

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

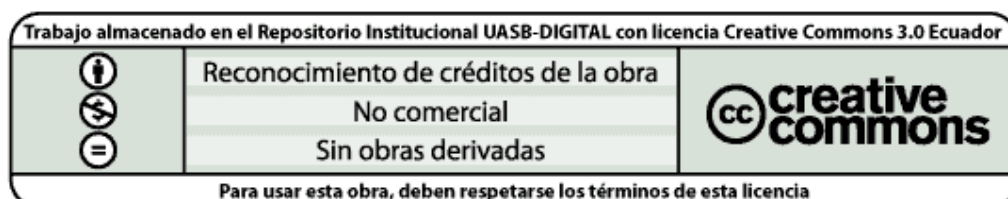
Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Artes y Estudios Visuales

Clase y etnicidad en el retrato ecuatoriano: Joaquín Pinto y el arte contemporáneo

Esteban Francisco Vallejo Cifuentes

2014



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS/MONOGRAFÍA

Yo, Esteban Francisco Vallejo Cifuentes, autor de la tesis intitulada Clase y etnicidad en el retrato ecuatoriano: Joaquín Pinto y el arte contemporáneo, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura con mención Artes y Estudios Visuales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedó a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Artes y Estudios Visuales

Clase y etnicidad en el retrato ecuatoriano: Joaquín Pinto y el arte contemporáneo

Esteban Francisco Vallejo Cifuentes

Tutor: Edgar Vega

Quito, Ecuador

2014

Resumen

El propósito de esta investigación es analizar el retrato en la escena artística ecuatoriana, a través de un estudio comparativo entre dos momentos de la historia del arte local: el uno situado en la segunda mitad del siglo XIX y el otro en la época contemporánea. Para el primer caso se ha tomado como referente a Joaquín Pinto, artista ecuatoriano destacado por sus retratos y representaciones étnicas. Se trata principalmente de identificar si existe una permanencia o una influencia de la tradición pictórica representacional del siglo XIX, conformada por las diferencias étnicas y de clase, en el contexto del arte y del retrato actual.

La tesis consta de una introducción en la que se presenta el tema del retrato y como este se irá desarrollando a lo largo de los tres capítulos siguientes. Los dos primeros se enfocan en la obra retratística de Joaquín Pinto y su contexto, sus usos y sus implicaciones sociales y políticas. En el tercer capítulo se analizan los retratos de Jorge Velarde, Tomás Ochoa y Estuardo Álvarez, artistas consolidados en la escena artística contemporánea; así como también los de Camille Coté, Christian Molina y Carolina Bone, artistas contemporáneos emergentes. A la vez que se identifican las propuestas planteadas por los artistas contemporáneos que convierten al retrato pictórico en una alternativa discursiva vigente. Finalmente en el apartado final se exponen las conclusiones sobre el análisis comparativo realizado a lo largo de la investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: Joaquín Pinto y el retrato	5
1.1 Retrato y etnicidad.....	11
1.2 Retrato y clases sociales	16
CAPÍTULO 2: Usos y funciones del retrato pictórico en el tiempo de Joaquín Pinto	26
2.1 Usos del retrato en la sociedad republicana del Ecuador del siglo XIX.....	27
2.2 Funciones del retrato en la sociedad republicana del Ecuador del siglo XIX con enfoque en la clase y etnicidad	33
CAPÍTULO 3: El retrato en la sociedad quiteña contemporánea	39
3.1 Clase y etnicidad en el retrato actual	56
3.2 Discursos de los artistas contemporáneos emergentes respecto al retrato.....	62
3.3 Propuestas para mirar el retrato en la escena artística contemporánea.....	72
CONCLUSIONES	74
ANEXOS	77
BIBLIOGRAFIA	79

