, como si éste hubiera dejado huellas groseras sobre la tela que ha sido cortada y cosida.

El tema de la obra de Arteaga tiene antecedentes en otras muestras exhibidas años atrás, en la búsqueda de un estilo propio, como la que presentó en el Mariano Aguilera de 1991, con el título *Código secreto de la civilización*. Según el crítico de arte Rodríguez Castelo, ese cuadro manifestaba «texturas en papel al parecer artesanal o cartón prensado, quemado para lograr huecos, y un juego cromático rico, con violetas y verdes mágicos, y, sobre ello, trazos naranjas en forma como de vuelo de aves. Tan bellamente cifrado, el mensaje era sugestivo».¹¹⁰ Esta obra alcanzó la tercera mención en el SMA de 1991. Sin duda, las obras de Arteaga son intensamente expresivas y demuestran, sin ambages, el desgarramiento de los materiales que a su vez transmiten el dolor de las laceraciones del alma humana.

La obra de Fares es una aguada (tinta china y agua) del perfil de un perro recostado boca arriba con una rueda de bicicleta en las patas delanteras y su hocico como esbozando una amplia sonrisa. Técnicamente expresa distintas calidades de grises, negro y el color claro del papel. La rueda es la lectura que aproxima a la famosa obra de Marcel Duchamp *La Roue de la bicy-*



La Roue de la bicyclette, Marcel Duchamp.

110. Hernán Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, Quito, Activa, 2006, p. 40.

clette, un *ready made* elaborado en 1913, ensamblaje de una rueda de bicicleta sobre un taburete, lo que le da cierto carácter escultórico.¹¹¹ Fares hace alusión a la obra de Duchamp con el «hacer rápido». El autor señala que la obra se titula *Perritos en ready* porque es la idea de cómo el artista actualmente se ve condicionado a la participación al realizar su obra para los salones.¹¹²

Las cuatro estaciones de Segovia es un acrílico que alude a las obras del colombiano Fernando Botero y el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. Maneja el espacio en una distribución de rostros que van acomodándose en una división de color y blanco y negro, en total seis rostros de tamaños similares en colores ocres. Las formas reconocibles en una iconografía local, que cada vez se hace más popular, son utilizadas por Segovia en sus cuadros tomados de Guayasamín, en los ojos negros con pupila blanca y de Botero en la gordura de los personajes; conjunción de estilos canónicos incorporados y matizados por el blanco del papel con dibujos inconclusos en negro y equilibrados con otros de muchos colores, en los que figuran payasos, bailarinas y muñecos que llenan un escenario. Al referirse al estilo de Segovia, Rodríguez Castelo lo distingue en su *Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador* de la siguiente manera: «acude al garabato seudoinfantil, con sus dejos de humor. Uno de estos trabajos se había dedicado al Quijote, con sugestivo efecto irónico».¹¹³ En este estilo se enmarcan sus bailarinas, payasos, Quijotes y Dulcineas, consiguiendo un interesante equilibrio entre el dibujo abigarrado formal y el garabato libre.

En estos tres representantes del SAEE se hace notorio un estilo que tiene que ver con la figuración, expresionista en los tres casos (y que se podría decir del resto de participantes, más allá de la técnica bien usada por la mayoría de artistas y del contenido de sus lenguajes). Tal vez existe una ausencia de pensamiento crítico que hace que las palabras de Juan Acha –el investigador y teorizador del arte latinoamericano– sean motivo de preocupación: «En casi todos nuestros países la pintura existe, pero incompleta».¹¹⁴ Acha se refiere a esa pintura alejada de la vida que sobrevalora la obra de arte, sin vestigios de lo local. Para Acha las obras en lugar de ser espejo de la vida deberían ser obras al servicio de la vida y del enriquecimiento del mundo: «Nuestra pintura no existe como un fenómeno sociocultural completo, por lo mismo no crea nuevas tendencias (o modos emergentes)».¹¹⁵

111. Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1988, p. 18.

112. Entrevista personal, 19 de diciembre de 2006.

113. H. Rodríguez Castelo, *Nuevo...*, p. 602.

114. Juan Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Coyoacán, México, 1994, p. 10.

115. *Ibid.*, p. 11.



Una de las réplicas de la obra de Guayasamín que se venden popularmente en el parque El Ejido.

EL CANON DESDE LOS ARTISTAS DE EL EJIDO

No se puede negar que los referentes son importantes a la hora de construir el canon. En el caso de los artistas de El Ejido, la copia de la obra epigonal ecuatoriana y la producción en serie de un cuadro pueden ser la diferencia entre vender o no vender.

A continuación se presentan análisis de las entrevistas hechas el 17 de diciembre de 2006. Los criterios en ellas vertidos son variados y vienen de autodidactas en el caso de Segovia y Revollo, mientras que en el resto de entrevistados su situación es la de egresados de los institutos y colegios de arte –en Ibarra y Quito–, y de las facultades de Artes y Arquitectura de la Universidad Central. En todos los casos hay un sentido práctico de lo que ellos entienden por arte canónico, y en ciertos casos sobre la crítica del arte. Esto, de ninguna manera pretende ser apologético de los artistas de El Ejido, es simplemente un espacio para reconocer su presencia como actores culturales muchas veces invisibilizados.

Guido Revollo (1966),¹¹⁶ con respecto al tema de los referentes, menciona: «Todavía hay raíces que son visibles en el arte contemporáneo, siempre hay bases de los grandes maestros». Y es que este parece ser el ambiente del arte ecuatoriano en general: buscar un lenguaje parecido al de los grandes de la plástica. Fernando Molina Sánchez (1955) dice: «Estamos haciendo lo que ya se hizo en otras partes, estamos reciclando lenguajes que en cierta manera ya dejaron de ser, funcionaron para su tiempo en determinadas circunstancias, ahora no».

El cambio en el valor de uso o de utilidad que afecta a la obra de arte —esto es que la obra artística no sólo se encuentre en iglesias o museos— ha permitido que un espacio alternativo como el parque de El Ejido se convierta en lugar de exhibición de obra plástica todos los fines de semana. En este caso, «La diferencia entre lo canónico y no canónico depende de los espacios oficiales, en los que el mercado tiene sus líneas marcadas y bien definidas», señala Luis Salazar (1966), quien relaciona al canon contemporáneo en el arte «como dar un membrete a las personas que están dentro de una actividad. No es el reflejo de las actividades plásticas, sino más bien una especie de inquietud por buscar dimensiones novedosas, como alternativa a una respuesta social o interior de quienes están en la actividad plástica, no sólo de individuo sino de grupo».

Cabe entonces preguntarse si el artista que genera la obra debe allanarse al gusto del visitante del parque o dar rienda suelta a su ingenio al margen de corrientes o estilos artísticos actuales; en otras palabras, generar sus propios cánones. Para Luis Fonseca (1957), el tema merece una reflexión: «De hecho que hay un canon contemporáneo, porque hablamos de un sistema, y éste va evolucionando. Ahora vivimos en una época de la posmodernidad, en la que la obra tiene que ser un sistema de comunicación de elementos de la realidad, de los conceptos básicos de las contradicciones dentro de la sociedad». Y añade: «no todos pensamos igual, sino de acuerdo a nuestras necesidades, a nuestro propio desarrollo cultural. Unos más vinculados a la cuestión occidentalizada y otros a la colectividad nacional, a la étnica por ejemplo».

El canon visto desde el desarrollo personal también es abordado por Juan Carlos Palacios, «Chepalacios» (1967), para quien «el canon es personal, como mi trabajo». Y señala: «El canon es relativo porque depende de las corrientes artísticas, cuando al jurado de un salón se le ocurre identificarse con instalaciones y arte digital, eso es lo que va a escoger».

Todo lo dicho nos permite afirmar la presencia de una tendencia canónica que privilegia el producto en función de la aceptación o rechazo de la

116. Los años entre paréntesis y junto a sus nombres destacan que las edades de los artistas oscilan entre más de 30 y menos de 60 años.

obra. Y es que existen categorías en la validación de lo estético que privilegian cierto hecho plástico en detrimento de otro. Ya en el siglo pasado Ortega y Gasset calificaba de «impopular o antipopular» al arte moderno, fundamentando que divide al público antagónicamente en «los que entienden o no entienden».¹¹⁷ En relación a esta motivación emocional, Alonso Fares (1974) sostiene que: «El arte actualmente no está hecho para las masas sino para élites, para ciertos grupos mínimos o pequeños; a veces creo que es hacer arte para artistas, porque los artistas manejamos o tenemos los mismos códigos o las mismas formas de decir las cosas, y por tanto no hacemos un *arte abierto* para una sociedad». Con todas estas argumentaciones, Fares cree que «ahí radica la diferencia entre lo que se exhibe en la calle y lo que se presenta en los salones; es decir, esto incluye el *posicionamiento* de la diversidad y la divergencia entre la obra plástica del parque de El Ejido y la del Salón de Arte en El Ejido». La obra de arte está condicionada a lecturas, y en este punto el artista concluye señalando que «quienes hacen las lecturas no siempre están preparados para juzgar el arte local y que, al no existir una crítica verdadera que sirva como brújula orientadora para indicar un camino a seguir, el artista realiza su obra individualmente y sin reparar en la crítica».

Es posible que dentro de la variación de reglas en la obra de arte se encuentren espacios apegados al esquema tradicional, y en contraparte, también posiciones vanguardistas, como afirma Víctor Hugo Segovia Koca (1946): «Hay un quehacer artístico dentro de lo académico y fuera de lo académico, por algo vienen las vanguardias, donde la ruptura con el academicismo fue un hecho». A eso se sumaría la reflexión de Gabriel Arteaga (1961), quien señala: «En lo contemporáneo hay reglas que sugieren que para serlo hay que seguir ciertas circunstancias. Está determinado por una posición más conceptual y más circunstanciada al momento en que se expone. Estas reglas no sólo que son *propositivas* sino que también son fijadoras de un canon». Sostiene, además, que «el artista y el crítico van armando conceptos y posiciones, orientados hacia corrientes valederas. Pero son los artistas los que verdaderamente hacen la propuesta dentro de una posición práctica».

Si bien la lectura del arte contemporáneo es difícil para el espectador común, hay un énfasis en allanarse estéticamente a lo que busca ese espectador en las formas representadas en el parque de El Ejido. Sin embargo, también existe una búsqueda de algo más conceptual en las obras presentadas en el SAEE, a través de los mismos artistas. Esta exploración conceptual en sus mismas propuestas lleva a creer que los artistas de la calle se aferran a corrientes envejecidas en los museos, y no obstante tienen una riqueza manifiesta dentro del tema étnico.

117. P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 28.

Mimetismo, autonomía, copia, en fin, una relación conflictiva entre el interior y el exterior de la obra plástica que marca lo que afirmamos como tendencia a lo canónico. Tensión que se vuelve crítica dentro de las estructuras que determinan el mercado del arte. Una parte de esas estructuras está compuesta por los críticos de arte, quienes no son vistos como aliados por los artistas de El Ejido. Para estos artistas, los críticos los juzgan al margen de su quehacer cultural, sin tomar en cuenta que en el parque de El Ejido los artistas con sus obras responden a un gusto y un mercado directo y sin intermediarios, donde el público comprador es lo más importante. Como «obra decorativa» suelen calificar los críticos al trabajo de los artistas de El Ejido, generalización que aunque parezca subjetiva, hay modos de apreciación y cierta manera de pensar que llevan a aceptar o rechazar argumentos que, en las voces autorizadas, se convierten en convenciones (*premodernas, modernas o contemporáneas*).¹¹⁸ Los gustos están en la medida de una clase social. Los cánones y reglas siempre van a estar sometidos a quienes más conocen; si antes, en el caso de las reglas para los artistas, las imponían los teólogos, los mecenas y los clientes, hoy lo hacen los críticos, los clientes asiduos y los compradores eventuales. Las cosas no han cambiado mucho en ese sentido.

Ahora bien, los grupos sociales que responden a una estratificación diferenciada están demarcados en sus espacios operativos que les permite manejarse dentro de sus posiciones de importancia y prestigio. En el mundo del arte, tanto los críticos como los artistas y el público expectante pertenecen a un espacio social donde las personas más calificadas son las que les representan.

El espacio social del que habla Pierre Bourdieu, instituido en el *habitus* y el *campo* (la doble manera de nombrar a los objetos y los cuerpos que conforman lo ontológico), es el que incide sobre los individuos. Es lo social trasladado a lo histórico, en donde la historia se materializa como cuerpo *–institución corporizada–* y también como objeto *–institución objetivada–*.

Bourdieu plantea que «el *habitus* es a la vez, en efecto, el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de *enclasamiento* (*principium divisionis*) de esas prácticas».¹¹⁹ Estamos determinados por ese

118. Al respecto, la investigadora del arte María Fernanda Cartagena señala: «El Ejido visualmente está lleno de estereotipos y clichés de lo indígena, de lo identitario [...] si uno quiere ver en dónde están los estereotipos a nivel de imagen en Quito o en la Sierra, se va al Ejido, hay toda una abstracción de lo indígena, tomada de los estilos de Guayasamín, Kingman o de los *tiguas* [grupo indígena de la provincia del Cotopaxi que produce y comercia pintura naïf] [...] está lleno del estereotipo [...] hay toda una complicidad con los museos, con qué es lo que se ha legitimado, con el turismo, con las postales, etc.». Entrevista personal, 9 de enero de 2007.

119. P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 169.

habitus que clasifica los gustos en mundano, popular y legítimo, siendo este último el que suele privilegiarse sobre los anteriores. Desde lo legítimo, las voces autorizadas imponen reglas y asimilan rupturas, determinando así qué vale y qué se desecha, qué es contemporáneo y qué no lo es. Tal es el caso de la acción de los críticos respecto a los artistas de El Ejido y, por lo tanto, tal es el conflicto resultante entre quienes son denostados por «copistas» y quienes, por su acción legitimadora, consolidan una tendencia canónica que ellos mismos pretenden rechazar.

Para finalizar, es importante subrayar un aspecto en lo canónico: la vigencia de la vanguardia. En cierto discurso posmoderno la vanguardia¹²⁰ deja de existir para dar paso a una suerte de vacío en la direccionalidad del arte. El trabajo de los artistas de El Ejido actualiza el debate sobre la vanguardia al cuestionar el sentido de lo contemporáneo, lo moderno y lo complementario.

Actualmente existe una confrontación conceptual entre lo contemporáneo y lo moderno al disputarse el sentido de actualidad. Habermas distingue el término *moderno* –de contenido diverso– como «el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo»;¹²¹ en ese sentido, ser moderno sería dejar atrás el pasado y proyectarse en el presente, ir más allá de una época que en su momento fue considerada actual o contemporánea.

A propósito del tema, y adentrándonos en la plástica, el concepto de *vanguardia* es el de ir adelante de la sociedad, buscando perspectivas que marquen las rupturas con el pasado.¹²² Hoy se usan otros conceptos como posvanguardia y transvanguardia, que establecen normas para saber si una obra calza o no con esas corrientes; esa ha sido la mecánica el momento de valorar la obra.

La idea de que los últimos movimientos estéticos deben acabar con los precedentes es un absurdo. Lo posmoderno¹²³ puede pervivir junto a lo moder-

120. En un análisis sobre las vanguardias históricas, Victoria Combalía Dexeus propone tres opciones para argumentar que éstas fracasaron: la *analítica*, que atiende a un lenguaje racional con códigos establecidos para crear nuevos sistemas de signos; la *constructiva*, que impulsa la innovación formal en los materiales; y la *expresiva*, que crea un lenguaje emotivo con signos propios tanto cromáticos como simbólicos. Todas incluyentes a las corrientes de principios de siglo XX. Victoria Combalía Dexeus, *El descrédito de las vanguardias*, Barcelona, Blume, 1980, 1a. ed., p. 115-131.

121. Jürgen Habermas, «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster, comp., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986, 2a. ed., p. 20.

122. Hay que anotar, sin embargo, que las vanguardias anárquicas como el dadaísmo y el surrealismo hicieron un contraproyecto al modernismo que consistió en rehacer las formas conocidas hasta entonces. Hal Foster, «Introducción al posmodernismo», en *La posmodernidad...*, p. 9.

123. Lo posmoderno puede considerarse como un momento excéntrico y novedoso, en cuya dimensión espacio-temporal se descubre el fracaso de los mitos modernos de avizorar el futuro progresista como superior. Concepto basado en Hal Foster, comp., *La posmodernidad...*, p. 7-17.

no e incluso a lo premoderno, como de hecho sucede en la práctica en las sociedades de capitalismo desarrollado, como consecuencia social de una tolerancia cultural desde la perspectiva de actitudes manifiestas de civilidad. El posmodernismo no es una posición de antimodernismo, justamente porque hereda del modernismo las técnicas y conceptos, como por ejemplo el *collage* y sus derivados. Los rechazos a las corrientes artísticas han sido formas de expresión del arte occidental, incluso mucho antes del siglo XX. Los impresionistas fueron denostados, al igual que los fauvistas, los expresionistas, los dadaístas y los surrealistas, entre otros. En nuestro medio artístico-cultural, el indigenismo no fue totalmente aceptado en su momento inicial y hoy es claramente denostado; existe una utilización de cánones en el arte y esto no ha dejado de ser así.

Tanto en el SMA como en el SAEE subsiste la intención canónica; su estabilidad provoca tensiones en el desarrollo de la plástica en nuestro medio; situación que se vuelve manifiesta porque los artistas se están convirtiendo en interlocutores de los críticos y curadores de arte al aceptar sus propuestas, las mismas que crean opinión matriz, que se trasluce y sintoniza como parte del quehacer cultural.

CAPÍTULO III

El canon en las lógicas culturales del arte en Quito

La percepción cultural de Quito se define e identifica por la presencia de espacios relacionados con el arte, manejados mediante una agenda permanente y sostenida de eventos calificados, que concitan la presencia de públicos-objetivo en forma eventual y transitoria. Estas respuestas colectivas responden a convocatorias de orden instructivo y orientaciones estéticas, que son promovidas gracias a los artistas y a precedencias de nombres consagrados, que son acogidos como propuestas rediticias de la labor desplegada por las agrupaciones culturales.

Las actividades culturales de una ciudad abarcan la vida social, desde el lenguaje, las creencias, las costumbres, los estilos artísticos, hasta los modos de actuar de los grupos sociales. Los mecanismos de estas actividades pueden generar significados distintos en las personas, dependiendo de la formación que tengan.

Esta pluralidad de significaciones no está suelta al azar. Todo lo contrario, se encuentra normada de acuerdo a las distintas validaciones que imprimen las instituciones o personas que legitiman la actividad cultural de la sociedad. Sin pretender afirmar que existe un «fordismo interpretativo»¹²⁴ en el plano de la cultura, se insiste en que junto a los espacios de mayor flexibilidad creativa e interpretativa están los códigos culturales que tienden a organizar los espacios públicos de las representaciones.

Este hecho significativo de validación que marca las resoluciones culturales no siempre es aceptado, y la contraparte de esta controversia, en forma gradual, tiende a promover el respeto a las aspiraciones pluralistas e integradoras, en respuesta al reclamo por parte de sectores no legitimados en las estructuras culturales.

A pesar de esto, los espacios de las prácticas culturales se han flexibilizado cada vez más, tolerando la presencia de movimientos que antes no eran tomados en cuenta por la rigidez de las directrices de la cultura.

124. Fordismo se refiere al tema de la producción en serie, término adecuado al nombre del industrial norteamericano Henry Ford (1863-1947), promotor de nuevos métodos de fabricación automatizada.

Pero todavía falta más atención a las culturas distintas de la oficial, demanda ciertamente interpretada por el multiculturalismo,¹²⁵ ideología del capitalismo global que trata a la cultura local como el colonizador trata a los colonizados, respetando la identidad del *otro*, pero desde su superioridad cultural universalista.¹²⁶

Con todos estos enunciados, es necesario determinar que el canon del arte se fundamenta en la imposición de normas, y al aplicarse en la amplitud de las formalidades se pluraliza por efecto de la realidad de los procesos. Entonces vale señalar que los cánones se definen por su propia esencia y concepción, y que el sentido legitimador lo asumen los centros culturales y las instituciones encargadas de la promoción cultural al amparo de la ley y del cobijo de los presupuestos estatales para mantener sus cuadros burocráticos. Y de esa interrelación artista-institución, el beneficio que se espera es el reconocimiento público, alcanzando los espacios promocionales que devienen de su gestión.

Con estas premisas socioculturales, que de alguna forma implica el desenvolvimiento del arte en la ciudad de Quito, es pertinente hacer un análisis comparativo de los dos eventos culturales que se han presentado en esta investigación y que anualmente concitan la atención de público, críticos y gestores culturales: los salones de arte *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido*, aunque semejantes en su nominación, con diferencias sustantivas, que van desde la gestión y organización del evento, hasta la proyección promocional en los medios de comunicación. El siguiente cuadro grafica preliminarmente las circunstancias de similitud y diferencia que tienen estos dos eventos culturales.

EL CANON EN EL SMA Y SAE

El formato de los salones en el país tiene como antecedente el *Salón francés*,¹²⁷ cuya reproducción y copia de sus formas aparece en distintos luga-

125. El multiculturalismo está gestado en la oficialidad de la cultura y cree mantener lazos democráticos y tolerantes hacia las demás culturas, pero siempre desde su óptica e indulgencia. Lo justo sería hablar de interculturalidad, en donde la relación cultural no es asimétrica sino de confrontación a las desigualdades, en Catherine Walsh, «Políticas (inter)culturales y gobiernos locales: experiencias ecuatorianas», Políticas culturales urbanas, Bogotá, IDTC, 2003, p. 112.

126. El multiculturalismo es aquello que Zizec elucida como «la lógica del capitalismo multinacional», en donde el Estado-nación es absorbido por el capitalismo de comercio internacional (autocolonización) en una relación asimétrica entre países (colonizador-colonizado). Posteriormente, el poder colonizador ya no tiene la figura de Estado-nación y aparece directamente de las empresas globales, Slavoj Zizec, «Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional», en Eduardo Grüner, edit., Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 171-175.

127. A partir de 1737 se exhibían en París las obras de la Academia Real de Pintura y Escultura en el importante Salón Carreé del Louvre, bajo el nombre de «salones» (este es el origen de

Salón Mariano Aguilera	Salón de Arte en El Ejido
Fundado en 1917. Las nuevas políticas culturales le convierten en Salón Nacional de Arte Contemporáneo en 2002.	Creado el 2004
Gestionado por el Municipio de Quito	Autogestionado por la Asociación de Artistas Plásticos de El Ejido
Organizado por directivos del Centro Cultural Metropolitano (CCM) y Municipio.	Organizado por la directiva de la Asociación de Artistas Plásticos de El Ejido.
Las salas del CCM son el lugar de exhibición	No tiene lugar fijo de exhibición.
Tiene un curador para admisión o rechazo de las obras y un jurado calificador.	No tiene curador; un jurado es el encargado de la premiación.
La convocatoria es de carácter nacional y abierta a todo participante.	Su convocatoria es gremial y local.
Se realiza cada año.	Se realiza anualmente, aunque no es regular
Consigna un premio-adquisición	Consigna un premio-adquisición.
Se considera un evento cultural con apertura de los medios de comunicación.	La perspectiva promocional es limitada.

res alrededor de todo el mundo. Herederos de este salón del siglo XIX, en el caso ecuatoriano, son en primer lugar el Mariano Aguilera y después todos los demás. La característica esencial es la exhibición de obras estéticas para ser premiadas por la crítica especializada, exactamente como se hiciera hace siglos. Sin embargo, puede resultar contradictorio en la *época actual* la presencia de salones con estructuras decimonónicas¹²⁸ con aplicación moderna y pretensión contemporánea.

la palabra salón en relación con el arte). «Museo del Louvre», en *Grandes obras de la pintura universal*, t. I, Barcelona, Planeta, 1984, p. 11. Pero es a partir del siglo XIX, específicamente en 1863, con la inauguración del Salón de los rechazados, y 1884, con la del Salón de los independientes, con los que se inicia la ruptura del salón tradicional de pintura en Francia y que va a servir de guía a los salones de arte a nivel mundial durante todo el siglo XX, René Huygué, edit., *El arte y el hombre*, vol. III, Barcelona, Planeta, 1972, p. 386 y 510.

128. En el caso de los salones nacionales de arte, existen normas y reglas para su conformación; en definitiva, existe un canon que no se lo ha cambiado porque sus organizadores no lo han considerado necesario. Responde sencillamente a su estructura piramidal, que si se mueve en sus basamentos se destruye por completo, sobre todo, termina con el aporte económico del que sobrevive. El curador de arte está en la punta de esta estructura y es quien a través de

Tanto el SMA como el SAEE no eluden la tensión entre lo moderno y lo contemporáneo. Estas dos prácticas estilísticas, unas veces contrapuestas otras complementarias, colocan en evidencia la posición de artistas y críticos con respecto a las tendencias canónicas en nuestro medio.

De hecho, si bien el canon estético lo propone el artista a través de la obra de arte con su respectivo circuito de producción, circulación y consumo, la voz del crítico a la hora de impulsar la obra plástica es muy importante.

Veamos cómo se conforman esos cánones en los Salones *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido*, teniendo en cuenta que son la resultante de estilos y corrientes aceptadas. Empecemos con las convenciones *arte moderno* y *arte contemporáneo* (convertidos en referentes de los dos salones) para valorizar el hecho artístico. En esos términos, el SAEE promueve obras de arte moderno, en tanto que el SMA impulsa la creación contemporánea. A simple vista parecería que existe una diferencia formal en la que los soportes varían. Sin embargo, se vuelve conceptual porque las propuestas de las obras enfatizan otros intereses.

Los premios en el SMA del 2002 a 2006 se calificaron de la siguiente forma:

- En el SMA 2002 se premió un video en el que se dejó claro que se estaba estimulando la tecnología en el arte.
- En el SMA 2003 se galardonó un *assemblage* en el que se destaca la obra de género (lo femenino).
- En el SMA 2004 la obra premiada fue una instalación en la que lo importante era la pobreza del material.
- En el SMA 2005 se concedió el premio a una fotografía digital en la que se destacaba el uso del lenguaje a través de la parodia.
- En el SMA 2006 el primer premio lo obtuvo una instalación en la que lo sobresaliente era el manejo metafórico de los materiales.

Los premios en el SAEE 2004-2005 se distinguieron así:

- En el SAEE 2004 el premio correspondió a una pintura con tema sobre la otredad.
- En el SAEE 2005 se galardonó una pintura con la temática de lo social y lo urbano.

Los premios otorgados por los jurados determinan un canon en la plástica local que se convierte en referente de corriente estética; es decir, el canon

una convocatoria y un pensamiento personalísimo se ingenia una propuesta para atraer a los artistas jóvenes a la producción del arte contemporáneo. En el caso de los artistas de El Ejido, la estructura piramidal del formato salón funciona también en el sentido de que son los organizadores quienes justifican quién debe o no entrar en su concurso. En ambos casos hay un jurado calificador que premia a la mejor obra. En general, los artistas sostienen las estructuras institucionales de los salones por sus masivas participaciones.

artístico es la resultante de un estilo, y los jueces al acogerlo en los concursos de arte son quienes validan dicho canon.

El estilo artístico en función del estilo de vida es síntoma de *la época*. Esta posición interpretativa, calificada por Ernst Gombrich como una *aproximación diagnóstica*, es la asumida por historiadores del arte (del pasado y el presente) en oposición a una *interpretación farmacológica*, que insiste en los efectos del arte, ya sea como estímulo, ya sea como sedante. El canon artístico, o lo que denominamos tendencia canónica, es justamente el que surge como síntoma de una época. De ahí que el diagnóstico dado por los críticos e historiadores de arte en épocas pasadas es seguido por los críticos e historiadores de arte en épocas presentes, y siempre depende de su habilidad para aproximarse a esa época.¹²⁹

Si lo que trasciende en un *artista iluminado* es haberse adelantado a la época, la trascendencia del crítico es la aproximación a ese *adelanto*. En nuestro contexto artístico, la validación de los adelantos en la tecnología se premia, como sucedió en el SMA 2002 con la obra *Protector de pantalla*, de Ulises Unda.

Y es que no se puede desconectar *época de estilo de vida*. Ese es el error actual en el que cae la globalización, que cree que todo se puede asimilar de la misma manera. Por lo mismo –según señala Jörg Fisch–, «Se busca una boya de salvación contra una marea que parece diluir y homogenizar por igual a toda cultura; un medio que permita la autoafirmación de grupos dentro de un proceso de globalización que da la impresión de ser imparable».¹³⁰

No es en la uniformidad (o en la aproximación a lo producido en los países de capitalismo avanzado) en la que conseguiremos el ideal de artista contemporáneo ecuatoriano, porque el arte, como sustrato de la cultura, no es fijo ni inmutable, sino vital. Por ello, resulta tan apropiado lo que Gombrich señala como *estilo artístico* en función del estilo de vida, porque no se conciben separados, ya que si no están imbricados es porque no son genuinos, y lo falso tarde o temprano se descubre. En consecuencia, el manejo de los materiales acorde con las corrientes estéticas modernas o contemporáneas deja ver que los artistas que exponen en el SMA y SAEE utilizan sus referentes y códigos para establecer un canon desde el hecho artístico y no desde su estilo de vida.

En el SMA se pueden distinguir las manifestaciones de un canon-video, un canon-instalación, un canon-fotomontaje, entre otros cánones de arte conceptual. Los antecedentes no son locales, porque no es aquí en donde se crearon estas propuestas; los referentes están situados en los años 60, con actitudes próximas al pop, al conceptualismo o al *new dada*. A esto se suma el manejo

129. Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes*, Barcelona, Debate, 2003, p. 241.

130. Jörg Fisch, «La cultura en reemplazo de la nación», en Humboldt, No. 125, Bonn, Internationales, 1998, p. 2.

combinado de medios –los tradicionales y nuevos–: unos de trasfondo plástico y otros vinculados a recursos audiovisuales, eléctricos y parateatrales.

En el SAEE se puede comprobar el canon-pintura que tiene una vigencia ancestral de centurias. También con trascendencia local, en la presencia influyente de la pintura colonial, republicana, social, indigenista, y de todas las corrientes abstractas y figurativas que se adicionan hasta el día de hoy. El antecedente del canon-pintura del SAEE está en todos los museos del país, desde lo barroco hasta lo más representativo en el realismo social, la neofiguración y el abstraccionismo, entre otros. La pintura actual que maneja códigos de la cotidianidad, como el pop art o el hiperrealismo, no han sido acogidos por los artistas de El Ejido, que han preferido los referentes locales y muchas veces de corte social.

Los conceptos contemporáneo y moderno no sólo son temporales sino culturales, y están profundamente imbricados. Las significaciones que se hacen del arte moderno o del arte contemporáneo tienen fronteras tan móviles que se llegan a traspasar, esto implica que no se puede excluir lo moderno de lo contemporáneo.

Por lo tanto, en cuanto a la crítica no se puede ser tan abierto con referencia a lo novedoso y tan cerrado para oponerse a lo ya existente. Si en el caso de los artistas de El Ejido tienen propuestas que en algún momento fueron novedosas y se volvieron tradicionales, no hay que descontar la posibilidad de que ocurra lo mismo con las propuestas que son ahora novedosas para nuestro medio y el día de mañana se conviertan en tradicionales, en meras convenciones del gusto establecido.

EL ARTE Y LOS CRÍTICOS

Entender el arte es una suerte de búsqueda constante, tanto desde que se acuñó como término en el siglo XI (vinculado a las destrezas y manualidades), como hasta su relación directa con la teoría estética iniciada en el siglo XVIII con Alexander Baumgarten.¹³¹

La reflexión estética se mueve entre el placer sensible y el inteligible, entre el cuerpo y el alma, entre la percepción y el juicio. Marc Jiménez señala que «Descartes se atiene a este relativismo del juicio del gusto, siempre individual, que depende de la fantasía de cada uno y que varía según el instante».¹³²

131. En 1750 Baumgarten publica su obra *Aesthetica*, de donde proviene el término estética, empleado por Kant en sus escritos en 1791 y por Hegel en 1804. Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Idea Books, 1999, p. 15-16.

132. *Ibid.*, p. 43.

En una disyuntiva por entender o percibir las espacialidades culturales, surgen los istmos del pensamiento donde sientan bases de trabajo los críticos de arte, que en el mejor de los casos constituyen un puente entre el conocimiento especializado y la apetencia de un público común. El crítico de arte se debate entre la razón clásica, poseedora del «gran gusto», y «la gracia felibiana»¹³³ de *lo indecible* en la imprecisa frase del «tiene un no sé qué». Es decir, el crítico se maneja en la subjetividad máxima de apreciación artística que proyecta desde su formación.

Examinemos lo dicho desde un lugar específico de enunciación, Quito, y desde dos prácticas localizadas de arte: el SMA y el SAEF.

Quito es un ámbito donde se reproducen infinidad de espacios territoriales surgidos por la acción del desarrollo cultural, cuya diversificación se da en términos de fronteras móviles que se rozan, se traspasan, se alejan o se acercan. El cosmopolitismo que caracteriza a Quito le otorga un sentido de apertura a situaciones que vienen desde afuera, pero también hay un permanente desafío por mantener las identidades del imaginario colectivo y las pautas que referencia la dinámica social. Adentro y afuera son percepciones espaciales que se aceptan de forma diferente, dependiendo del lado en que se encuentren los individuos, en este caso artistas y críticos.

En Ecuador los críticos no siempre son bien vistos, porque sus juicios suelen ser valorados como apreciaciones personales subjetivas. No obstante su tarea, convocada por ciertos artistas, es evaluar los trabajos artísticos con la prerrogativa de aceptar o rechazar las obras.

Pero también existen artistas, los más, que se identifican y hacen causa común para tratar de alcanzar espacios no consagrados de la cultura. Realmente son pocos los artistas que guardan alguna relación de trabajo con las galerías en la ciudad; la mayoría está en la contraparte, muchas veces en las veredas del parque de El Ejido para sus exhibiciones que tienen carácter comercial. De ahí que, ante salones como el Mariano Aguilera, El Comercio o Alianza Francesa, muchos artistas, por determinación propia y ante la exclusión del arte oficial, prefieren hacer el esfuerzo profesional y económico para anualmente organizar e inaugurar su Salón de «Arte en el Ejido».

Pero en ambos espacios el papel del crítico de arte es seriamente cuestionado. Si bien se reconoce que los críticos son abiertos en sus marcos teóricos, su valoración del arte local suele ser muy rígida. Mario Basantes, artista de El Ejido, dice de ellos que «encasillan a los artistas» y, por tanto, «como no hay buenos críticos, tampoco hay buenos artistas».¹³⁴

133. La «gracia felibiana» como paradoja surge a propósito del crítico francés André Félibien (1666-1688), quien trató de dar un carácter racional al arte a partir de premisas cartesianas, André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Premier entretien, t. 1, París, René Démoris, Belles Lettres, 1987, p. 49.

134. Entrevista personal, 17 de diciembre de 2006.

Si la relación entre críticos y artistas es tan difícil, qué pasa con la relación entre el crítico de arte y el público, toda vez que es este último, en teoría, una parte vital en la producción, circulación y consumo culturales. Pues bien, más allá de la acción difusora vía la publicación de catálogos, obras recopilatorias o monográficas, la preocupación por el público parecería descansar, sintomáticamente, en la gestión cultural de las instituciones públicas o privadas.

Tal es el caso de lo que se dio en el Museo de la Ciudad con el Primer Salón «Arte en El Ejido», cuando el público fue tomado en cuenta para que escogiera por votación a la mejor obra. En otro sentido, resulta similar la acción de los organizadores del Mariano Aguilera en tomar en cuenta al público. Disponen cada año de un cuaderno de notas para que el visitante escriba lo que quiera acerca del evento con relación a su organización y premiación. Claro está que estas intervenciones no tienen trascendencia porque nadie hace un análisis sobre la votación popular en el primer caso, como tampoco una observación analítica de los comentarios en el segundo. Es decir, estas son maneras para acercarse al público, pero en sí no hay interés por saber lo que éste piensa.