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1: Autorretrato de Pinto	Imagen 2: Mestiza – Joaquín Pinto.....	8
Imagen 3: Cabeza de mujer		9
Imagen 4: Ilustración de América		13
Imagen 5: Novio – Joaquín Pinto		15
Imagen 6: Indio de Nayón vendedor de escaleras – J. Pinto		16
Imagen 7: Novia – Joaquín Pinto		19
Imagen 8: Otavaleño vendedor de gallinas – Joaquín Pinto		20
Imagen 9: Ilustraciones tomadas del texto Lima		22
Imagen 10: Alcalde en traje de gala – Joaquín Pinto.....		23
Imagen 11: Plaza y convento de San Francisco – Joaquín Pinto.....		24
Imagen 12: Vendedora de pndos de Sta. De Samillan- anónimo.		32
Imagen 13: Vendedor de esteras y aventadores de Tanicuchí.		33
Imagen 14: Retrato de Antonio José de Sucre – Joaquín Pinto		35
Imagen 15: Fotografía periodística de un afilador de cuchillos		41
Imagen 16: Afilador de cuchillos - Jorge Velarde		41
Imagen 17: El loco – Christian Molina		43
Imagen 18: I only one to blame is myself – Camille Coté		44
Imagen 19: Construyendo la confusión – Christian Molina		45
Imagen 20: Carajos - Joaquín Pinto		46
Imagen 21: YoNo – Carolina Bone.....		48
Imagen 22: Derrota y miel – Christian Molina		49
Imagen 23: Mural: Ideales de libertad – Estuardo Álvarez		51
Imagen 24: Manuela Sáenz – Estuardo Álvarez		52
Imagen 25: Music to my ears – Camille Coté.....		54
Imagen 26: Autorretrato – Jorge Velarde.....		55
Imagen 27: Caminante – Jorge Velarde		56
Imagen 28: Obra perteneciente a la serie Retratos transversales – Tomás Ochoa.....		60
Imagen 29: Obra perteneciente a la muestra Retratos trasversales – Tomas Ochoa.....		61
Imagen 30: La familia y el burro - Jorge Velarde.....		62
Imagen 31: Autorretrato – Christian Molina.....		64
Imagen 32: Mi estación 14 – Christian Molina.....		65
Imagen 33: Autorretratos – Camille Coté		66
Imagen 34: Chulquero – Christian Molina.....		66
Imagen 35: Chulquero 1 – Christian Molina.....		67
Imagen 36: Chulquero 2 – Christian Molina.....		67
Imagen 37: Sleep as the first symptom – Camille Coté.....		68
Imagen 38: ST - Camille Coté.....		69
Imagen 39: Flashes – Camille Coté.....		69
Imagen 40: Autorretrato – Carolina Bone.....		71
Imagen 41: Autorretrato – Carolina Bone.....		71
Imagen 42: Intervención - Carolina Bone		72
Imagen 43: foto de Manuel Lozada.....		77
Imagen 44: Manuela Sáenz - Pedro Duarte.....		78

INTRODUCCIÓN

El retrato pictórico ha sido uno de los géneros de representación que más he abordado como artista plástico. Este interés me ha permitido advertir el resurgimiento de este género en la escena artística contemporánea local, y preguntarme acerca del porqué de este resurgimiento, y específicamente, qué es lo que desencadena en los artistas contemporáneos la necesidad de retomar el retrato pictórico en un momento en el cual la fotografía digital impera. En un intento por responder a estos interrogantes, decido remontarme a los años en los cuales la fotografía no tenía la difusión actual, para indagar acerca de ¿dónde y cuando surge el retrato en el Ecuador?, ¿Qué cambios introduce el retrato contemporáneo en la escena local?

Y es en la producción retratística, situada hacia finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, vinculado al proceso de independencia y formación del estado-nación ecuatoriano, el momento cuando sus tipos de representación visual se expanden y dan cabida al retrato y a otros géneros como instrumentos sociales y políticos de la formación del estado-nación.

Con este antecedente, en esta tesis se plantea realizar un estudio comparativo entre el retrato del siglo XIX y el retrato pictórico contemporáneo desde dos categorías: clase y etnicidad. Para el primer caso se considera la obra de Joaquín Pinto como referente del siglo XIX, porque dicha obra conjuga las dos categorías propuestas. Para el segundo se plantea el análisis de la obra de seis artistas contemporáneos, tres de ellos consagrados en la escena artística local, como son Estuardo Álvarez, Tomás Ochoa y Jorge Velarde, importantes debido a que retoman el tema étnico y de clase en el retrato pictórico. Y, para

abarcar a un grupo más representativo de las expresiones artísticas actuales, se incluye también a tres artistas emergentes locales que trabajan el autorretrato pictórico: Camille Coté, Christian Molina y Carolina Bone que, desde sus perspectivas, también consideran las categorías aquí propuestas.