No es común que se tome en cuenta la opinión del espectador promedio. No importa saber qué es lo que cree sobre tal o cual propuesta artística. Únicamente, los centros culturales se satisfacen con una estadística de visitantes y nada más; nadie se preocupa por saber qué vieron, cómo lo vieron y qué mensaje y conclusiones sacaron de su visita. Sin esos trabajos preliminares, sistemáticos y propositivos, es imposible la propuesta de formación de públicos.

El salón de arte es el lugar al que todos concurren para ser visibilizados: el crítico, el curador, el artista, el gestor cultural; pero ¿dónde queda la relación con el espectador común cuyo nivel de conocimiento estético debería ubicarse en forma paralela y vincularse a estos actores culturales? En este caso, la labor del crítico debería ser la de impulsar el desarrollo del pensamiento del espectador en forma progresiva. Esa es la tarea imprescindible y el reto que debería comprometer a los artistas, críticos y gestores culturales.

Con todas las objeciones o valoraciones positivas que se le hacen al SAAE y a la producción de los artistas callejeros, parecería que es en este espacio en donde, sin mediar en mucho la presión categorizadora de críticos e instituciones, el público se encuentra más presente. En estos ámbitos es posible entender que: «la intención del celebrante o del fiel no es la de comprender y, en la rutina ordinaria del culto de la obra de arte, el juego de las referencias ilustradas o mundanas no tiene más función que la de hacer que la obra entre en la circulación circular de la interlegitimación».¹³⁵

135.P. Boudieu, *op. cit.*, p. 50.

Por eso es muy importante reconocer el modelo original, la obra epigonal o altamente referenciada que concluirá en arte altamente derivativo; es decir, en el canon del arte contemporáneo o en el arte producido en época contemporánea, en el *pastiche*,¹³⁶ recurso este último producido por una repetición sin peligro de equívocación. Dicho de otra manera, si artistas, instituciones y críticos se desdican del público, por qué denostar un arte repetitivo que no corre riesgos, puesto que ya fueron asumidos en unas conocidas corrientes artísticas, en las que según el recurso de la apropiación estética es válido copiar.

Los nuevos formatos de la apreciación artística en la crítica contemporánea: de lo universal a lo particular

Sin duda, existen nuevos formatos en la apreciación estética de los últimos tiempos. Esto responde a la evolución de las formas en el arte occidental, sobre todo en el siglo XX, que a través de las vanguardias históricas cambió radicalmente lo que en siglos pasados era la norma. Así, si en el siglo XIX se anhelaba lo bello en la naturaleza –pensamiento heredado del siglo XVIII–, en el XX el cambio de hábitos para mirar el mundo hizo que se vuelva más relativo que nunca el tema de *lo bello* y *lo feo*. Se transitó desde un *trompe-l'oeil*¹³⁷ de imitación naturalista a un *trompe-l'esprit* de preocupación interior. Esto es justamente lo que sucedió con los bodegones cubistas que reproducían fragmentos de la realidad en la imitación de la madera, o más todavía, utilizaban el material mismo en la creación de la obra. Por ejemplo, el papel pautado del cuadro *Violín y partitura*, de Pablo Picasso, es el propio papel.

A continuación repasaremos algunos procesos significativos en la reciente historia del arte universal que marcan a la plástica ecuatoriana. De hecho ésta, en el contexto de la globalización, problematiza el tema de la identidad local como respuesta a la enorme crisis de la plástica y a la reformulación de sus presupuestos, sobre todo en los países de capitalismo avanzado.

Era 1912 cuando Picasso utilizó el *collage* y de esta manera se comenzó a transformar la presentación de la representación de la realidad. Este inicio tautológico de representación daría paso a cambios sustanciales en la presentación de la obra de arte y sus concepciones. Así, los *ready-made* de Marcel Duchamp, *El escurrebotellas* de 1914; el cuadro *Esto no es una pipa* del pintor surrealista René Magritte, pintado en 1928; las cajas de *Brillo Box* de Andy Warhol de 1964; *Una y tres sillas* de Josef Kosuth de 1965; o en nuestro medio los *assemblages* con muñecas de trapo del artista ecuatoriano Os-

136. Pastiche [pastis] m plagio; pastiche; pasticher, imitar el estilo. Langenscheidt Diccionario Universal Francés, Barcelona, Langenscheidt, 1999, p. 159.

137. Trompe-l'oeil es una palabra francesa que en su contexto quiere decir «engañar al ojo» y que se traduce al castellano como «trampantojo».

valdo Viteri en las décadas del 60 al 70. Todos estos son ejemplos de los cambios de significado en los objetos artísticos, los límites de la pintura y sus alcances y proyecciones a otros medios.

En relación a la evolución en la construcción de imágenes y el abandono en éstas de la denotación icónica, Filiberto Menna utiliza un epígrafe de Jean Cocteau a manera de epitafio que dice así: «Los racimos de uva pintados ya no atraen a los pájaros. Sólo la mente reconoce la mente. Ha nacido el *trompe-l'esprit*. El *trompe-l'oeil* ha muerto».¹³⁸

En otro aspecto de la labor artística contemporánea, es necesario referirse al manejo de las espacialidades en obras tridimensionales y corporales pertenecientes al arte no tradicional expresado en instalaciones, *happenings* o *performances*. Estas expresiones son herederas del dadaísmo y puestas en escena nuevamente en la década de los 60 por medio del movimiento *fluxus*,¹³⁹ el mismo que combinaba varias disciplinas como la música, la pintura y la actuación.

En cuanto al arte más actual, las lecturas pueden ser muy complejas porque se lo ha concebido como algo para razonarse. Se imponen los criterios estéticos y en estos casos sobrepasan lo formal. Marc Jiménez nos recuerda el episodio memorable sobre una de las obras del artista conceptual, Joseph Beuys (1921-1986):

Cuando la mujer de la limpieza de la sala de exposición barre concienzudamente los desechos, depositados «artísticamente» y a sabiendas por Joseph Beuys, y los junta en un rincón del local con el resto de polvo y de desperdicios, ya no se trata de una cuestión de alternativa entre escultura y no escultura. El problema radica en la razón de ser del arte en sí mismo y en el criterio que permite decidir si nos hallamos o no ante una pieza de arte.¹⁴⁰

Ahora bien, el asunto de percibir un objeto artístico utilizando la razón separada de la sensibilidad no se lo ha podido conseguir, porque ambos siempre están presentes en el momento de la apreciación estética. El acto de fruición que causa estar en frente de la obra de un artista reconocido es distinto

138. Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 36.

El tema en cuestión abordado por Cocteau sobre el racimo de uvas y los pájaros, es una anécdota sobre un cuadro del pintor griego Zeuxis (siglo V aC), en donde la leyenda cuenta que eran tan reales las uvas pintadas por éste, que los pájaros se lanzaban atraídos a picotearlas.

139. «Fluxus, término de origen inglés con el que se suele conocer un tipo de actividad artística procesual, cercana a las performances, acciones y happenings. Su característica principal es la mezcla de varias disciplinas como música, acción y artes plásticas para justificar un discurso. Impulsado por John Cage y Naum June Paik, el fluxus fue practicado entre 1958-1963, esencialmente por vanguardistas de la importancia de Yves Klein, Alan Kaprow o Joseph Beuys», *Diccionario Vox de las Bellas Artes*, Barcelona, Lexis 22, 1982, p. 142.

140. M. Jiménez, *op. cit.*, p. 13.

al experimentado con respecto al de un desconocido. Arthur Danto señala que «en el arte las experiencias son impredecibles, son contingentes a causa de algún estado anterior de la mente: la misma obra no afecta del mismo modo a diferentes personas o incluso a la misma persona del mismo modo en diferentes ocasiones».¹⁴¹

Y es que las experiencias del arte contemporáneo han transgredido las ideas convencionales, llegando al enunciado de que «todo es posible». Entonces, lo imposible es lo impensable. Por eso cobra sentido la frase de Beuys: «pensar es escultura».¹⁴² Una manera de legitimar lo incorpóreo, cosa que causa desconcierto en un momento en que todo tiene que ser comprobado; pero, ¿cómo se puede comprobar algo que se fundamenta en el azar del «esto es posible» o «esto es necesario»?

La posibilidad de la pieza artística y la necesidad de crearla hace que la producción de esta nueva clase de arte –el conceptual– sea limitada a las exhibiciones en los salones de arte contemporáneo o en las bienales de arte,¹⁴³ entendiéndose que no siempre es un arte accesible al interpretante común, pues las más de las veces necesita de una explicación adicional –sea en extensas fichas técnicas u otros textos instructivos–. Esto tiene una especial correspondencia con la exégesis, es decir, la interpretación crítica que deja de ser algo accesorio para convertirse en algo fundamental. Hay en este hecho un desconcierto que elimina la inmediatez en la percepción de una obra de arte, termina el aquí y ahora del que habla Walter Benjamin. En síntesis, ciertas obras conceptuales de entendimiento oscuro han ahogado su «aura»: ¹⁴⁴ «lo que se marchita de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito arte».¹⁴⁵

«Se entiendan o no, las artes contemporáneas convocan muchedumbres. Eso dicen las cifras de asistencia a los salones y museos, donde las for-

141. A. Danto, *Después del fin...*, p. 204.

142. K. Honneth, *op. cit.*, p. 42.

143. Al menos esto es lo que sucede en el Ecuador, en donde los artistas jóvenes que trabajan en la línea del conceptualismo pueden tener muchas exposiciones colectivas pero prácticamente ninguna individual.

144. Aura, «aureola o nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos, o el contorno ornamental que envuelve a las cosas como en un estuche en las últimas pinturas de Van Gogh, el aura de las obras de arte trae también consigo una especie de V-effekt o «efecto de extrañamiento», que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de su presencia material. En virtud del aura –que las obras de arte pueden compartir con determinados hechos naturales–, esta presencia, que sería lo cercano en ella, lo familiar, revela ser sólo la apariencia consoladora que ha adquirido lo lejano, lo extraordinario», Bolívar Echeverría, «Introducción», en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 15.

145. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 44.

mas no tradicionales de arte ya son la regla y no la excepción», según Flavia Costa y Ana M. Battistozzi.¹⁴⁶ Pero parece que nada es más apropiado que la provocación para concitar la atención del público, desde el urinario de Duchamp (que luego del rechazo fue acogido por el sistema institucional del museo) hasta un ternero y una vaca que fueron sumergidos en resina o solución de formaldehído –*Madre e hijo divididos*, de Damien Hirst–, obra que ganó el premio Turner de 1995 en Inglaterra. Todo ello da cuenta de que los límites de la norma se van creando sobre la marcha: las provocaciones de ayer son las convenciones de hoy. Sin irnos muy lejos, basta con recordar la obra de X. Andrade, artista conceptual ecuatoriano, quien se apropió de la idea del urinario de Duchamp para hacer una instalación con sanitarios que promocionaban una específica marca comercial.¹⁴⁷

En la misma línea, el movimiento neodada *fluxus* sustituyó la obra tradicional (escultura o pintura) por el ritual del acto creativo en sus *performances* o *happenings*, y de forma gradual fue admitido institucionalmente: galerías de arte contemporáneo, centros culturales y museos formaron parte de ese gran recibimiento. Así el proyecto (original dadaísta) se tornó en la obra de arte a la que tanto sus integrantes se habían opuesto, tanto que preferían llamarla «propuesta» en lugar de obra:

Dada produjo despropósitos espontáneos. Despropósitos como liberación. El neodadadadá se lo toma en serio; hace demostración. En lugar de liberación, genera convulsión. El disparate está gastado tan pronto está en manos de los augures. Tampoco aquí es posible la repetición. Dada queda clasificado y ordenado, convertido en histórico, documentable en exposiciones. Contemplamos una parcela de la historia reciente. Pero frente a toda historicidad, Dada ha conservado anárquicamente una cosa: que no pudo instituir ninguna tradición. Porque resulta que el neodadaísmo no tiene nada que ver con Dada. El genuino neodada sería aquel que inventara un nuevo despropósito contra la época actual.¹⁴⁸

La situación es que tanto el *dada* como el *neodada*—o *new-dada*— han sido asimilados por el mercado del arte y sus instituciones. Gran parte de la obra de Duchamp se encuentra en el Museo de Pennsylvania, en tanto que la obra de Beuys está en el Museo de Arte de Bonn y la Galerie Schmela de Düsseldorf.

Algo que se está dejando de lado en el Ecuador cuando se piensa en los salones de arte son los procesos de creación individual insertos en el arte con-

146. Flavia Costa y Ana M. Battistozzi, «Los polémicos límites del arte», en *El Búho*, No. 16-17, Quito, El Búho, 2006, p. 33.

147. Exposición de arte contemporáneo realizada en el Museo Camilo Egas, Quito, de 17 de mayo a 17 de junio de 2007.

148. Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 80-81.

temporáneo local, como los que se dieron en Europa o en los Estados Unidos, acordes a sus contextos y al desarrollo de pensamiento regional.

Tomemos el ejemplo de Gertrude Stein utilizado por Hans Belting en el desenvolvimiento del arte moderno en Estados Unidos, cuya fama recién le llegó en 1933 por el trabajo biográfico sobre Alice Toklas, su compañera, obra convertida en leyenda del arte moderno. Con este antecedente, entran en la vanguardia norteamericana Jackson Pollock y Barnett Newman, predilectos del crítico Clement Greenberg que promocionó el expresionismo abstracto como corriente nacional. Además, la llegada de los cuadros de Picasso –el *Guernica* y las *Demoiselles d'Avignon*– al Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1939, fueron motivo de comentario y elevaron el nivel del arte hasta expresar lo absoluto en un gesto heroico norteamericano: el comienzo del expresionismo abstracto.¹⁴⁹

En el caso particular del Ecuador, existen dos personalidades representativas del arte plástico del siglo XX a las que podría considerárselas canónicas y cuyos procesos de creación destacan estilos muy personales: Oswaldo Guayasamín (1919-1999) y Manuel Rendón Seminario (1894-1982), indigenista el primero y abstracto el segundo.

La obra de Guayasamín es eminentemente figurativa, dentro de la cual la más importante es la que se relaciona con los sentimientos humanos: la ira, la ternura, la tristeza, el llanto; obras que destacan rostros y manos en una corriente de figuración poscubista –cercana al *Guernica* de Picasso– ajustada al indigenismo como corriente nacional.

En contraparte, la obra más conocida de Rendón Seminario representa la gran pintura contemporánea europea del siglo XX, que en el abstraccionismo de sus formas, destaca líneas entrecruzadas que llenan espacios cromáticos en un estilo puntillista que provoca un lirismo geométrico.

Ahora bien, las obras de estos artistas individualmente causan admiración y rechazo. Si la obra de Guayasamín representa un espíritu nacionalista acendrado en lo étnico, la obra de Rendón lo hace desde un cosmopolitismo venido de la vivencia parisina de su autor.

No obstante, la aceptación hacia lo figurativo es mayoritaria, hecho que se comprueba de manera práctica en la cantidad de copias de la obra de Guayasamín que se exhiben y venden en tiendas de cuadros y en las aceras del parque de El Ejido, entre otros. La percepción de la obra de estos dos artistas nos lleva a pensar acerca de la identidad de un arte producido en Ecuador, a sabiendas que la cultura es permeable.

149. Hans Belting, «El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra», en Jean Galard y Matthias Waschek, comp., ¿Qué es una obra maestra?, Barcelona, Crítica, 2002, p. 58-60. 150 Entrevista personal, 18 de enero de 2007.

La identidad en los salones

Las identidades en materia de arte se contextualizan en los entornos sociales y en los hechos históricos. En cualquier latitud se imprimen bajo sus propios rasgos vivenciales y características incitantes. En la plástica sobrevienen como un testimonio de forma y color, dentro de los procesos que van desde las categorías naturalistas hasta el expresionismo, para recargarse finalmente en todas las manifestaciones del realismo social. En el caso del Ecuador, esta identidad del arte se sitúa en la década de los 30 del pasado siglo XX, bajo la influencia literaria de denuncia y protesta como búsqueda crítica en contra del sistema de injusticia social, donde el indio, el mestizo, el campesino, el obrero, y toda esa carga de pobreza e indignancia aberrantes creaba la imagen de una sociedad deformada. En este ambiente se desarrolla la pintura joven cuyo antecedente principal podría ser la obra *El Carbonero*, de Eduardo Kingman, ganadora del SMA 1936 (ver anexo, p. 131). De aquí en adelante son varias décadas en las que el tema de la identidad vinculado a lo étnico cobra fuerza y se va a ver afectado por el uso hasta llegar al desgaste, dando paso a corrientes abstraccionistas.

En las nuevas versiones del Mariano Aguilera de este siglo XXI, si bien el tema del indio ya no está presente como se lo hacía inicialmente, hay un sentido social en los temas que son tratados dentro de lo contemporáneo. Así, por ejemplo, el planteamiento del «otro» desde lo femenino en el arte se lo puede percibir en la obra de Magdalena Pino (SMA, 2003), que toma lo místico-religioso como pretexto para contar las historias de una mujer identificada como María Magdalena. Así también, en la obra colectiva de Ibeth Lara, Kléber Vásquez y Tanya Pazmiño (SMA, 2006), aunque no hay presencia de personas, se dejan ver sus huellas en objetos recurrentes que plantean problemas de orden emocional vinculados a los efectos sociales como la soledad o la relación conmocionada de hombre-mujer, ambos temas entretejidos en los estratos sociales y los pequeños universos de las interrelaciones humanas.

En cuanto a la mayoría de artistas que exhiben sus trabajos en el SAEE, hay un apego a las formas tradicionales de expresar el hecho artístico –sobre todo– mediante la pintura, que no permiten que las historias que narran se vean novedosas; aunque puede haber una carga de contemporaneidad en ellas. Tal es el caso de la obra *Génesis No. 3...*, de Luis Fonseca (premio del primer SAEE), que utiliza recursos arquetípicos para plantear el problema actual del mestizaje, el problema del «otro» incomprendido, pero desde muchos ángulos dispuestos para las miradas (ver anexo, p. 139).