Una vez conformado este conjunto de artistas y ubicación temporal, se plantea la necesidad de identificar si existe una permanencia de la tradición representacional retratística del siglo XIX, la cual está constituida por las diferencias étnicas y de clase, en las obras pictóricas de los artistas contemporáneos.

Para realizar este análisis se han delineado los siguientes objetivos: entender en cada momento identificado los aspectos sociales e históricos que propician el surgimiento de las representaciones retratísticas pictóricas, ancladas a la clase y a la etnicidad, y analizar cuáles son los elementos que conforman la representación retratística en la pintura, tanto en la tradición representacional decimonónica como en el ámbito del arte contemporáneo local. Al identificar las posibles diferencias entre las representaciones decimonónicas y las actuales dentro del género retrato, se observará los posibles quiebres y permanencias de las formas de representar la clase y la etnicidad entre estos momentos.

Este análisis se ha estructurado en tres capítulos. En el primero se empezará por comprender la importancia de la obra de Joaquín Pinto al vincularla con el proceso de conformación de la nación. Se comprenderá también la pertinencia del estudio del género del retrato en contraste con los estudios de tipo, ya que es en esa relación en donde se podrá evidenciar algunos aspectos que conforman la tradición representacional del siglo XIX. Así

también se identifican los elementos teóricos que vinculan la discusión del retrato y la representación con las categorías propuestas: clase y la etnicidad.

En el segundo capítulo, continuando con el análisis sobre clase y etnicidad en el retrato, se expondrán los usos y funciones de este con respecto a la sociedad y se plantearán algunas incidencias de las representaciones retratísticas decimonónicas, y sus políticas de visualidad, en la sociedad y el arte local del siglo XIX. Para ello se realizarán concisas lecturas de obras retratísticas, tanto en su aspecto formal, como de su contenido discursivo. En estos dos capítulos se intenta establecer cómo, desde las élites políticas e intelectuales de la época, se construye una imagen racializada de la población, a través de la cual las diferencias étnicas establecen, entre otros aspectos, las diferencias de clase y cómo esa imagen racializada se manifiesta en las imágenes visuales.

En el tercer capítulo, se empieza por analizar la importancia del retrato pictórico y su complejidad dentro del campo de la representación en el arte contemporáneo, a través del estudio de varias obras pertenecientes a los artistas propuestos (consolidados y emergentes). En este mismo sentido se estudia cómo se trabaja la identidad desde las representaciones retratísticas en el contexto actual, cuáles son las características formales que construyen el retrato en la contemporaneidad y que implica el auge de la autorrepresentación en las obras de los artistas escogidos. Para finalizar este capítulo, y de alguna forma la investigación, se proponen varias maneras de ver el retrato pictórico, basadas en los resultados encontrados a lo largo de este análisis.

En las conclusiones se exponen los diferentes aspectos que la investigación ha evidenciado en cuanto al estudio comparativo entre la tradición representacional decimonónica y las representaciones retratísticas pictóricas contemporáneas.

CAPÍTULO 1: Joaquín Pinto y el retrato

Joaquín Pinto (1842-1906) es uno de los artistas que más ha llamado la atención de los estudiosos de la historia del arte ecuatoriano; en parte debido al valor estético y formal de su obra, pero en mayor medida por el carácter documental de la misma. Su obra se ha convertido en una puerta para comprender la sociedad, la política y la representación del Ecuador del siglo XIX, pues en ella se evidencian los debates sociales que se presentaban en esa época en torno a la conformación de la nación, los cuales abordaban entre otros aspectos, el tema étnico y de clase. Al respecto, Hernán Crespo Toral reconoce la importancia de la obra de Pinto:

Joaquín Pinto estuvo involucrado en el proceso de autenticación del Ecuador. [...] Su obra revela un deseo ardiente de transmitir su versión sobre el hombre ecuatoriano, su drama y su escenario, es la tarea de un precursor, pues constituye un descubrimiento. [...] A raíz de la independencia, aparecen nuevos intereses, uno de ellos el retrato. Personajes destacados, especialmente militares, acuden a los pintores en afán de perpetuación. El mecenazgo de la iglesia va, poco a poco, a irse transformando hacia el Estado. Sin embargo, el paisaje y, sobre todo, la realidad humana del país, aquella que había permanecido anónima, va a empezar a salir a la luz. [...] es Joaquín Pinto, quien nos descubre quiénes somos y cómo somos. El Ecuador aparece, entonces, en su pluralidad étnica, en la pristinidad de sus costumbres.¹

Alicia Loaiza Ojeda, al hacer mención sobre cómo se ha conformado la nación desde la visualidad en la obra Pinto, menciona que: “La obra del artista tiene peso por sí sola; tiene el valor de haberse constituido en una crónica visual romántica de los elementos que han ido conformando nuestra imagen de la nación ecuatoriana”² Es decir, destaca que la obra de Pinto se convierte en un instrumento donde se construía la identidad a través de la visualidad y la representación. Patricio Guerra reafirma el sentido de construcción de la nación en el siglo XIX cuando menciona que “[...] cada nación tuvo que reinventarse, no

¹ Hernán Crespo Toral, “Introducción”, en *Joaquín Pinto exposición antológica*, Quito, Museo Banco Central del Ecuador, 1983

² Alicia Loaiza Ojeda, “Introducción”, en *Joaquín Pinto, crónica romántica de la nación*, Quito, Fonsal, 2010, p.9

sólo políticamente sino también en su identidad, en la comunidad imaginaria que era necesario construir.”³ En este sentido, la necesidad de inventar la identidad nacional fue abordada en aquella época desde varios ámbitos: políticos, históricos, artísticos, entre otros. Y estuvo atravesada por tres aspectos en especial: el ideal de progreso, la remembranza ancestral y la conformación de la nueva élite criolla. La ideología del progreso implanta preceptos ilustrados provenientes de Europa que ayudan a dar forma a la joven nación. Es así que el conocimiento científico, el civismo, la urbanidad, la higiene, y la homogeneidad identitaria van a estar presentes en el pensamiento colectivo del momento, al menos en las clases letradas y dominantes de la época.

La remembranza ancestral vincula a la nación, a través de las poblaciones nativas y su exaltación como presencia de un pasado inmemorial, con la pretensión de justificar la pertenencia y la ancestralidad del territorio. Para Magdalena Gallegos de Donoso el arte costumbrista del siglo XIX “[...] refleja los recién adquiridos sentimientos de ‘profundo nacionalismo’ que hizo que los artistas ‘tomaran su mirada’ hacia ‘la herencia indígena’ y hacia el descubrimiento de su propio paisaje’ ”.⁴

Y, al mismo tiempo, la conformación de la nueva élite criolla, que emerge después de las luchas libertarias de la nación, provoca el aparecimiento de nuevas figuras y dirigentes sociales y políticos, los cuales son en gran medida expuestos en las representaciones retratísticas del momento.

³ Patricio Guerra, “Hitos de la conformación del arte decimonónico en América y el Ecuador”, en *Joaquín Pinto...*, ibid., p.16

⁴ Gallegos de Donoso s/f 11-15, citado en Blanca Muratorio, “Nación, Identidad y Etnicidad: imágenes de los indios Ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX”, en *Imágenes e imagineros, representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, Flacso-sede Ecuador, 1994, p. 152

Es entonces que bajo estos tres parámetros, el ideal de progreso, la remembranza ancestral y la conformación de la nueva élite criolla, el arte se erige como un instrumento para la conformación de la nación, a través de la elaboración de visualidades locales y valiéndose de géneros plásticos como el paisaje, el retrato, las representaciones étnicas, entre otros.

Ahora, a partir de este esquema, se plantea analizar cómo, desde las representaciones retratísticas del siglo XIX, se ha configurado la identidad nacional cruzada por formas particulares de entender a la clase y la etnicidad. Para analizar esto, es necesario poner a este género representacional en diálogo con los estudios de tipo. Ello evidencia que el retrato en el siglo XIX, muestra a ciertos personajes y oculta a otros. Es decir, este diálogo revelan los intereses y los propósitos ideológicos detrás de cada género artístico, evidenciando, adicionalmente, que el retrato en el siglo XIX funcionó como un filtro de quién podía ser representado y quién no. Por lo tanto, el conjunto de obras que se han tomado de la producción de Joaquín Pinto para nuestro análisis contiene, por una parte, sus retratos y autorretratos, los cuales son autorrepresentaciones de los sectores dominantes que se expresan a través de un conjunto los valores estéticos y simbólicos que le eran atribuidos al retrato desde la tradición representacional occidental naturalista e ilustrada de la época (como se puede observar en la Imagen 1). Por otro lado, los estudios de tipo y algunas pinturas relacionadas con el costumbrismo, evidencian el acercamiento del pintor a la representación de los sectores sociales subalternos; obsérvese la Imagen 2.