Hay en el tema de la identidad cultural una línea tensora que no llega a distenderse, conforme argumenta Trinidad Pérez: «nos sentimos mal porque

por un lado nos hemos exigido la idea de ser puros en un lugar donde es imposible ser puros, menos todavía en una sociedad poscolonial». ¹⁵⁰

Se debe considerar que en un mundo de integración comunicativa transnacional, las normas y los discursos son para el consumo mundial y sin fronteras. Al respecto, el español David Pérez, crítico e historiador del arte, cree que el discurso dominante en América Latina tiene su antecedente en el llamado *arte internacional*, parcializado a las ciudades grandes con claros intereses occidentales. Ve con sospecha que en Europa, después de 1945, las vanguardias fueron adoptadas por las academias en un discurso de modelo único occidental, de carácter excluyente a todo lo que no responda a sus intereses hegemónicos. Esta reflexión, dice, «llevará a colonizar» nuevos territorios con demandas universalizadoras y paternalistas. ¹⁵¹ Pérez interpreta en la intención de este discurso un problema en la identidad nacional, que es en realidad un artificioso «nutrirse de identidades».

En la búsqueda de respuestas para entender el tema de la identidad en el arte, algunos críticos ecuatorianos como Mónica Vorbeck ¹⁵² dicen que no creen en un arte ecuatoriano, aunque sí en un arte producido por artistas ecuatorianos, porque lo ecuatoriano se lo relaciona más con lo étnico, y en estos casos parece existir un agotamiento del tema de la identidad que no permite que se siga reflexionando.

La identidad cultural se ha simplificado a una dependencia del mercado artístico, ¹⁵³ y esto es limitante para fundamentar un verdadero pluralismo cultural, que en términos de crítica debería ser más incluyente, como dice Arthur Danto: «Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte». ¹⁵⁴

Cuando el crítico peruano Juan Acha hablaba de la pintura incompleta en Latinoamérica, se refería a una búsqueda por llenar la insuficiencia de «ser el otro» pero desde la legitimidad, desde el lado sumiso de la cultura colonizadora, es como situarse en el lugar de Calibán que aprendió a hablar merced a la indulgencia de su amo Próspero. Es la teoría engañosa de la superioridad, que Pérez describe como un espejismo ilusorio: «observamos al *otro* bajo el

150. Entrevista personal, 18 de enero de 2007.

151. David Pérez, «Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras», en José Jiménez y Fernando Castro, edit., *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 17-32.

152. Entrevista personal, 12 de diciembre de 2006.

153. Mercado artístico internacional promotor de «exotismos», como el caso de Ramón Piaguaje, pintor secoya, ganador del Premio Internacional Winsor & Newton, Londres, 2000, a quien se lo filmó pintando con su atuendo indígena en el entorno selvático del Oriente ecuatoriano. Una construcción de estereotipo para el «mercado incluyente». En cambio, el pluralismo cultural es la coexistencia de distintos grupos culturales y sus formas particulares de distinguir los contextos sociales del mundo.

154. A. Danto, *Después del fin...*, p. 174.

deformante espejo de la superioridad que nos es otorgada en razón de esa historia que hemos impuesto».¹⁵⁵

Entonces, cómo entender los pluralismos culturales cuando en las relaciones interpersonales existen asimetrías que no permiten que las cosas cambien, si desde adentro tenemos el *deformante espejo* para *malinventarnos*. Entonces por qué queremos que «el otro europeo» o «el otro norteamericano» nos trate de forma diferente. En el momento en que los críticos de arte en el Ecuador dejen de dar tanta importancia a su centro de poder, es probable que las cosas mejoren.

En definitiva, lo que hemos visto determina la consideración de una apreciación artística contemporánea, que es relativa e interpreta las piezas de arte desde su subjetividad variable y dependiente respecto a los cambios en los cánones de pensamiento. Esto se origina en los centros de poder: si mañana la pintura abstracta es la norma internacional, no hay duda de que se volverá a pintar según las normas abstractas. Y quién sabe si cobren vigencia las ideas de Clement Greenberg,¹⁵⁶ quien sugería que asistimos a la producción de un arte místico y maravilloso en la línea del expresionismo abstracto. La dimensión histórica de las obras maestras en nuestro medio nos absorbe tanto psicológicamente a críticos, artistas y aficionados al arte, que las comparaciones lamentablemente se vuelven inevitables. Este es un hecho cultural que no permite una real independencia de ideas. Los historiadores del arte que se dedican a la crítica en nuestro país son víctimas de su conocimiento, mediante el cual forjan su información y dan entorno a su formación, como elementos básicos para juzgar lo estético desde el punto de vista de su autoridad.

REFLEXIONES DE LOS CRÍTICOS

El crítico de arte cumple con la tarea de precisar la riqueza y la validez de una obra en forma coherente, utilizando herramientas de análisis propias y un lenguaje especializado en relación a su específico trabajo. Así es como entra en el campo de la crítica toda producción artística, donde se singulariza la actividad del artista a partir de la trayectoria analítica del crítico y de su posición con respecto a lo canónico. Además, la tarea del crítico permitirá

155.D. Pérez, *op. cit.*, p. 27.

156. Clement Greenberg fue el promotor del expresionismo abstracto en los Estados Unidos. Su visibilización como crítico de arte estuvo relacionada con el apoyo a Jackson Pollock y su pintura de acción en 1943. El término action painting fue un aporte del crítico norteamericano H. Rosenberg en 1952, en tanto que el término abstracción pospictórica fue una invención de Greenberg para designar a los artistas norteamericanos que, aunque manteniéndose en el estilo de manchar el lienzo, eran contrarios al expresionismo abstracto como movimiento.

reconocer su posición en relación a lo local, lo regional y lo global en el desarrollo de las artes.

En relación con el tema de la identidad pensada por los críticos, las reflexiones son diversas; así, Marcelo Pacheco, crítico de arte argentino, se pregunta: ¿De qué hablamos cuando hacemos crítica del arte latinoamericano? Tan válida es la interrogación, sobre todo si reparamos en que son más las diferencias que las coincidencias en las artes. No obstante, el afán por crear *lo latinoamericano* ha constituido una obsesión que se ha convertido en el reflejo de *lo derivativo*. Nuestra condición de margen o periferia nos llegó aun en tiempos de la modernidad, que según Pacheco «distrajo sus campos de reflexión en el problema de lo nacional y en la afirmación de lo diferente frente al aluvión cosmopolita de la preglobalización cultural». ¹⁵⁷

El respeto a las diferencias culturales debe entenderse sin confundirlo con lo políticamente correcto para evitar distorsiones en su real significado. Por eso es pertinente citar la gramática del arte latinoamericano, que según Pacheco tiene que comprenderse dentro de los lenguajes de las vanguardias internacionales, en la formalidad de sus corrientes, con todas las influencias europeas (con rasgos muy particulares en Xul Solar¹⁵⁸ o Joaquín Torres García. Y en esa gramaticalidad debe ser tomada en cuenta la eficacia de la comunicación en el dialecto regional, con una visión externa europea-norteamericana y otra interna latinoamericana. Es decir, cómo nos ven y cómo nos vemos al estar inmersos en este proceso de «hibridación, apropiación, fragmentación, multiculturalismo, descentramiento o globalización». Pero siempre en un sentido de centro y margen entre el arte de los países de capitalismo avanzado y el producido en América Latina.

«¿Pueden los márgenes escribir otras ficciones?», es la pregunta base de Pacheco, y la respuesta es «sí». Es que «los mundos» son posibles donde se incluye el mito de «lo latinoamericano». ¹⁵⁹

157. Marcelo E. Pacheco, «Arte latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo, cuál, y dónde? Contextos y mundos posibles», en J. Jiménez y F. Castro, edit., *Horizontes del arte...*, p. 128. El término preglobalización lo toma en relación temporal y anterior a la globalización capitalista.

158. «el argentino Xul Solar anuncia en Europa la vía surreal desde su activa conciencia latinoamericana, mucho antes de que André Bretón y sus amigos descubriesen esa vía e hicieran de ella una importante pero limitada escuela iniciática. Torres García, el insigne maestro uruguayo, dio sentido a su arte constructivo, que había esbozado en Europa, tan sólo al irradiarlo desde Montevideo hasta la América Latina, donde cobró las resonancias históricas y poéticas que no podía alcanzar, sin duda, en el París cosmopolita y ajeno», Jorge Glusberg, «El «otro mirar» del arte latinoamericano», en J. Jiménez y F. Castro, edit., *Horizontes del arte...*, p. 50.

159. El término Latinoamérica o América Latina –de origen francés– comienza a ser utilizado a partir de 1860, cuando Napoleón III pretende establecer una monarquía en México con Maximiliano de Austria. En todo caso, el intento de defender los vínculos franceses ante expresiones como «Hispanoamérica» o «Iberoamérica» que subrayan la relación con Portugal y España, son evidentes, en J. Jiménez y F. Castro, edit., *Horizontes del arte...*, p. 12.

Este «arte latinoamericano» más que algo ficticio o irreal, se ha convertido en una convención, tal como ha sucedido al hablar de «arte europeo» o «arte norteamericano». Según expresiones de Lenin Oña, el arte latinoamericano se compara con una gema, que al tomarla y comenzarla a girar hacia la luz cambia de color. Y en la reflexión añade que el arte latinoamericano no debe ser visto como un hecho geográfico, sino en su verdadero contexto sociológico, en el cual tenemos aproximaciones y grandes divergencias:

¿Qué tanto tenemos que ver con lo que se hace en el Brasil? Muy poco, porque las raíces étnicas y las raíces culturales son diferentes. Aquí hay afros, pero en el Brasil la mitad de la población es negro-mulata. Como hay muchas áfricas y muchas asias, también hay muchos ecuaadores. Cuando uno ve que pueden coexistir pintores como Viteri y Tábara, uno en seguida se da cuenta que son pintores regionales. En donde el uno, Viteri, expresa toda la solemnidad, toda la cosa que viene desde la Colonia en lo cultural y todo «lo ritual cristiano» en el ensimismamiento de los pueblos montañoses. Mientras que, todo aquello de la gente de la llanura y trópico, donde se suda la gota gorda varias veces al día y todo es movimiento, desazón e inclusive vacuidad, en gran medida lo propio del litoral y la costa está representado por Tábara.

De tal manera que, a nivel continental latinoamericano es muy difícil decir qué es el arte y si existe el arte latinoamericano. Sin embargo, existen varias cosas que nos unen, hay lenguajes culturales que están ahí y son muy fuertes. La unidad latinoamericana sería posible si no fuera por los problemas económicos, la dependencia ante los monopolios internacionales y potencias hegemónicas como Estados Unidos, sería mucho más fácil que en otras partes porque sí tenemos una base cultural real.¹⁶⁰

Son tantos los argumentos y tan extenso el debate con respecto a la identidad de lo latinoamericano, que hasta ahora no han sido satisfactoriamente esclarecidos.

La identidad local para los críticos ecuatorianos

Ahora, al determinar el arte dentro del ámbito nacional, Mónica Vorbeck cree que la problematización del «arte ecuatoriano» fue una discusión pasada que corresponde a los años 80. No reconoce un arte ecuatoriano, pero sí un arte producido por artistas ecuatorianos en donde se va a reflejar el sentido de lo local: «no podemos hablar de que haya un arte ecuatoriano, ni que haya un arte local, pero de hecho muchas instancias de lo local están».¹⁶¹

160. Entrevista personal, 12 de diciembre de 2006.

161. Entrevista personal, 15 de mayo de 2007.

En contrapunto, para Trinidad Pérez, historiadora y crítica del arte, el tema de lo local y lo global lo presenta en la postura de Joseph Stiglitz, quien insiste en cómo construimos nuestro mundo a través de nuestra localidad.

Nunca vamos a dejar de tener una identidad, lo que pasa es que las identidades cambian, la identidad en un mundo en globalización es muy distinta a cuando creíamos que los mundos eran cerrados y creíamos que era difícil conocer algo que estaba sucediendo afuera. [...] Con toda esa información global que llega desde todas partes en donde actuamos es aquí en este lugar. Creo que es ese juego entre lo global y lo local. La identidad no pierde vigencia como concepto en el sentido que es un concepto variable, cambiante.

Termina puntualizando: «En el Ecuador hay ese debate, hay gente que dice que en el campo del arte contemporáneo ese es un tema trasnochado, tal vez porque se identifica con ese concepto de identidad nacional o concepto de raíces culturales muy particulares, pero sin duda vamos a seguir teniendo una particularidad y una localidad vengamos de donde vengamos».¹⁶²

La posición de la antropóloga Marisol Cárdenas, que fungió de curadora del SMA 2006, tiene otros matices. Cárdenas admite que existe la categoría de lo «glocal», término que proviene de una mezcla idiomática de lo *global* y lo *local*, combinación de sensibilidades, síntesis entre esa fusión de las dimensiones globales y que toma en cuenta lo propio, esa mismidad en el sentido identitario. Cárdenas no cree en la posibilidad de un «arte ecuatoriano». Y así justifica su posición:

El asunto es que para mí al arte no podríamos encasillarle, me niego a seguir manejando las categorías de que éste es arte de tal lugar, éste es arte de tal otro lugar. Porque siempre va a haber algunos de los «elementos identitarios» que son elegidos desde una determinada mirada y un «contexto tipo de exposición o tipo de obra». Entonces, nunca podemos incluir a todo. El arte es una expresión humana hecha en un lugar, con dimensiones «identitarias», pero pertenece al mundo; es hecho «para» y «en». El «para» y «en» existen, pero una definición, una adjetivación de ese tipo creo que no. Podemos hablar de diferencia de condiciones, de funciones sociales, porque en eso sí, por ejemplo, la función del arte de inserción social que es una de las propuestas actuales, o de arte público... eso sí que tiene mucho que ver con la identidad. Es necesario interpelar al sujeto, hacer un sujeto con pensamiento crítico; y creo que esa es una función del arte, pero desde esa actitud de miradas, de posibilidades, eso sí, diferenciando las condiciones, ya que existe un ejercicio de poder evidente de las políticas culturales y artísticas en las distintas sociedades.¹⁶³

162. Entrevista personal, 18 de enero de 2007.

163. Entrevista personal, 20 de enero de 2007.

Los críticos ecuatorianos y el canon

Resulta conveniente analizar los testimonios críticos respecto al canon en el arte contemporáneo, evaluados por personalidades ecuatorianas y extranjeras relacionadas con el mundo del arte actual.

La riqueza conceptual y la diferenciación de juicios recaen en algunos críticos con trayectoria como Lenin Oña, Rodolfo Kronfle o Cristóbal Zapata, y un reconocido artista como Mauricio Bueno, quienes coinciden –bajo sus propias conceptualizaciones– en aseverar que hay una ausencia de canon en el arte contemporáneo.

La manipulación, presente en la obra de arte como herramienta ideológica y parte de la política impuesta por el poder hegemónico de los Estados Unidos en el mundo a través del *expresionismo abstracto*, es lo que se propone de mostrar Oña cuando señala que «No hay un canon del arte contemporáneo, pero sí existe una manipulación en el arte contemporáneo».¹⁶⁴ Pese a la presencia de las construcciones monumentales para albergar obras gigantescas, lo que reforzaría la idea de una voluntad canónica, Bueno no cree que exista el canon estético contemporáneo.¹⁶⁵

Si bien los referentes son importantes en la presencia del arte contemporáneo, Kronfle manifiesta que: «existen estrategias y líneas de producción para un tipo de arte contemporáneo que facilita su visibilidad donde muchos artistas trabajan sobre la estela de la producción de unos pocos que han llegado a ser ampliamente legitimados».¹⁶⁶

Zapata señala lo siguiente:

Los catálogos canónicos quedaron para la iglesia y la modernidad. Para bien o para mal, la época de los grandes monstruos sagrados ha fenecido. Lo que nos queda es una variopinta nómina de artífices justa o injustamente consagra-

164. Esto lo argumenta con respecto a las instituciones culturales norteamericanas y su relación directa con la CIA, lo cual se basa en el libro de Eva Crockfort, *Expresionismo abstracto: arma de la guerra fría*, citado por Frances Stonor Saunders en *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001. Entrevista personal, 12 de diciembre de 2006.

165. Mauricio Bueno, artista conceptual, se refirió a la existencia de un cambio en la escala en el arte. Señala que «el museo del Arte Moderno de Nueva York es un claro ejemplo. Después de restaurado es monumental y el arte es cada vez más gigantesco. Lo que ha cambiado la arquitectura es el arte. El tamaño es tan monumental, que uno no puede entender cómo funciona una cosa tan inmensa. Cada vez el arte es más gigantesco y ahora el museo de arte contemporáneo debe ser con techos corredizos, con espacios múltiples, porque así es el arte que se está haciendo ahora por la escala increíble». Entrevista personal, 20 de diciembre de 2006.

166. Rodolfo Kronfle señala además: «ahora noto en las galerías o ferias de arte (fuera del país) mucha obra que insiste en recursos desgastados, que han sido explotados por otros artistas. Esto para mí es una consecuencia natural de la pluralidad de prácticas de hoy y de la plétora de artistas, bienales y museos que hay en el mundo. Todo esto aturde un poco, pero no existe un arte canónico contemporáneo». Entrevista personal, 15 de enero de 2007.

dos por el mercado o la crítica, los cuales pueden ser modelos artísticos completamente legítimos (funcionales y eficaces, motivadores e inspiradores) para los nuevos creadores. Como las utopías cedieron terreno a las heterotopías, los héroes culturales sobreviven disfrazados de antihéroes.¹⁶⁷

En oposición a los razonamientos de ausencia del canon del arte contemporáneo, Omar Ospina, Trinidad Pérez, Ana Rodríguez, Francisco Morales y Marisol Cárdenas creen que existe, o por lo menos le dan una presencia.