Tanto los retratos como los estudios de tipo son parte de los géneros pictóricos que conforman lo que denominaremos la tradición representacional del siglo XIX, la cual hace referencia a las forma de representar a cualquier sujeto u objeto, según los principios y fundamentos establecidos en Occidente y aceptados por la elite quiteñas del siglo XIX.

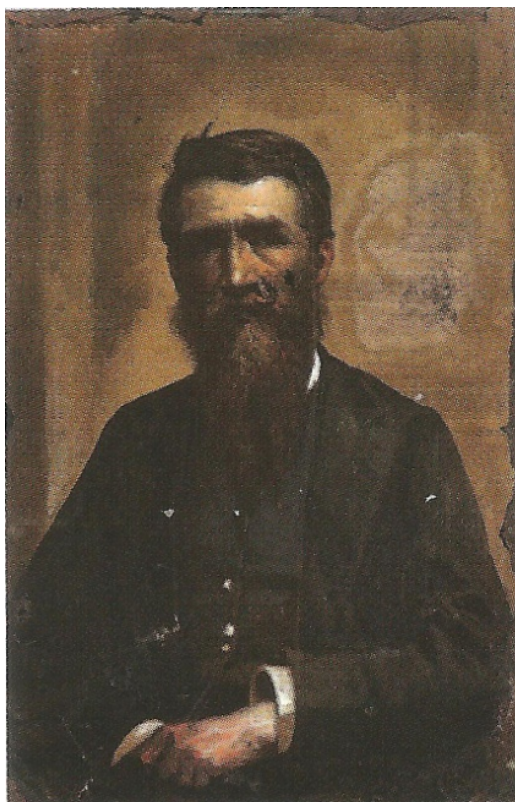


Imagen 1: Autorretrato de Pinto



Imagen 2: Mestiza – Joaquín Pinto

La tradición representacional del siglo XIX contempla varios aspectos. En primer lugar se puede identificar la necesidad de construir y de definir aquello que se representa. En este sentido, existe un vínculo entre el retratado, el retratista y el espectador del retrato, vínculo en el cual yace la importancia del retrato propiamente dicho. Jean-Luc Nancy plantea al retrato en su texto *La mirada del retrato*, como el resultado de la relación entre las miradas del retratado y el espectador. Al respecto dice: “La obra es el cuadro *en tanto*

relación. En este sentido, el sujeto es la obra del retrato, y es en esta obra donde él se encuentra o se pierde.”⁵

Siguiendo la propuesta de Nancy, el retrato más que otros géneros pictóricos, como el paisaje o el bodegón, cumple una función propia del arte: la exhibición o la presentación; y, con ello, la de interpelar con y desde la mirada del retratado a los espectadores. Sin embargo Nancy también advierte que la identidad pictórica del retrato supera la identidad referencial:

La identidad presentada fuera de la figura no es, en última o primera instancia, sino la identidad de la figura misma. Así se explica también que, junto a los retratos que llevan por título un nombre [...] la pintura haya producido tantos retratos titulados retrato de una muchacha, retrato de anciano, o simplemente anciana, o incluso Cabeza de hombre, etc.⁶



Imagen 3: Cabeza de mujer

En la obra titulada *Cabeza de mujer*, realizada por Pinto, se puede ver que justamente se expresa este principio de que no importa prioritariamente el reconocimiento

⁵ Nancy Jean-Luc, *La mirada del retrato*, traducido por Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 34.

⁶ Nancy Jean-Luc, *La mirada...*, ibid..., p. 24.

de la persona retratada, la identidad referencial de la persona, sino que prevalece la identidad referida por la obra: Cabeza de mujer. En este sentido, el espectador completa el esquema retrato-retratista-espectador, sobre el cual se erige la importancia de la obra a la hora de definir y construir sentidos y conceptos sobre aquello que se representa.

De esta misma manera, y tal como se observa en la Imagen 2, denominada *Mestiza*, se construye a una mujer mestiza a través de una representación visual, se evidencia, tanto por el título que esta obra lleva, como por lo que visualmente muestra, la necesidad de definir, de construir el sentido y el concepto de lo que se está representando. Considerando esto último, las representaciones realizadas en este período terminaban por ser cosificantes, pues existe un uso de aquello que se representa. Por ejemplo, y siguiendo con el análisis de la imagen 2, la mujer representada es *usada* para construir un concepto -mestiza-, una clasificación dentro de las categorías étnicas. Además, esta forma de representar pretende ser objetiva, pues forja una noción de verdad en el proceso de definir y catalogar lo representado.

Dicha objetividad se vale del realismo, otra categoría artístico-visual que conforma la tradición representacional del siglo XIX. Para lograr ese realismo, Joaquín Pinto ocasionalmente utilizó fotografías para realizar bocetos y obras.⁷ En este aspecto Pinto sigue una tradición occidental, la de utilizar una serie de instrumentos ópticos y técnicas de representación para lograr un efecto de realismo. Al respecto, en el libro *El conocimiento secreto*, el artista moderno David Hockney, señala que los pintores más representativos del arte occidental desde los siglos XV, XVI y XVII; la caja oscura, la caja clara, así como de lentes y espejos. Es decir, había un interés de esos artistas por captar el realismo en sus

⁷ Véase anexo de la fotografía que usa Joaquín Pinto como referencia para el apunte de Manuel Lozada.

representaciones, por dotarlas de un sentido de veracidad y objetividad ligado a la política visual de Occidente, dentro de la cual Joaquín Pinto se encontraba también inmerso. “Sé por experiencia - menciona Hockney- que los métodos que el artista usa (materiales, herramientas, técnicas, perspicacias, etc.) tienen una influencia profunda, directa e instantánea en la naturaleza de la obra que realizan.”⁸ En consecuencia, los propósitos a los que responden los distintos géneros pictóricos son los que fundan los valores y las normas a seguir en la representación. De esta manera, en el arte decimonónico, debido a los intereses a los que éste respondía, se elaboraron representaciones que pretendían ser objetivas y, por lo tanto, estaban atravesadas por un carácter de autenticidad y autoridad.

Ahora, considerando los aspectos mencionados, que conforman la tradición representacional decimonónica, así como el contexto histórico en el que se produjo la obra de Pinto, el proceso de construcción del estado-nación, se puede establecer que tanto el retrato como pinturas de tipo de esa época, fueron una práctica recurrente a través de la cual se reafirmó el lugar de las elites como dominantes y del *Otro*, como subalterno y se lo hizo a través de distintos medios, entre otros a través de la definición de las categorías, clase y etnicidad en la pintura.

1.1 Retrato y etnicidad

La etnicidad, al ser un concepto cultural basado en las diferenciaciones raciales-culturales, guarda en su seno esos valores discriminatorios y se estructura en función de las diferencias, aspectos que pretenden establecer que una etnia es superior a otra. Chris Barker busca redefinir el concepto de etnicidad. Propone que forma parte de la noción de centro-periferia. Al respecto observa que “Los discursos acerca de centralidad y la marginalidad

⁸ David Hockney, *El conocimiento secreto*, trad. por Hugo Mariani, Barcelona, Destino, 2001, p. 51.

son una ruta común en la que las cuestiones sobre la raza y la etnicidad se articulan con las cuestiones sobre la identidad nacional. A este respecto, la historia está plagada de ejemplos de cómo, dentro de una nación-estado dada, un grupo étnico se define a sí mismo central y superior a otro.”⁹

Las diferenciaciones étnicas y raciales son prácticas muy antiguas en la historia de Occidente y configuran su tradición representacional. En el proceso de la conquista americana estas prácticas se ratifican, pues se establecen en el inicio mismo del encuentro entre españoles y americanos en la zona central del continente, y se profundizan en la época colonial hasta constituir una diferenciación social basada en principios raciales. Así, una de las primeras alegorías visuales sobre el continente americano alude a un ser salvaje y exótico. América era simbolizada como una mujer desnuda, anclada a la naturaleza y acompañada de un lagarto, animal exótico y feroz. En contraposición a esa representación, Europa se representaba con símbolos de madurez y desarrollo¹⁰.