Para Ospina coexisten los modelos, los cánones se vuelven emblemáticos. Son guías, pautas, modelos. Lo justo y lo apropiado. La mayoría de obras que se realizan son olvidables, es decir, se pierden en la memoria y el tiempo. Ospina indica que «hay algunos referentes que uno los recuerda y se pueden convertir poco a poco en canon». Prosigue: «la mayoría de cosas que se han hecho son absolutamente olvidables»; y concluye: «Comparar el canon del arte contemporáneo con el arte moderno, premoderno y renacentista va a ser infinitesimal».¹⁶⁸

«Cuando uno piensa en canon –señala Pérez– creemos que se piensa en algo antiguo, pero en todas las épocas se construyen nuevos cánones». Concluye: «El canon de antes duraba tantos siglos, pero hoy es muy rápido».¹⁶⁹

Para Rodríguez hay una receta que se aplica para crear la obra contemporánea.¹⁷⁰ En definitiva, la copia es parte del canon contemporáneo. So-

167. Entrevista personal, 13 de marzo de 2007.

168. Ospina indica que «Christo que cubre monumentos, muros y edificios con lonas, telas o plásticos, poco a poco se va convirtiendo en un referente de una determinada época y si logra superar el paso del tiempo se puede convertir en un canon del arte contemporáneo. El famoso urinario de Duchamp ya está en el canon del arte contemporáneo. Las *Marilyns* de Warhol ya integran la lista del canon. Yo creo que lo rescatable del arte contemporáneo y del arte conceptual va a ser muy poco. Y es que, en la mayoría de las cosas que se ven hay más de audacia que talento, ideas para alborotar o escandalizar, pero eso pasa rápidamente». Entrevista personal, 12 de abril de 2007.

169. Trinidad Pérez también señala: «porque tal vez la palabra canon tiene un peso o una carga tradicional. Pero de hecho el arte contemporáneo rompe los cánones anteriores, todo lo actual va cambiando más rápidamente, entonces el canon no se va a establecer por mucho tiempo, va a cuestionarse, pero sí hay un canon del arte contemporáneo. Mosquera tiene un artículo sobre el lenguaje internacional del arte contemporáneo, ahí podría decirse: «¡este es el canon!»» [en este punto, Pérez se refiere al crítico cubano Gerardo Mosquera, quien al respecto indica que el *arte contemporáneo* es una convención que se registra a partir de los años 60 con el arte pop y el arte conceptual, muy distantes del *arte moderno*]. Entrevista personal, 17 de enero de 2007.

170. Ana Rodríguez manifiesta que sí existe el canon contemporáneo, y a eso se refiere con el término de la *receta*. «Uno muchas veces ve obras que son recetas, yo las llamo recetas, porque son obras que aplican cuidadosamente, rigurosamente, muchos de los elementos que una obra de arte contemporánea debe tener, y en ese sentido no le deja ninguna reserva al espectador, está todo dicho, te sacan una sonrisa irónica o más o menos inteligente a lo mucho, no te dejan nada más, todo está dado. Claro que existe el canon de arte contemporáneo y no creo que sólo aquí sino en todas partes. Hay un montón de gente que busca hacer carrera. El canon

bre todo si tomamos las palabras de Rodríguez: «El canon es esa receta seria de valoraciones que mantienen un sistema de valores», que se presenta en salones o bienales de arte y a la que accedemos de primera intención.

Para Morales, los artistas crean y luego descifran a su conveniencia lo creado.¹⁷¹ Esa es la norma de identidad del canon del arte contemporáneo.

Mientras tanto, Cárdenas supone que el canon actual ha «explosionado en fragmentos» que conforman la aparición de un arte de explosión, y lo establece así:

el canon lo que hace es encuadrar, en una sola mirada y en un sólo tipo de materiales, las maneras de tener la experiencia estética. Contra eso se presentan el arte de inserción social, el arte moderno, el arte conceptual, que rompen con esos cánones. Estamos viviendo una «propuesta de arte de explosión», pensada a «la manera lotmaniana», es decir la *semiosfera* (referida a los signos). Ha llegado el momento que entren en acción en un *cronotopo* (tiempo y espacio) específico de expresiones y lenguajes del arte que en otros tiempos hubiesen sido inadmisibles.¹⁷²

En muchos casos los entrevistados, aunque daban ejemplos de artistas contemporáneos (nacionales o extranjeros), no reconocen que esa apreciación puede fundamentarse en simpatías a tendencias culturales hegemónicas. No admitir que existe un canon contemporáneo en el arte ecuatoriano es desconocer los gustos, que son parte de la distinción cultural.

En consecuencia, podemos señalar que la obra de arte inolvidable está relacionada con la memoria. Esta la hace reconocible y se manifiesta a través de referencias puntuales. Christo, Duchamp, Warhol crearon obras que devi-

es esa *receta* seria de valoraciones que mantienen un sistema de valores. Yo pienso que para muchísimas obras hay un canon y digo con toda la sinceridad del caso, que en la mayoría de salones de arte contemporáneo, de bienales alrededor del mundo, lo primero que vemos es el canon, es decir es el borde, son los límites, es el sistema de valores y de códigos del que hablamos y luego nos movemos a los desbordes. Pongo un ejemplo: un día puede ser uno y el otro día puede ser otro, por eso para mí podría ser tan importante escribir sobre el arte y escribir de una manera que considere medio creativa y tener las experiencias de acercarme a obras». Entrevista personal, 19 de abril de 2007.

171. Francisco Morales, museógrafo (jefe de Museos de CCM), reflexiona así: «Creo que en lo que menos piensan los artistas contemporáneos al momento de crear es regirse por cánones o lineamientos establecidos. La posibilidad que les ha dado el arte conceptual es proceder al revés: primero crear su obra de cualquier forma y con cualquier técnica y luego descifrarla a su conveniencia, para cumplir de acuerdo a los requerimientos del concurso de turno, o dejar en observación al «buen criterio» del curador». Entrevista personal, 5 de marzo de 2007.

172. Marisol Cárdenas señala nuevas expresiones estéticas contemporáneas en estos términos: «Por ejemplo un arte irritable, un arte totalmente irónico, parodiado, de simulacro, cuyo fin ya no es solamente la denuncia a la manera de posvanguardias sino un arte que intenta enseñar tu propio espejo. En ese sentido estamos viviendo un arte de explosión, *lotmanianamente* hablando [en relación a Yuri Lotman]». Entrevista personal, 20 de enero de 2007.

nieron en el antecedente de otras inspiradas con proyección mundial; Guayasamín y Kingman también son nombres paradigmáticos de obras aludidas en el ambiente artístico ecuatoriano. La obra dependiente del modelo, la guía, el canon emblemático, termina por aceptar lo justo y lo apropiado. El canon, aunque se tarde siglos, se convierte en un punto de enlace y de partida para cambios, tomando en cuenta situaciones anteriores, reglas que determinan lo permitido. Lo que se vive hoy en materia de arte es una ruptura del canon modernista y la creación de un canon que utiliza un *collage* de ideas. El canon contemporáneo es móvil y se desplaza en un espacio amplio, pero quienes lo regulan bajo la imposición de ciertas normas son los críticos de arte actual y los curadores que se dejan llevar por las corrientes mediáticas. Ellos incluyen o censuran el lenguaje de los artistas, y por contar con los espacios elegidos para desarrollar sus argumentaciones, es notorio su poder de decisión tanto en los concursos como en los salones de arte selectivos.

QUÉ ES ARTE: ARTE Y GLOBALIZACIÓN

Quién hubiera pensado que las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX iban a desembocar en lo que después de décadas se reconocería como la crisis del arte.¹⁷³ Wassily Kandinsky o Marcel Duchamp transformaron el arte visual en una inagotable máquina fagocitadora de nuevas tendencias incomprensibles para la tradición.

En estas nuevas formas de interpretación del arte es la gran industria cultural la que se hizo cargo de someter a un rendimiento en serie los productos estéticos al servicio del mercado. Los artistas sólo propusieron el juego, que al ser acogido por la institucionalidad, dejó de ser marginal para convertirse en oficial.

Las percepciones estéticas han cambiado en el común de la gente durante el siglo XX, y los procesos actuales de globalización cultural han incidido en todo el mundo, con la intención de no ceder ni un centímetro; por eso la pregunta que debemos hacernos no es la consabida de *¿qué es arte?*, sino aquella que propone el crítico norteamericano Nelson Goodman: *¿cuándo hay arte?*, ya que una obra se convierte en obra de arte cuando simbólicamente funciona como tal.

Marcel Duchamp escribe: «Mi fuente-meadero partía de la idea de hacer un ejercicio con la cuestión del gusto: elegir el objeto que tuviera menos probabilidad de ser amado. Un urinario, hay muy pocas personas que lo encuentren

173. H. Heinz Holz, *op. cit.*, p. 10-30.

maravilloso. Porque el peligro es la deleitación artística. Pero se puede hacer tragar cualquier cosa a la gente; es lo que ha ocurrido».¹⁷⁴ Con esto pretende demostrar que el gusto estético en el individuo es variable y conducente.

Arthur Danto nos propone la transustanciación de la materia, en la que la interpretación escapa totalmente a lo inculco. Un objeto se convierte en obra de arte cuando se crea el «clima» en el que los profesionales, los expertos, los críticos titulados pueden emprender la identificación del objeto, y esporádicamente nombrarlo como «obra de arte». Danto precisa: «En mi opinión, una obra posee un gran número de cualidades que son completamente diferentes de las de un objeto que no es una obra de arte, aunque materialmente sea discernible de ella. Algunas de esas cualidades muy bien pueden ser estéticas, o dar lugar a experiencias estéticas».¹⁷⁵

La crisis del arte en el Ecuador es una realidad debido a la inexistencia de subvenciones honestas y verdaderos mecenazgos con beneficio de inventario por parte de instituciones públicas y empresas privadas. No obstante, existe una expectativa social con la creación del Ministerio de Cultura, calificado como un hecho histórico único a partir de 2007. Esta instancia institucional nunca existió en las anteriores estructuras del Estado ni tampoco constó en la Carta Política. Entonces, es de esperarse resultados favorables a partir de políticas culturales públicas que inserten a los actores, gestores y participación ciudadana (situación que no se advierte todavía). Sin embargo, al menos el consumo cultural como bien simbólico existe y se manifiesta; esa es nuestra riqueza, cuyo espacio debemos defender. Algún día la gente entenderá que con el capital simbólico del arte se produce un superávit estético que compensa en mucho el permanente déficit económico.¹⁷⁶

Los salones de arte *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido* son dos expresiones locales que no pueden trascender más allá de sus contenidos, esto es la exhibición de obra y sus respectivos comentarios. Sin embargo, si replantearan sus propuestas a nivel de proyectos, las posibilidades serían riquísimas. En ambos casos, se puede percibir que el tema de la creación plástica a nivel nacional es todavía un problema de personas solitarias; son muy pocos los artistas que están funcionando como grupos creadores a nivel nacional. Esto se

174.M. Jiménez, *op. cit.*, p. 289.

175. Arthur Danto, «La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art, Paris, Le Senil, 1989», p. 160, citado por M. Jiménez, en *¿Qué es la...*, p. 281.

176. Hablamos mucho de la crisis del arte y el caos que ésta suscita, no obstante el español Marc Jiménez contraponen la otra cara –la de España y sus políticas culturales–: «Las instituciones públicas subvencionan la creación artística contemporánea y salvaguardan el patrimonio, las empresas privadas multiplican su sostén a los artistas gracias al mecenazgo y al *sponsoring*, un público atento y fiel acude presuroso a los festivales y a las exposiciones, sin hablar del papel creciente de los medios tecnológicos en el terreno de la experiencia estética individual», M. Jiménez, *op. cit.*, p. 287.

vislumbra más en los jóvenes, en los que se ve una mínima participación en el Mariano Aguilera, en tanto que en el Salón de Arte en El Ejido no existen.

Tanto en el caso del SMA como en el de SAEF se debe considerar la necesidad de mejorar los niveles de comunicación para alcanzar la garantía positiva de un verdadero trabajo de relaciones humanas, donde nadie se sienta desplazado o rechazado por los grupos a cuyo cargo está la organización, elección y decisiones en torno al desarrollo del Salón.

Debería existir un canal abierto de doble vía para que todos los actores encuentren la información requerida a sus necesidades. Esto determinaría la apertura de un gran espacio de responsabilidad compartida entre gestores y participantes, quienes sin ninguna dificultad podrían cumplir la condición de interlocutores a través de diálogos edificadores. Así se evitaría la conflictividad—que deja la secuela de tantos resentimientos y molestias— contra quienes forman parte de su organización y son los responsables del éxito o fracaso del evento.

INSTANCIAS DE LA FRAGILIDAD INSTITUCIONAL

La vida cultural ligada a las instituciones que la fomentan no siempre integra la participación democrática de sus artistas. Esta falencia se evidencia en la práctica de las políticas culturales institucionales, debido en primer lugar a las estructuras funcionales mal orientadas, y en segundo término a las secuelas de rechazo en contra de la centralidad del poder, cuya gestión cultural a través de programaciones y eventos reiteradamente margina en forma indiscriminada a los actores del arte.

Ciudades como Quito y Guayaquil (a las que últimamente se han sumado Cuenca y Loja), destacadas como zonas privilegiadas de centralismo cultural, han vivido episodios determinantes en las crónicas que conforman la historia del arte ecuatoriano. Por cierto, las narraciones se sitúan fuera del ámbito institucional porque siempre atentaron contra su estructura caracterizada por ser hegemónica y con disposición organizativa.

Uno de estos sucesos se percibe en el origen del concurso Mariano Aguilera, que denotó en los inicios de sus premiaciones un apego tradicionalista impuesto por el nombre de Víctor Mideros, reiteradamente galardonado desde 1917 hasta 1932 (ver anexo, p. 131).¹⁷⁷ Este hecho provocó un protago-

177. Víctor Mideros fue premiado siete veces en el Salón Mariano Aguilera: en 1917, 1924, 1927, 1928, 1930, 1931 y 1932 (ver anexo, p. 131). Hernán Rodríguez Castelo, *Panorama del Arte Ecuatoriano*, Quito, Corporación Editora Nacional / El Conejo / Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993, p. 119.

nismo generacional tomando como contrapunto el escenario de la Escuela de Bellas Artes y la participación estudiantil, que irrumpió en la escena artística con un sello de corte revolucionario en contra de la burguesía intelectualista y defensora de la producción de un arte tradicional y conservador. Este grupo de artistas estaba identificado con la revolución de octubre rusa que reivindicaba en sus tesis la libertad igualitaria de obreros y campesinos, y en el caso latinoamericano con el arte de los muralistas mexicanos –Orozco, Rivera y Siqueiros– y su revolución nacionalista.

La «denuncia y la protesta» se hicieron eco en las obras de los pintores Enrique Guerrero, Leonardo Tejada, Galo Galecio, Diógenes Paredes, Segundo Espinel, Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman, Bolívar Mena Franco, César Andrade Faini, Luis Moscoso, Carlos Rodríguez; y de los escultores Germania Paz y Miño, Jaime Andrade y César Bravomalo. Esta corriente terminó por eclipsar el éxito de Mideros, al tomarse los espacios de la plástica nacional en abierto y decidido debate a través de una obra múltiple signada con el tema social, que impactó por la riqueza testimonial y contestataria en expresión y formas.

En 1936 ganó el Mariano Aguilera Eduardo Kingman con su obra *El Carbonero* (ver anexo, p. 131), dando paso a una nueva etapa en la que los representantes del «realismo social» rompían con el maleficio de estar fuera del concurso más antiguo del país, al que se opusieron abiertamente con el antagónico Salón de Mayo, creado con sentido independiente y exento de influencias burguesas por el Sindicato de Escritores y Artistas.

Por su parte, y como colofón de esta situación que duró algunos años, la Casa de la Cultura Ecuatoriana que recién comenzaba su gestión, respaldó y adoptó la idea al inaugurar el Salón de Mayo con el nombre de Primer Salón Nacional de Bellas Artes el 24 de mayo de 1945 y continuó año seguido con el Segundo, el Tercero y Cuarto, hasta que finalizó con el Quinto en 1951; certámenes que coparon los nombres de los fundadores del «arte revolucionario y modernista» en presencia y premios.

Otro *impasse*, producto del apasionamiento de sus actores en contra del sistema cultural de las desigualdades, fue originado por el grupo de jóvenes pintores identificados como Ramiro Jácome, Washington Iza, Nelson Román y José Unda, incorporados bajo la denominación de «Los Cuatro Mosqueteros». Se habían unido para imbricar con auténtica libertad los mensajes de intransigencia a través de su obra y el rechazo a la que calificaban como «cultura acomodaticia y mercantilista» que dominaba el país, convertido en un elemento catalítico para mantener el estado de cosas. Aprovecharon la oportunidad para exponer su inconformidad con ocasión del Salón de Julio de Guayaquil en 1969, mediante la manifestación de subversivo rechazo con cierto toque de sorna quiteña, cuando hicieron desfilar por plena avenida 9 de Oc-

tubre un burro pintado de naranja que lento marchaba cargando letreros suspicaces alusivos al evento.

El grupo se desplazó a lo largo de la más importante arteria urbana del Puerto Principal, y a su paso recibió el aplauso generoso de los transeúntes, que de alguna forma les daban la satisfacción popular de estar de acuerdo con parte de su irreverencia. La alternativa de sus gestores finalmente culminó con el registro que bautizó al grupo como el «Antisalón de Guayaquil».

Un hecho similar corresponde a la presencia del grupo VAN, conformado por los artistas Guillermo Muriel, Hugo Cifuentes, Aníbal Villacís, Enrique Tábara y Oswaldo Moreno, todos poseedores de una connotada trayectoria y una propuesta de sus obras que la conceptualaban como un arma contra la alienación cultural. Se opusieron frontalmente a la Bienal oficial de Quito (1968) con su réplica de la «Anti-Bienal».

Y a finales del siglo pasado, públicamente se cuestionaba a la Bienal de Pintura de Cuenca cuando llegaba su sexta edición. Si las anteriores también acusaron reparos, para 1999 las voces y las crónicas frontalmente coincidían en señalar que el certamen tan publicitado no había cumplido con las expectativas de la cultura artística. Nuevamente las falencias flotaban en el aire: falta de organización, deficiente administración y restricciones burocráticas, todas connotadas debido a ciertas epilepsias cargadas de ceguera y parálisis momentáneas que aquejaban al grupo promotor al que se consideraba dueño absoluto del evento. Los gestores culturales cuestionaban directamente la carencia de relación entre los actores, artistas y críticos de arte hasta caer en un estado de indiferencia y abandono porque se llegó a pensar que se trataba de cumplimentar un asunto de trámite intelectual, socializado por un reducido grupo de amigos alentados por el proyecto etnocentrista «Invade-Cuenca»; o quizá el prurito de seguir corrientes internacionalistas del arte conceptual, ligadas a los sistemas de promoción y exhibición de obras que inscriben la precedencia de sus autores en los mercados del arte contemporáneo.