⁹ Chris Barker, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Paidós, Barcelona, traducido por Bernardo Moreno Carrillo, 1999, p. 115

¹⁰ De hecho Joaquín Pinto realiza bocetos para la que sería una de las primeras esculturas públicas del país, en la cual se representa a la nación como una mujer indígena que se acoge a su héroe, el Mariscal Sucre, que la ha liberado de la opresión española representada por el león.



Imagen 4: Ilustración de América

Esta práctica diferenciadora se hace evidente en el sistema de castas, cuyas representaciones, que surgieron en la época colonial de América Latina apoyaron, el orden social en función de la supuesta superioridad del hombre blanco por sobre el negro, el indio y demás categorías intermedias como el mestizo y el cholo¹¹. Es decir, se basaron en el origen biológico.

Sin embargo, en la época republicana, aparece otro proceso que acompaña al de las diferenciaciones por castas, el que Hernán Ibarra denomina el derecho civil y que tenía “[...] la intencionalidad de hacer desaparecer las diferencias étnicas al proponer la vigencia de un ciudadano genérico, tenía en un sentido práctico, la creación de la dominación

¹¹ Hernán Ibarra, a más de describir a detalle la construcción de las castas, afirma que “entre la gran polaridad español-indio, se hallaba la definición de mestizo, cercana a la de español; en tanto que la de cholo, estaba cercana a la de indio.” Hernán Ibarra, *La otra cultura, imaginarios, mestizaje y modernización*, Quito, ABYA-YALA/MARKA, 1998, p. 11

étnica.”¹² Este nuevo estatuto de derecho civil se funda sobre la supuesta superioridad étnica del hombre-blanco-civilizado sobre los demás grupos étnicos.

De esta manera, las representaciones retratísticas del siglo XIX están atravesadas por dos valores: el derecho civil y el origen étnico. Podemos establecer que el retrato en el siglo XIX se centra en representar a aquellos individuos étnicamente reconocibles como blancos o como blanco-mestizos; es decir, se retrata a aquellos individuos blanco-mestizos, que tienen derechos civiles, y se excluye de la representación retratística a afros e indígenas. Estos últimos son representados, en cambio, en otro género de representación visual: los estudios de tipo, los mismos que como veremos en el capítulo siguiente, tienen usos y funciones distintas a las del retrato.

En el retrato realizado por Joaquín Pinto, denominado *Novio*, se puede observar que el retratado es étnicamente reconocible como blanco-mestizo y se encuentra ejerciendo su derecho de contraer matrimonio, (el mismo que era controlado por la iglesia).



¹² Hernán Ibarra, *La otra cultura...*, ibíd., p. 11

Imagen 5: Novio – Joaquín Pinto

Por otro lado la siguiente imagen, un estudio de tipo denominado *Indio de Nayón vendiendo escaleras*, presenta una serie de características que definen étnica y socialmente a dicho sujeto y por contraste terminan definiendo, de forma social y étnicamente diferenciada, a aquel que se representa en los retratos decimonónicos. De manera que este estudio de tipo muestra a un indígena de cuerpo completo, descalzo y vendiendo escaleras. Su representación no pretende enunciar su condición o no como ciudadano del estado-nación ecuatoriano, sino que se enfoca en catalogar a este sujeto desde su origen étnico. De este modo su representación difiere muy poco de aquellos estudios en los que se registraban las plantas o los animales existentes dentro del territorio nacional. Andrés Guerrero analiza que la incorporación del indígena a la nación en el siglo XIX fue vaga, poco clara y considerablemente manipulada, tanto ideológica, como políticamente por las elites de aquel tiempo, ya que les otorgado un “[...] estatuto impreciso: el de *sujetos indios* del estado-nación; o sea, el de una población sin derechos ciudadanos colectivos, sin reconocimiento de su especificidad étnica ni, menos aún, acceso al escenario político nacional con sus propios representantes”¹³

En conclusión, se puede establecer que estas dos obras son objetualizantes, en el sentido de que recalcan la condición étnica y de clase de los individuos representados, cada uno de ellos representando valores sociales diferentes y hasta opuestos.