Una vez más, los artistas se sentían ajenos a la convocatoria por las regulaciones restrictivas y la ausencia de objetivos reales respecto a las identidades culturales de lo contemporáneo; y, por tanto, la bienal se sumía en evidente carencia de una visión auténtica debido a los débiles planteamientos conceptuales de los temas y el incumplimiento reiterativo de la misión de las curadurías acusadas de incultura e inexperiencia.

El toque de distinción de la bienal de 98 fue plantearse un tema: «América: vidas, cuerpos e historias», que, sin embargo, no aportaba precisión conceptual alguna, ni siquiera aquella que identificara posibles entradas al mismo con herramientas teóricas y problemáticas reconocibles en la discusión cultural de avanzada. La temática funcionaba, entonces, como un canal mal sintonizado que

perturba la calidad de lo que se percibe, y deja pasar ruidos y mensajes indeseados. A todos nos colocaba en un territorio de ambigüedades, por lo que el reclamo de concreción apareció continuamente.¹⁷⁸

Con respecto a este punto, se puede apreciar la tendencia «educadora y social» de los medios de comunicación en el rol de la actividad cultural, posición que les otorga la condición de mediadores y gestores del quehacer artístico. Optan por tomar partido e influenciar, así sea pasajera, en las políticas culturales. Sus críticas tratan de corregir deterioradas perspectivas y puntualizar malas programaciones de los poderes públicos en materia cultural; denuncian las carencias de sus estructuras y ponen énfasis en recomendar las aspiraciones sentidas «de lo que deberían hacer o lo que deberían tener» aquellas instituciones oficiales, encargadas por oficio y presupuesto de velar por un desarrollo armonioso y humanista de la cultura. Entendiendo que el medio artístico no es otra cosa que el resultado del sistema institucional que le auspicia y sostiene.

Por esta situación siempre estarán presentes –donde existan los espacios–, los rechazos y provocaciones manifiestas, expresados dentro de una dialéctica existencial del arte para destacar las intencionalidades contrastantes que de alguna forma polarizan el entorno y dan fisonomía al contexto social de la cultura.

Políticas culturales aún en proceso de consolidación

Sin la presencia de agentes o actores concretos, difícilmente se puede hablar de políticas culturales. Los actores o partícipes considerados agentes inclusivos tienen un papel fundamental en el diseño de una política tanto pública como social. De su intervención oportuna depende la consecución de los cambios sociales dentro de la fenomenología cultural, es decir, de los resultados efectivos que alcancen las intercesiones de estos agentes activos dependerá el desarrollo social, cultural y económico de una localidad o región, condicionado a la subvención de la estructura estatal. Por ser tan trascendente toda agenda cultural, es de esperarse que el Estado se proponga crear los espacios de diálogo para que estos «mediadores» enriquezcan con su experiencia a las instituciones públicas, y a su vez sean atendidas sus aspiraciones en forma oportuna y ponderada; pues resultan estériles los convencionalismos públicos cuando no existe la dirección adecuada para el buen manejo que guíe a resultados óptimos.

Sin duda, pueden cumplirse las políticas culturales, pero es imprescindible que terminen de cuajarse ciertos funcionalismos tanto estructurales co-

178.L. Álvarez, *op. cit.*, p. 26.

mo orgánicos, sin los cuales tampoco se puede aspirar a una gestión pública coherente y estructurada que demuestre niveles de eficiencia conforme a las exigencias societarias. Todavía hace falta un trabajo sistematizado de investigación, intención de claras ejecutorias y resultados evaluados. Por ello, aplicar un enfoque que se adapte a los siguientes principios enunciados por Alfons Martinell –conocedor del tema– bien puede servir de soporte para sustentar mejores perspectivas:

- La ejecución de una política cultural debe iniciar con el diagnóstico de la zona con respecto a situación de origen, registro y análisis de los factores de causa-efecto que permitan implantar los procesos de dicha política.
- Proseguir cronológicamente con la identificación, representación y búsqueda de soluciones mediante la evaluación de deficiencias y delimitación de los problemas que atañen a las políticas.
- Recolectar y cuantificar los datos para estructurar el diseño y elaboración de un enfoque integral que permita formular la política.
- Plantear la toma de decisiones oportunas con la incorporación de objetivos de relevancia social incorporados a la política general.
- Determinar el cronograma de ejecución, planificación y realizaciones para desarrollar con secuencia lógica un programa apoyado en la política.
- Y finalmente, señalar y registrar la medición de efectos, impactos y satisfacciones a través de una evaluación seria, producto de la aplicación de las políticas culturales.¹⁷⁹

De estos enunciados se deduce que es necesario que las políticas culturales provoquen en los actores y gestores culturales el desarrollo de un espacio cultural propio, sin escatimar el factor sustentatorio de los recursos que por ley deben operar. Este puede darse, de existir el entendimiento consciente de la importancia de una cultura local y nacional en relación con su ascendiente patrimonial y la apreciación de sus recursos culturales; y de su integración a la educación e investigación superior para apreciar la consecuente relación entre desarrollo económico y cultura local a partir de las industrias culturales. Entonces se pueden esperar resultados palpables que aporten al desarrollo social, mediante una decidida y eficiente lucha contra la pobreza, que es un factor opuesto al desarrollo humano, en especial en cuanto a la producción de las actividades culturales.

179. Alfons Martinell Sempere, «Agentes y políticas culturales, los ciclos de las políticas culturales», en *Artículo Cátedra UNESCO*, Girona, Universidad de Girona, 2000, p. 1-9.

En consecuencia, pueden sobrevenir cambios con la aplicación de estas sugerencias y la acción de nuevas prácticas culturales fuertemente unidas a los objetivos y exigencias de la sociedad civil y de una actitud sensible a los requerimientos ciudadanos en materia cultural. Desde esta instancia amplia y correctiva, puede iniciarse un proceso de apropiación social comunitaria de los saberes, enmarcados en el uso verdadero de la interculturalidad. Y en este contexto, la aplicación práctica concebida dentro de las ponencias relacionadas con el buen vivir (o *sumak kawsay*) enunciadas en el marco de la legislación cultural, otorgaría el sentido armónico y coherente que empate con los principios enunciados en la Constitución del Ecuador, aprobada en 2008.

Esto sería reconocer que el carácter general de la cultura se basa en la consideración elogiosa del desarrollo educativo y las condiciones de instrucción de las personas, con la finalidad de que alcancen juicio y sentido crítico del mundo y la vida en todas sus manifestaciones. La cultura así entendida en forma parcializada viene a ser sobre todo una cualidad del espíritu al que acompañan el juicio y el sentimiento. Pero contrario a esta ponencia de carácter filosófico y hasta elitista, la significación popular señala que «todo hombre tiene su cultura» porque está en el todo de un conjunto complejo que incluye todo conocimiento de costumbres y arte, toda aptitud y hábito tradicional que el entorno social le asigna, toda creencia que expresa sentimientos consolidados en la música, las artesanías o literatura oral. No importa el lugar, porque los valores y los símbolos del grupo serán el vínculo vigente de la herencia de las ideas a través de su historia, tradiciones y patrimonio cultural.

Esta premisa resulta atinente cuando el poder oficial trata por todos los medios de inaugurar y poner en vigencia una sesgada «Ley de Cultura» —o de las culturas—, apoyado en la ponencia coyuntural de que la cultura para promoverse necesita ante todo de decisión política, y que el desarrollo cultural es un problema de contenido esencialmente político. Pero sus gestores y sus acuciosos cuadros burocráticos se olvidaron de que las políticas culturales son el resultado de amplios consensos y, por tanto, un Gobierno que se precie de responder a los compromisos y responsabilidades democráticos debe demostrar la obligación moral de consignar a la cultura y sus genuinos representantes un amplio ambiente de preferencias, favoreciéndolos con programas permanentes y sostenidos.

No se trata únicamente de controlar los intereses culturales comunitarios ni de operar económicamente para favorecer a ciertos sectores por efecto del ejercicio político del poder en los asuntos públicos. Se trata más bien de superar la tara social de la brecha que siempre separó a la política de la cultura. Invariablemente se dio el «muñequero» entre quienes ejercían la actividad cultural identificada con la libertad y la participación de los principios constitucionales en democracia y la contraparte definida con el gobierno de turno que

ejercía el poder para demostrar sus facultades y someter la cultura a la política. Sin duda, por ser actividades societarias, estas manifestaciones se tornan incompatibles dada la gestión particular de cada una.

Y justamente la cultura, por ser diáfana y transparente en su mensaje social, es el opuesto contrario de la política. La cultura es el campo propicio de la creatividad humana, uncida al imaginario colectivo y a las manifestaciones sentidas donde se propicia el desborde de la alegría popular en unos casos, y en otros guarda una relación con las manifestaciones más profundas y reflexivas que definen el arte y sus expresiones estéticas para fruición del espectador convocado. En cambio, la política subordinada a las superficialidades utópicas de sus programas y proyectos actúa para mantener el poder político transitorio y sostiene antagonismos con las fracciones de oposición; negocia a cualquier precio los pactos para la imposición de reformismos, organiza la creación de entidades para iniciar transformaciones legales y termina por crear nuevas estructuras sociales para hacer un gobierno administrador del Estado. Todo su accionar está subordinado a los imperativos y las adecuaciones realistas en los momentos históricos donde debe evitarse el incremento de las crisis y la superación de cualquier tipo de problemas sociales. Es importante compartir el criterio fundamentado de José Ron Rodríguez:

No hay que olvidar que la política sin un fuerte soporte cultural se banaliza y cae fácilmente en esa ruina de discurso que va poco a poco despojándose de contenidos vitales y humanísticos.

Y no se trata, tampoco, de establecer un poder cultural que se yerga en competencia y disputa con el poder político. Se trata sencillamente que la cultura sea reconocida y situada en el lugar que le corresponde como factor primordial del desarrollo y como el más legítimo elemento de la verdadera unidad nacional.

¿Cuál debería ser, entonces, la relación apropiada que se establezca entre la cultura y la política?

No puede ser otra que la de un irrestricto respeto de la política hacia la cultura y de un sostenido y eficaz apoyo financiero –asumiendo a la cultura como inversión– como de promoción y difusión para la producción cultural, que debe tener como único requisito la calidad. Los gobiernos deben garantizar el derecho de todos a la producción y disfrute de los hechos y bienes culturales.

No obstante, la cultura como cualquier otra actividad de las sociedades humanas, cuando se institucionaliza tiende a la burocratización, lo cual la debilita y la aparta de su verdadero significado, privándole, entre otras cosas, de su sentido crítico y renovador.

Este riesgo puede ser limitado y controlado a través de la participación activa y directa de los actores culturales, es decir, de todos quienes somos portadores de una cierta cultura. Mientras mayor sea la participación de los actores culturales y esta sea responsable y constante, más inclusiva será la cultura, sus

productos serán de mejor calidad, y se multiplicarán ampliando cada vez más la positiva influencia de la cultura en la vida de los pueblos.¹⁸⁰

De todo lo dicho hay que señalar que las políticas culturales en nuestro país no acaban de consolidarse por los motivos y factores señalados. Siguen produciéndose descompensaciones en la gestión cultural institucional y hoy se actualizan con motivo de una ley político-cultural en proceso de construcción.¹⁸¹

180. José Ron Rodríguez, «Cultura contra política», en *El Búho*, No. 25, Quito, El Búho, abril-junio de 2008, p. 83.

181. El proyecto de Ley de Cultura, promovido desde el órgano rector institucional «el Ministerio de Cultura», fue remitido por el presidente Rafael Correa el 14 de septiembre de 2009 a la Asamblea Nacional y publicado con oficio No. T.4744-SGJ-09-2108. Dicho proyecto inicial ha sido cuestionado por un sector significativo de artistas y entes culturales. Según un artículo de la revista municipal *Capital en el arte*, se observa que «hay una queja común en los actores culturales: la ley no recoge las propuestas que hicieron en las asambleas y congresos cada uno de los sectores, por ello se sienten traicionados. Y algo peor, no es una ley transformadora ni vanguardista. Por el contrario, de acuerdo a Fernando Tinajero, es más bien una ley neoliberal. Grave», «La nueva Ley de Cultura», en *Capital en el Arte*, No. 21, Quito, Trama, 2009, p. 36.

Conclusiones

Reconocer las respuestas a las interrogantes de cómo se constituye el canon y qué tipo de prácticas culturales se define en los salones *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido* y sus matices de relación humana es la propuesta de esta investigación. Es posible que la búsqueda de un canon en el arte contemporáneo provoque tantas tensiones que no permitan catalogar su presencia sin tomar partido en los juicios de valor. Sin embargo, el tema sobre la existencia de un canon moderno en un momento en que las rupturas lo creyeron acabado, permite que subsista la idea de que cada ruptura está creando un canon nuevo (diferente al anterior inmediato), ante cuya presencia la reacción del artista iconoclasta es acabar con lo pasado. Es el tema de la permanencia y las rupturas que nunca terminan, porque siempre habrá alguien que quiera cambiar lo establecido. Sin embargo, cambiarlo implica en la mente humana el *ad infinitum*. Esta ruptura dependerá no sólo del artista que propone el nuevo canon, sino de quien posee el poder para reconocerlo; es decir, del crítico de arte.

Ahora bien, lo que se vive en arte en estos momentos tiene que ver con cambios muy ligeros respecto a los experimentados anteriormente en las corrientes artísticas de todo el siglo XX. Esto supone un conflicto en la creación artística de este siglo presente, que a mi modo de ver ha alejado al arte de una lógica de vida. Si bien el artista puede contar algo que no ha vivido, esta falta de vivencia produce en su trabajo tanto lo falso como lo incompleto porque responde a una ficción. Es lo que sucede con gran parte del arte actual que se fundamenta en la copia y el *pastiche*.

Cuando se revisan los resultados de los trabajos artísticos ganadores de los salones *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido* se repara en la difícil realidad por la que atraviesa el arte en el Ecuador. Hay una crisis de representación en el arte contemporáneo nacional, y esta dificultad no es ecuatoriana de manera particular, sino mundial. Esta percepción de inestabilidad en el arte contemporáneo ecuatoriano, al igual que en el resto del mundo, tanto en la producción como en el consumo de la obra de arte, está dada por los cambios en su valoración, provocados por el trayecto de la obra admirada a la obra simplemente exhibida. La obra expuesta en los salones nacionales de arte ya no representa la identidad o perspectiva de la inscripción de nombres importantes.

El Salón Mariano Aguilera en sus primeros cincuenta años manejó nombres de artistas que se hicieron famosos y llegaron a convertirse en figuras canónicas del arte nacional (Guayasamín y Kingman, por citar a los más representativos), en tiempos relativamente cortos. Sin duda, en esto incidió un mercado del arte local establecido tanto por la crítica del arte como por los galeristas. Esta situación no sucede hoy, porque el consumo de la obra artística contemporánea ya no está hecho para la venta, sino simplemente para un consumo visual o de experiencia sensorial. El *aura* que tenía la obra de arte antaño terminó por consumirse.

En el caso de los artistas de El Ejido, ellos abren la posibilidad de plantear que las vanguardias y las corrientes modernas no han perecido. Este síntoma, propio de la posmodernidad de pensar en una etapa *pos* o *neo*, agota la producción en obras neofigurativas y posindigenistas, sin planteamientos creativos actuales; los aleja cada vez más de la unicidad de la obra de arte para llevarlos a un ideal de consumo de la simple mercancía vaciada de contenido.

A la crisis de representación se une también la de creación de un pensamiento estético local desde el punto de vista de los críticos de arte nacionales. Denota que no existen reflexiones filosóficas sobre el arte ecuatoriano, enfocadas en el planteamiento de tesis de apoyo a la creación local, con sentido práctico en la escritura analítica del arte nacional. Las posturas de los críticos sobre el arte visual contemporáneo son ponencias simplistas de juicio y discernimiento, que poco aportan al arte local.

En cuanto a la valoración emitida por los críticos que califican las obras en los salones de arte, ésta no contribuye mayormente, porque quienes fungen de autoridades en esta área del conocimiento estético no salen de sus reductos teóricos respaldados por los privilegios del poder, y se eximen de visitar los espacios donde crean y producen los artistas. El marco del conocimiento especulativo de la crítica debe estar acompañado por un sentido de revisión práctica, para evitar y superar las atrofias que son producto de los estancamientos culturales. Creer que la experiencia proviene únicamente del conocimiento de la historia del arte resulta ser una utopía.

A todo esto se suma la carencia en la formación de públicos para el arte —especialmente en la visión contemporánea— entre la población ecuatoriana (si no existen programas de promoción cultural en la educación formal, del nivel primario al superior, menos puede haber en la educación artística). Existe un descuido que se verifica en los estamentos oficiales que ejercen las políticas de gestión cultural; los gestores culturales están encargados de planificar y ejecutar distintas agendas con sus respectivos alcances en una programación [cultural] hecha para atender necesidades sociales reales. No obstante, toda la responsabilidad organizativa recae dentro de una estructura burocrática, que realiza funciones en nombre de las instituciones tipo. Su soporte promocional

es mediatizador y no ejecuta los objetivos de una comunicación transversalizada, por tanto es mínimo el rol que cumplen en el desarrollo de la cultura nacional.

Por otro lado, las actividades de los agentes culturales son impermeables a los proyectos de carácter integrador, porque obedecen a la inercia de círculos concéntricos elitarios. Nunca se ha considerado un planteamiento orientador en lo que al espectador concierne, donde bien se podrían experimentar ponencias y criterios, para unificarlos y tomarlos en cuenta para un trabajo articulante dentro de las políticas culturales, las que surgen por decisión gubernamental como respuesta a fines sociales y necesidades individuales y comunitarias de un contexto determinado.

En el Salón Mariano Aguilera de estos últimos años y el reciente Salón de Arte en El Ejido se pueden percibir los acentos internacionales y nacionales que se han identificado con los cánones de la posmodernidad. En ninguno de los salones existen contrapropuestas a la organización y sus contenidos. Más bien, se diría que quienes participan en los salones son producto de la pertenencia al espacio que sirve como factor de aceptación o rechazo de la obra. En el tema de las espacialidades y la ubicación de sus protagonistas, el discurrir sobre el *yo* permite contrastar con el otro; es pertinente, por tanto, que no olvidemos que *lo que yo sé* es lo que se fundamenta en lo que *creo que el otro sabe*. Es el *ego* en función del *alter* y la importancia de hasta dónde alcanza a enlazarlos el conocimiento del *res* o de las cosas. Así, los espacios de arte tratan de parecerse, se identifican con el objeto y tratan de seguir corrientes socio-históricas.

La obra de arte así entendida se constituye en un proceso de pensamiento del artista, con el aditamento mental de que su maduración necesita del paso del tiempo. No se trata de un tiempo universal sino de uno interior y personal; es como los ritos de transición aplicados en cada cultura e individuo. Un episodio vivencial lleva al siguiente y no se puede alterar en el orden, porque tiene que ver con la digresión del tiempo en la relatividad de las edades.

Sin caer en una apreciación tautológica, en materia de arte se conciben obras con novedosos aspectos que de alguna forma provienen de anteriores existencias. Responden al *leitmotiv* o tema que caracteriza la patente de efecto. Entonces, las recurrencias evocativas nos conducen hacia pensamientos que obligadamente califican en forma espontánea lo particular y reproductivo, lo semejante y diferente de una creación.

El tiempo juega su condición propia al ubicarnos en el período adecuado donde todo va de un acontecimiento anterior a un acontecimiento posterior. ¿Qué queda? Sólo el cambio continuo donde el presente se convierte en pasado. Por eso, yo diría que tanto el artista como el crítico se posicionan ante

el curso del tiempo como observadores con cara al presente para cumplir sus papeles. Lo que venga para el arte ecuatoriano serán propuestas, ideas, discernimientos, con la intención de buscar la perdurabilidad dentro de la inmanencia intransferible de la mente. Sí, la mente por siempre perdurable en el sentido infinito del tiempo.

Bibliografía

- Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, México, Coyoacán, 1994.
- Alcázar, Josefina, y Fernando Fuentes, comp., *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Edic. Sin Nombre, 2005.
- Alcina Franch, José, *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza, 1998.
- Augé, Marc, «El lugar antropológico», en *Los «no lugares» espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Barrios, Guillermo, «Estudio de casos», en *Memorias I Curso de Gerencia de Proyectos en las Artes Visuales*, Caracas, Ex Libris, 1996.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2a. ed., 1994.
- *El sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Belting, Hans, «El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra», en *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 1998.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 4a. ed., 2001.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- Calabrese, Omar, *Cómo leer una obra de arte*, Madrid, Cátedra Signo e Imagen, 4a. ed., 2001.
- Camón Aznar, José, *Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973.
- Castedo, Leopoldo, *Historia del arte iberoamericano*, Santiago, Andrés Bello, 1988.
- Certeau, Michel de, «Estrategias y tácticas», en *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Chastel, André, y Robert Klein, «Las teorías y el gusto», en *El Humanismo*, Barcelona-Madrid, Salvat / Alianza, 1971.
- Combalía, Victoria, *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Blume, 1980.
- Corripio, Fernando, *Gran diccionario de sinónimos*, Barcelona, Bruguera, 1978.
- Crespo Toral, Hernán, *Mariano Aguilera. 65 años de la plástica ecuatoriana 1917-1982*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1982.
- Crespo Toral, Hernán, y José María Vargas, comp., *Historia del Arte Ecuatoriano*, t. I-IV, Quito-Barcelona, Salvat, 1977.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- «La idea de obra maestra en el arte contemporáneo», en *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2000.

- Diccionario El pequeño Larousse ilustrado*, México-Buenos Aires, Larousse, 14a. ed., 2008.
- Diccionario enciclopédico Vox, Bellas Artes, Lexis 22*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1982.
- Diccionario Esencial de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- Diccionario Langenscheidt Universal Francés*, Barcelona, Langenscheidt, 1999.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 11a. ed., 1993.
- Escobar, Arturo, Sonia Álvarez, y Evelina Dagnino, edit., *Política cultural y cultura política: una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Bogotá, Taurus / ICANH, 2001.
- Foster, Hal, comp., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2a. ed., 1986.
- Galard, Jean, y Matthias Wascheck, comp., *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2000.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, 6a. ed., 2002.
- Glusberg, Jorge, «El otro mirar del arte latinoamericano», en *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Gombrich, Ernst, *Los usos de las imágenes*, Barcelona, Debate, 2003.
- Grüner, Eduardo, edit., *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 1998.
- Habermas, Jürgen, «La modernidad, un proyecto incompleto», en *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2a. ed., 1986.
- Heinz Holz, Hans, *De la mercancía a la obra de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Honnef, Klaus, *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1993.
- Huyghé, René, edit., *El arte y el hombre*, vol. III, Barcelona, Planeta, 5a. ed., 1972.
- Jiménez, José, y Fernando Castro, edit., *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Jiménez, Marc, *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Ideal Books, 1999.
- Kant, Emanuel, *La crítica del juicio*, México, Mexicanos Unidos, 1a. ed., 1998.
- Manguel, Alberto, *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*, Bogotá, Norma, 2002.
- Menna, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Monteforte, Mario, *Los signos del hombre*, Cuenca, PUCE, 1985.
- Moure, Gloria, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1988.
- «Museo del Louvre», en *Grandes obras de la pintura universal*, t. I, Barcelona, Planeta, 1984.
- Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Nessi, Ángel Osvaldo, *Técnicas de investigación en la Historia del Arte*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- Oña, Lenin, *La Galería: veinte años*, Quito, La Galería, 1997.
- *Araceli*, Quito, Banco del Progreso, 1995.
- «Orígenes estéticos del siglo XX», en *Historia del Arte Ecuatoriano*, t. IV, Quito-Barcelona, Salvat, 1977.

- Osterwold, Tilman, *Pop art*, Colonia, Taschen, 1992.
- Pacheco, Marcelo, «Arte latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contextos de mundos posibles», en *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Padín, José Clemente, «El arte en las calles», en *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Edic. Sin Nombre, 2005.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 7a. reimp., 1995, [1979].
- *Sobre el estilo*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1995.
- Pérez, David, «Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras», en *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2006.
- *Panorama del Arte Ecuatoriano*, Quito, Corporación Editora Nacional / El Conejo / Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1993.
- Rodríguez, Cristina, Mónica Rodríguez, Magali Sarmiento, y Gonzalo Becerra, *El grabado, historia y trascendencia*, México, Universidad Autónoma de México, 1989.
- Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel / Espasa Calpe, 6ª. ed., 1995.
- Schlosberg, Jed, *La crítica posoccidental y la modernidad*, Quito, UASB / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2004.
- Silva, Armando, *Imaginario urbano (cultura y comunicación urbana)*, Bogotá, Tercer Mundo, 3a. ed. 1997.
- Szmukler, Alicia, *La ciudad imaginaria: un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia*, La Paz, PIEB, 1998.
- Tomkins, Calvin, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Ventós, Xavier, Rubert de, *El arte ensimismado*, Barcelona, Anagrama, 1997, [1963].
- Vorbeck, Mónica, «Quito en el contexto de las artes», en Inés del Pino y Rómulo Moya coord., *30 años de arquitectura moderna, 1950-1980*, Quito, Trama, 2004.
- Walsh, Catherine, «Políticas (inter)culturales y gobiernos locales: experiencias ecuatorianas», en *Políticas culturales urbanas: experiencias europeas y americanas. Seminario internacional*, Bogotá, IDTC, 2003.
- Yúdice, George, «La globalización de la cultura y la nueva sociedad civil», en *Política cultural & cultura política, una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Bogotá, Taurus / ICANH, 2001.
- Zizec, Slavoj, «Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional», en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 1998.

Publicaciones periódicas y catálogos

- Acha, Juan, «Los posmodernismos y nosotros», en *Revista Artes Plásticas*, No. 13-14, México, DEP / ENAP, p. 5-10, 1992.
- Álvarez, Lupe, «La Bienal debe cambiar radicalmente», en *Mundo Dinero*, No. 202, Quito, Dinediciones, p. 24-27, marzo de 1999.

- Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido», *Estatutos y reglamentos*, Quito, AAPAE, diciembre 2000.
- Asociación de Artistas Plásticos «Arte en El Ejido», *La Colada*, Quito, AAPAE, febrero 2000.
- Botero, Manuela, «También sé pintar», en *El Universo*, Guayaquil, 7 de julio de 2004, p. 2-D.
- Camacho, Raquel, «Con y sin retorno» [Mirar hacia otras perspectivas], en catálogo *Salón Mariano Aguilera 2002*, Quito, CCM, p. 10-11, 2002.
- Cárdenas, Marisol, «Las metáforas del cuerpo en la iconosfera contemporánea de las artes visuales», en catálogo *Salón Mariano Aguilera 2006*, Quito, CCM, p. 9-17, 2006.
- Centro Cultural Metropolitano de Quito, «Ordenanzas y reglamentos», CCM, 2000-2001.
- Costa, Flavio, y Ana Battistozzi, «17», Quito, *El Búho*, p. 32-35, 2006.
- Dávila Vásquez, Jorge, «VII Bienal la gran apertura», en *Mundo Diners*, No. 236, Quito, Dinediciones, p. 15, enero de 2002.
- Diario Hoy*, «El 31 de octubre, un día que no olvidaré acotó el agraviado», en *Diario Hoy*, Quito, 9 de noviembre de 2004, p. 8-B.
- Fisch, Jörg, «La cultura en reemplazo de la nación», en *Humboldt*, No. 125, Bonn, Internationales, p. 2-6, 1998.
- Gómez-Peña, Guillermo, «La fronteridad. Documentado/indocumentado», en *Revista de poesía visual* [II Bienal Internacional de poesía visual y alternativa en México, memoria documental], México, Casa de la Cultura de 1a. sección de Chapultepec, p. 6-10, 1987.
- Grupo Arte en la Calle, «Manifiesto», en revista *En las calles*, Quito, UNPSA, p. 1, noviembre 1981.
- Jaramillo, Antonio, «Cortocircuitos en la animación cultural», en *Anaconda*, No. 25, Quito, Macshori Ruales, p. 36-41, 2010.
- Kronfle, Rodolfo, «Salón de Julio. Una mirada desde adentro», en *El Búho*, Quito, *El Búho*, p. 24-25, noviembre-diciembre 2003.
- Martinell Sempere, Alfons, «Agentes y políticas culturales, los ciclos de las políticas culturales», en *Artículo Cátedra UNESCO*, Girona, Universidad de Girona, p. 1-9, 2000.
- Mejía, Manuel Esteban, «Juzgando intenciones», en *El Universo*, Guayaquil, 22 de junio de 2004, p. 8-A.
- Oña, Lenin, «La libertad del artista», en catálogo *Salón Mariano Aguilera 2003*, Quito, CCM, p. 9-11, 2003.
- «Salón Mariano Aguilera, vientos de cambio», en revista *Diners*, No. 255, Quito, Dinediciones, p. 34-39, agosto 2003.
- Ortega, Antonio, «Entre el canon y el caos, una guía para perplejos», en *El Urogallo*, No. 116-117, Madrid, Prensa de la Ciudad, p. 16-23, enero-febrero 1996.
- Ospina, Omar, «El artista y su tiempo» en catálogo *Salón Mariano Aguilera 2005*, Quito, CCM, p. 9-11, 2005.
- «El Mariano Aguilera: un salón con intenciones», en *El Búho*, No. 12, Quito, *El Búho*, p. 60-63, abril-junio 2005.

Ramírez, Mari Carmen, «Constelaciones. Hacia una crítica radical de los modelos de curaduría dominantes», en *Revista de Occidente*, No. 285, Madrid, Revista Occidente, p. 69-73, febrero 2005.

Revista Capital, «La Nueva Ley de Cultura», en *Capital en el Arte*, No. 21, Quito, Trama, p. 36-39, 2009.

Ron Rodríguez, José, «Cultura contra política», en *El Búho*, No. 25, Quito, El Búho, p. 82-83, abril-junio 2008.

Vorbeck, Mónica, «Reciclaje y *Ready made*: la fascinación de la cotidianidad», en catálogo *Salón Mariano Aguilera 2004*, Quito, CCM, p. 8-9, 2004.

Internet

⟨http://arte-nuevo.blogspot.com/2008_09_01_archive.html⟩.

⟨<http://masdearte.com/exposiciones.cfm/2007/pinter-lecture.html>⟩.

⟨<http://tate.org.uk/britain/2007/pinter-lecture.html>⟩.

⟨http://www.avizora.com/publicaciones/arte/textos/0113_el_curador.html⟩.

⟨<http://www.cielonaranja.com/reymuseografia.html>⟩.

⟨<http://www.riorevuelto.blogspot.com>⟩.

Fotografías

Las fotografías reproducidas en este libro pertenecen a los archivos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Banco Central del Ecuador, la Universidad Central del Ecuador y el Centro Cultural Metropolitano, a quienes el autor agradece.

- Casa de la Cultura Ecuatoriana: cuadros de Camilo Egas y Pedro León.
- Banco Central del Ecuador: cuadros de Araceli Gilbert, Nelson Román, Bolívar Mena Franco, Galo Galecio, Carlos Viver, Manuel Rendón Seminario y Loyd Wulf.
- Universidad Central del Ecuador: cuadro de Guido Revollo.
- Centro Cultural Metropolitano: obras expuestas en las exposiciones del Mariano Aguilera a partir de 2002.

Las fotografías de las obras premiadas en el Salón Arte en El Ejido fueron tomadas por el autor, excepto la obra *7:30 a.m.*; en tanto que las obras *Carbonero* y *Espejo de Justicia* son de René Pacheco.

Las obras *Fuente* y *Rue de la Byciclette* corresponden a imágenes libres tomadas del internet.

Glosario

Abstracción geométrica (geometrismo). Término que se utiliza para definir el planteamiento abstracto contrapuesto a la *abstracción lírica*. Utiliza formas geométricas usualmente puras, bajo un análisis cerebral frío y preestablecido. Su mejor ejemplo es el *arte concreto*.

Abstracción lírica. Denominación con la que se acostumbra definir el planteamiento abstracto opuesto a lo geométrico; es decir, todas aquellas realizaciones que se basan en la forma, el gesto o el signo como importantes componentes naturales considerados factores expresivos dentro de un proceso espontáneo y vitalista.

Abstracción pospictórica. Término inventado por el crítico norteamericano Clement Greenberg (favorecedor del *expresionismo abstracto*), para referirse a los artistas norteamericanos que, aunque manteniéndose en el estilo de manchar el lienzo, eran contrarios al expresionismo abstracto como movimiento.

Abstraccionismo. Expresión que encierra una suma de prácticas pictóricas, escultóricas o gráficas que no representan ningún elemento de la naturaleza, pero puede emplearlos o referirse a ella. Por tratarse de una clasificación genérica, termina por institucionalizarse como antítesis del *arte figurativo*. Históricamente arranca y se sustenta con las experiencias de Wassily Kandinsky.

Arte conceptual. Corriente artística de carácter universal que a partir de los años 70 de siglo XX libera el proceso mental de una obra de arte de su representación plástica. La adscripción al medio artístico, por haberse desarrollado en galerías y exposiciones, es lo que, en todo caso, le dio ese carácter. El término *conceptual art* fue inventado por Sol Lewitt en 1968.

Arte concreto. Se sitúa dentro del concepto y los grupos de arte que practican el abstraccionismo geométrico, impulsado por Theo van Doesburg.

Arte contemporáneo. Denominación ambigua con la que se acostumbra designar al conjunto de producciones artísticas llevadas a término en el siglo XX y XXI. Al tratar de dejar fuera la producción que cubre la historia del arte del siglo XIX, pierde la correspondencia con la vieja división histórica de la civilización occidental. A menudo se lo asimila también como arte moderno, ampliando aún más el estado de confusión.

Assemblage. Término francés (galicismo) para definir las realizaciones plásticas, en las que se utiliza de modo primordial el *collage* de objetos usados en la vida cotidiana. Kurt Schwitters es el primero en utilizar objetos tridimensionales en superficies planas. Seguidores de esta técnica son los conocidos artistas pop como Robert Rauschenberg y Arman.

Collage. Galicismo para designar la técnica plástica basada en la combinación de diversos elementos y por extensión, el principio expresivo fundamentado en la dialéctica de diversos materiales, presentados en una unidad. Inventado por Georges Braque y Pablo Picasso, se considera una verdadera técnica autónoma, equivalente a la pintura.

Constructivismo. Corriente que forma parte del arte abstracto, que bajo un planteamiento artístico libre de toda materialidad, busca construir estructuras armónicas mediante formas geométricas abstractas y de expresión de formas dinámicas matemáticas. Fue promovido por del movimiento ruso del grupo de Naum Gabo, Antoine Pevsner, Rodchenko, Lissitzky, entre otros.

Costumbrismo. Designación de la corriente populista y folklórica desarrollada en la plástica del siglo XIX occidental, surgida de los planteamientos románticos nacionalistas y convertida pronto en una postura reaccionaria a cualquier tipo de innovación o vanguardismo. En el Ecuador guarda relación con el arribo de pintores extranjeros y la formación de las primeras academias, donde se destaca el francés Ernest Charton, llegado al país en 1848.

Dadaísmo. Término genérico derivado del vocablo *dada*, que se convierte en un movimiento artístico que emerge durante la Primera Guerra Mundial; caracterizado por formas novedosas y descabelladas de expresión artística en contra de las tradicionales. Su origen data de 1917 en las reuniones de artistas y poetas en el renombrado Café Voltaire de Zurich, que juntamente con otros lugares de Colonia y Nueva York representan tres centros del dadaísmo. Marcel Duchamp, Kurt Schwitters y Man Ray fueron gestores y cultores de estas ideas El *surrealismo* es heredero de las propuestas dadaístas, al igual que el *new dada* o neodadá, al dejar de lado la espontaneidad artística y la crítica acérrima a las inconsistencias del *statu quo*.

Expresionismo abstracto. Denominación con la que se acostumbra conocer, en sentido estricto, a la escuela informal norteamericana de los años 50, a través de exponentes como Jackson Pollock, Wilhem de Kooning, Marc Rothko, entre otros. No obstante, este término se había usado antes para referirse a las primeras pinturas abstractas de Wasily Kandinsky. La característica fundamental de esta escuela es el uso de técnicas de origen automatista como el *dripping* o goteo o la pintura de acción o *action painting*. Apela al sentimiento del autor y al uso de color de forma gestual en grandes formatos. Cabe destacar que dentro de la temática utilizada por sus exponentes, éstos pueden abordar la figuración, como es el caso en la obra de Kooning.

Expresionismo. Nombre genérico con que se conoce el planteamiento artístico que antepone la expresión de los sentimientos del artista a cualquier otro factor, con su propio modelo o lenguaje. Desarrollado entre 1905 y 1933 por sus principales exponentes que integraron los grupos *Die Brücke* (El puente) y *Der Blaue Reiter* (El jinete azul).

Figuración, arte figurativo. Realización plástica que emplea en su lenguaje formas extraídas de la realidad exterior y las plasma con un tono realista. Opuesto al abstraccionismo.

Happening. Anglicismo con el que se conoce el acto artístico colectivo y procesual, protagonizado por un amplio conjunto de individuos que se involucran para el efecto; es decir, se trata de una actividad, no de una obra ni la obtención de resultado alguno,

actividad en la que desaparece la vieja distinción entre autor y espectador. A diferencia del *performance*, su desarrollo es inesperado. Manifestación semiteatral, aunque generalmente proyectada por artistas plásticos. Tuvo gran importancia en los años 60 y 70 en el pop y el *new dada*, enraizados en el *dada*.

Hiperrealismo. Designación genérica del movimiento plástico contemporáneo de los años 70 cuya característica es el verismo absoluto casi fotográfico respecto a los objetivos; hace suyo el principio de la ilusión a partir de la realidad y la realidad de la ilusión.

Impresionismo. Denominación de origen peyorativo con que se conoce al movimiento pictórico desarrollado aproximadamente entre 1860-1880, teniendo como ejes París y el grupo de Monet, Sisley y Pissarro. Debe su nombre al crítico Louis Leroy, que lo empleó como mofa a partir de un cuadro de Monet, *Soleil Levant*, en 1874. El foco de atención de la pintura impresionista se centra en el manejo atmosférico de los colores y la pincelada.

Indigenismo. Escuela latinoamericana que tiene como tema principal el aborigen latinoamericano después del colonialismo español, grupo social que quedó ganado por la miseria y las carencias que le sumieron en un estado infrahumano. Es heredera del costumbrismo y pertenece al realismo social. En Ecuador se destacan los nombres de Diógenes Paredes, Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman como los más representativos, aunque antes que ellos ya hizo indigenismo Camilo Egas.

Instalación. Expresión del arte contemporáneo en la que se destaca el espacio tridimensional y los objetos que se conectan y son fundamentales en la relación con el espectador. Tiene mucho de carácter escenográfico. Las primeras muestras de instalación aparecieron a fines de 1950 y comienzos de 1960 en EUA como parte de los *happenings*.

Kitsch. Término alemán con el que se suele designar la estética burguesa del «mal gusto», caracterizada ante todo por su imitación a modelos anteriores. En el plano de adjetivo calificativo significa objeto cualquiera, cursi o adocenado. Por extensión es el entendimiento del arte propio de la clase adinerada de comienzos del siglo XIX y poco receptiva al progresismo. También el *kitsch* se le asimila a la cultura popular que imita objetos de la cultura hegemónica en sus formas, pero de manera muy breve, como si estuvieran mal acabados, siendo esa su gracia.

Multimedia *mixed media*. Anglicismo con el que se conoce usualmente el planteamiento artístico contemporáneo que se caracteriza por actitudes propias, próximas al conceptualismo o *new dada* de los años 60. Es el manejo combinado de medios tanto tradicionales como nuevos. La resultante puede ser incluso de trasfondo plástico, pero ligada a los recursos audiovisuales, eléctricos, parateatrales. En sentido estricto es más una técnica de expresión que un movimiento artístico, empleándose tanto en *happenings* como en *environments*, incluso filmes y videos.

Muralismo mexicano. Escuela que se desarrolló a partir de la primera mitad del siglo XX, representada por los pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; en un manifiesto denostaron la pintura de caballete y privilegiaron la pintura mural en un afán de socializar el arte. Sus temas son figurativos y de gran impacto visual.

Neofiguración. –Nueva figuración–. Corriente cuyas características básicas son la dureza expresiva, la deformación y la difuminación de las formas. Uno de sus mayores representantes es Francis Bacon, quien deforma sus personajes con técnicas pictóricas y en tono dramático. Puede considerarse heredera del *realismo* y el *expresionismo*.

Neopresionismo. Movimiento desarrollado a lo largo de la década de 1880. Tuvo su centro en París; caracterizado por la pincelada cortísima a manera de puntos cromáticos –de ahí el puntillismo– en los que cada punto es de un color. Uno de sus representantes más destacados es Georges Seurat.

Objet trouvé. Galicismo que se traduce como «objeto encontrado» y que supone un objeto cotidiano incorporado a la obra de arte. Si forma parte de una obra mayor es un *assemblage*, en tanto que si se exhibe por sí mismo es un *ready-made*.

Performance. También conocido como *arte-acción*, es un arte experimental que se emparenta más con lo teatral –la danza y la actuación– en el que la participación corporal es definitiva. Las *acciones* son realmente ceremoniales que siguen una planificación y cuya realización es su propio fin. *Performer* o *performancero* es la persona que hace *performance*.

Pop art. (abreviatura de *popular art*). Anglicismo con el que se designa el movimiento plástico desarrollado a lo largo de la década de los 70, originado básicamente en los EUA. Se caracteriza por la utilización de la iconografía propia de la sociedad de consumo neocapitalista. En los inicios puede advertirse raíces dadaístas, y en su última etapa una relación con el hiperrealismo (corriente pictórica y escultórica de detalle casi fotográfico). Sus temas los toma de los *mass media*, de la publicidad, de los cómics, de la fotografía de prensa. Entre sus máximos exponentes están Andy Warhol, Claes Oldenburg y Roy Lichtenstein.

Ready-made. Anglicismo que alude a una expresión artística inventada por el artista dadaísta Marcel Duchamp y que corresponde al valor simbólico que puede tener un objeto por sí mismo.

Realismo. Designación frecuente con la que se suele conocer de modo amplio toda representación verista y objetiva de la realidad. Movimiento desarrollado entre 1848 y 1860, cuya existencia dio paso al impresionismo y con éste a su fin. Una característica fundamental de esta corriente es el componente político-social con sus máximos exponentes en Honoré Daumier y Gustave Courbet, iniciadores del arte comprometido.

Surrealismo. Calificativo genérico con el que se designa el movimiento plástico aparecido a comienzos de la década de los veinte y que, bajo diversas expresiones, se ha mantenido vigente hasta la actualidad. Su origen se halla inscrito en el dada, lo cual explica su actitud iconoclasta ante la sociedad burguesa contemporánea. Sus principales promotores proceden del mundo literario. La fecha inicial del movimiento es 1924, con el Manifiesto Surrealista de André Bretón, quien habla de un automatismo psíquico puro, de despreocupación por la estética y de irracionalidad absoluta. Inicialmente los integrantes del grupo fueron André Bretón, Max Ernst, Yves Tanguy, Joan Miró, Hans Arp y Man Ray; después se sumaron René Magritte, Salvador Dalí, Masson, Paalen, Belimer y De Chirico, entre otros.

Vanguardismo. Nombre con el que se suele designar la actitud renovadora del arte contemporáneo occidental, caracterizada por una búsqueda de originalidad, ruptura con lo anterior a través de la investigación de nuevos medios.

Video-arte. Designación genérica con la que se conoce la práctica artística llevada a cabo con el recurso tecnológico propio del video mediante instalaciones, testimonios, cintas y *environments* o ambientaciones. Históricamente, el video se utiliza al margen de los estudios de TV a partir de 1965, año en que el coreano Naum June Paik lo empleó por primera vez con fines «artísticos». La Documenta 6 de Kassel, de 1977, presentó la que ha sido quizá la mejor muestra antológica de piezas de video montadas hasta el presente.

Salón Mariano Aguilera, algunas obras galardonadas durante el siglo XX



Camilo Egas, *Retrato de mujer* (1923).



Víctor Mideros, *Espejo de justicia* (1924).



Eduardo Kingman,
El carbonero (1936).



Pedro León Donoso,
Cangahua (1941).



Lloyd Wulf,
Danzantes (1956).



Bolívar Mena Franco,
Pueblo de Baños (1958).

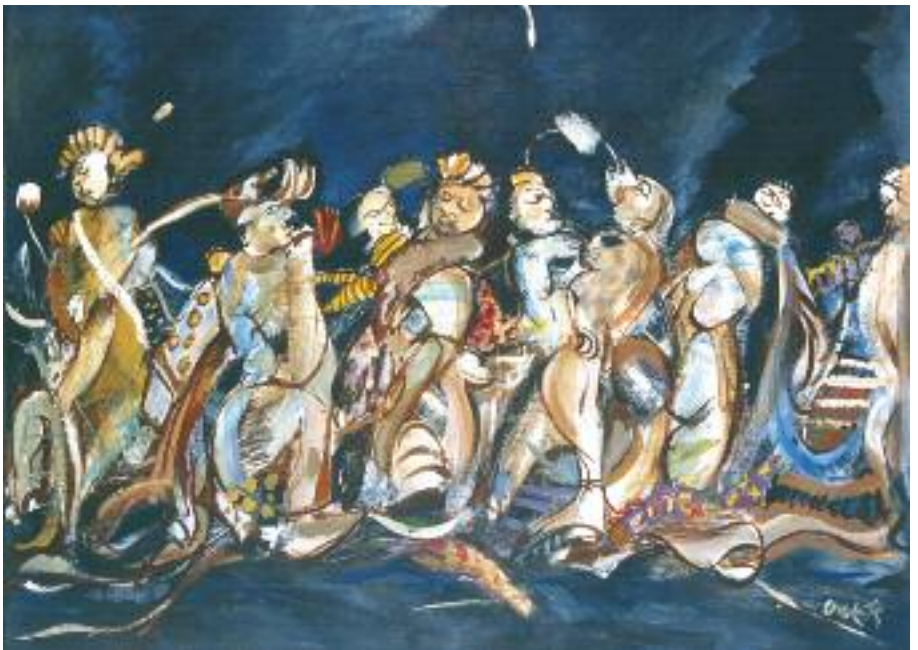


Galo Galecio, *Colina del sol* (1957).



Nelson Román, *No tendrán que temer...*, detalle (1978).

Carlos Viver, *Fiesta nocturna* (1980).



Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera



Santiago Ulises Unda, *Protector de pantalla* (obra premiada 2002).



Homero Zamora, Geoconda Jácome y Lili Alfaro, *Cerdo hornado viajero* (mención 2002).



Mario García, *Haga fila* (mención 2002)



Juan Carlos Palacios, *Haciendo maletas* (mención 2002).



Catalina Carrasco y Gonzalo Arce, *Cajón de fastasía* (mención 2002).



Magdalena Pino, *Significantes sobre significaciones* (obra premiada 2003).



Ana María Carrillo, *Perversiones analíticas del lenguaje* (mención 2003).



Chao Mei Chang, *Are you following the truth* (mención 2003).



Rodrigo Patricio Ponce, *El performance del amor* (mención 2003).



Juan Pablo Toral,
*Regeneración
urbana* (obra
premiada 2004).



Erika Neira, *Talla 34* (mención 2004).



Larissa Marangoni, *Yo no soy tu adorno* (men-
ción 2004).



Juana
Córdova,
Donación
(mención
2004).



Roberto Jaramillo, *La Capilla del Hombre, el tamaño sí importa* (obra premiada 2005).



Érika Neira, *Chiquita pero sabrosa* (mención 2005).

Patricio Ponce, *Bandas legendarias*, detalle (mención 2005).



Daniel Adum,
Chanchocracia
(mención
2005).



Ibeth Lara, Kléber Vásquez y Tanya Pazmiño, *Anhelando nuestra próxima humanidad en una burbuja de soledad estéril* (obra premiada 2006).



Angélica Alomoto, *Erosión 9.0* (primera mención 2006).



Carmen Carreño, *Las trece lunas* (segunda mención 2006).

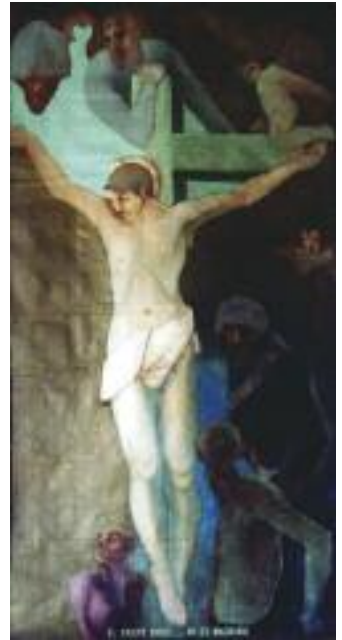


Pamela Hurtado, *Mi linda casita* (tercera mención 2006).

Salón de Artes Plásticas “Arte en El Ejido”



Luis Fonseca, *Génesis No. 3. El devenir* (obra ganadora 2004).



Miguel Jara, *Poética de la resistencia* (2004).



Guido Revollo, *7:30 a.m.* La mejor obra según el público (2004).



Gabriel Arteaga,
For-ají-dos (obra
ganadora 2005).



Alonso Fares, *Perritos
en ready* (2005).



Víctor Hugo Segovia,
Las cuatro estaciones,
detalle (2005).

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional, tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la Subregión en América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, una sede nacional en Quito, Ecuador, una sede local en La Paz, Bolivia, y una oficina en Bogotá, Colombia.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en el Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, el que fue ratificado por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad del Ecuador en recibir un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

- 94** John Polga-Hecimovich, **POLÍTICOS, MILITARES Y CIUDADANOS: un análisis de las caídas presidenciales en el Ecuador (1997-2005)**
- 95** Santiago Cevallos, **LAS ESTÉTICAS DE JORGE ICAZA Y PABLO PALACIO BAJO EL SIGNO DE LO BARROCO Y LO CINEMATOGRAFICO**
- 96** Andrea Aguirre Salas, **VIVIR EN LA FRACTURA: el castigo y las resistencias en la cárcel de mujeres**
- 97** Juan Carlos Mogrovejo, **EL PODER TRIBUTARIO MUNICIPAL EN EL ECUADOR**
- 98** Esteban Donoso, **JUSTICIA, VIGENCIA Y EFICACIA DEL RÉGIMEN INTERNACIONAL DE PATENTES DE INVENCION**
- 99** Gabriel Many, **FINANZAS, CULTURA Y PODER: microcrédito y cooperativas indígenas en Salasaca**
- 100** David Guzmán Játiva, **NOVELA Y REGIÓN CULTURAL EN GARCÍA MÁRQUEZ, ARGUEDAS E ICAZA**
- 101** Claudia Salgado, **LA MATERIA TRIBUTARIA EN LOS TRATADOS INTERNACIONALES DE INVERSIONES**
- 102** Jhoel Escudero, **EL PROBLEMÁTICO RECONOCIMIENTO DEL DERECHO A LA VERDAD: los derechos de las víctimas**
- 103** Jessenia Rivera, **LA EDUCACIÓN POPULAR, UNA ALTERNATIVA PARA EDUCAR EN DERECHOS HUMANOS: el caso de Puerto Rico**
- 104** Luis Onofa, **HUELLAS DEL DISCURSO DE CORREA EN LOS MERCADOS DE QUITO: el caso de la Constituyente de 2008**
- 105** Alex Valle, **EL AMPARO COMO GARANTÍA CONSTITUCIONAL EN EL ECUADOR**
- 106** Miguel Ruiz, **CRISIS ESTATAL Y LUCHA DE CLASES EN LA VENEZUELA CONTEMPORÁNEA**
- 107** Antonio Jaramillo, **EL CANON EN DOS SALONES DE ARTE DEL QUITO CONTEMPORÁNEO**

El tema del canon en la plástica sustenta posiciones tradicionales de pensamiento para justificar imposiciones de una clase dominante. Herencia histórica, religiosa e institucional de normas y preceptos, que se suma, en la actualidad, a posturas implantadas por la crítica y a las disposiciones del mercado del arte, y que culmina en lo que se exhibe en galerías y museos. Circunstancias que sirven al autor de este libro para cuestionar si existe o no un canon en el arte contemporáneo.

Tema polémico uncido a los cambios en el orden de las cosas y a la aceleración, donde todo se vuelve obsoleto. El siglo XX culminó con la encrucijada de propuestas y contrapropuestas de movimientos artísticos. Los cánones, que se creían terminados con el modernismo, siguen consolidándose como «últimas tendencias» en el arte. Su presencia es creativa y dialéctica, y está en constante mutación.

En el ámbito artístico nacional, existe total dependencia respecto a la cultura europea y norteamericana, y es el gran conocedor el que rubrica estatutos y el que marca el referente para la repetición.

Esta investigación aborda las relaciones entre los salones de arte y los artistas plásticos callejeros, teniendo como telón de fondo las tendencias canónicas. El texto indaga las causas y efectos que mueven la producción de la obra de arte, y los factores que determinan su circulación y consumo.

El autor confía en que este trabajo sea un aporte crítico a la teoría del arte en el Ecuador, complejizando las nociones de canon, representación estética y consumo cultural.



Antonio Jaramillo (Quito, 1964) se graduó en Artes en la Universidad Central del Ecuador, en 1990. Hizo estudios de maestría en Artes Visuales, en México, en la Antigua Academia de San Carlos. Viajó a Lahore en Pakistán, en 2000, para investigar sobre la pintura en miniatura. En la perspectiva de encontrar los escenarios de la «otredad», ingresó al Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, con mención en Políticas Culturales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, donde se graduó en 2008. Es profesor universitario y colaborador de revistas culturales. Fue director de Promoción y Difusión de la Creatividad del Ministerio de Cultura. Actualmente dirige proyectos culturales de interés social.

ISBN: 978-9978-84-594-3



9789978845943