¹³ Andrés Guerrero, “Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la “Desgraciada raza indígena” a finales del siglo XIX”, en *Imágenes e imagineros, representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, Flacso-sede Ecuador, 1994, p. 202



Imagen 6: Indio de Nayón vendedor de escaleras – J. Pinto

Para entender mejor estas representaciones diferenciadoras, debemos analizar el papel que tiene la etnicidad en relación a la categoría de clase. Ya que es en esta relación que se posibilita una mejor lectura de la construcción de sujetos étnica y socialmente definidos, diferenciados y estratificados, en la representación visual, particularmente en el retrato.

1.2 Retrato y clases sociales

En la segunda mitad del siglo XIX las clases sociales en el Ecuador estaban bien identificadas. La clase alta era aquella que controlaba el mercado, ocupaba los cargos públicos y políticos más importantes y, a su vez, era dueña de extensos territorios destinados a la producción de mercancías agrícolas. Cabe notar que esta fracción de la

sociedad tenía la posibilidad de acceso al sistema educativo del momento, el cual estaba dirigido por las órdenes religiosas.

La clase media estaba conformada mayoritariamente por los mestizos, en especial por aquellos que se encontraban radicados en las grandes ciudades, que tenían un nivel educativo en progresivo ascenso y ocupaban cargos menores. Por último, la clase baja estaba constituida por indios, afros, campesinos, a la cual solo le quedaba la tarea del campo o del servicio, con acceso nulo o casi nulo al sistema educativo. Se debe anotar en este punto que la ciudadanía en el Ecuador de esos tiempos requería de múltiples condiciones, más aún para los indígenas, que como ya se ha mencionado anteriormente no era clara; y que por lo contrario se convertía en un aparataje político, que coartaba precisamente sus posibilidades de acción política y de autorrepresentación.¹⁴

La clase alta se distinguía de las demás por sus posibilidades adquisitivas, lo que Pierre Bourdieu llamaría *capital económico*, que no es uno sino distintos tipos de capitales (económico, educativo, hereditario, etc.), que se conjugan dando paso a lo que podríamos denominar un régimen social. Esta clase poseía además del capital económico, el capital intelectual, conformado y desarrollado por muchos instrumentos como el acceso a la educación, la posibilidad de viajar y de desarrollar el gusto gastronómico, y uno fundamental, el que le compete a esta investigación, el de apreciar el arte. En este sentido, poseer obras de arte era un símbolo social importante para reafirmar la posición de clase. Sobre este aspecto, A. Kennedy menciona:

A pesar de que el público que adquiere obras es distinto del de Iglesia- Estado, este nuevo público, una oligarquía terrateniente ya consolidada, estará muy dispuesto a encarar el arte

¹⁴ Andrés Guerrero, “Una imagen ventrilocua: el discurso liberal de la “Desgraciada raza indígena” a finales del siglo XIX”, en *Imágenes e imagineros, representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, Flacso-sede Ecuador, 1994, p. 200-201-202

como un respaldo de su propia condición, un arte que señala, la mayor parte de veces, los gustos y anhelos de este grupo y su afán por revestirse de un cosmopolitismo.¹⁵

Bajo esta consideración el retrato se convierte en un objeto simbólico que representar el poder de la clase alta. El conjunto de elementos formales y de contenido que constituyen la mayor parte de los retratos realizados en el siglo XIX, reafirman los valores morales, culturales, sociales y étnicos de la clase alta. Al respecto Susan Rocha menciona: “Un devocionario, un crucifijo o un rosario, denotan una moral individual y colectiva basada en la fe. Lo mismo sucede con la vestimenta, ya sea un uniforme celestial, militar o ropa secular. Las joyas develan poder económico, mientras que los libros, la pertenencia a una cultura letrada.”¹⁶

A continuación se muestra un retrato de tres cuartos realizado por Pinto denominado *Novia*. El cuadro en mención presenta a una mujer blanca, joven, vestida con su traje de novia y con su mirada perdida en un punto fuera del cuadro. La vestimenta hace referencia a su estado civil. El poder adquisitivo de la retratada se refleja no sólo en los lujos de su vestimenta, sino, en el cuadro-objeto mismo, el cual a la vez pretende manifestar el buen gusto de la señora.

¹⁵ Alexandra Kennedy, “El estado como dinamizador del arte”, en *Nueva historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editorial Nacional, 1996, p. 126

¹⁶ Susan Rocha Ramírez, “Joaquín Pinto: una mirada dentro del país”, en *Joaquín Pinto, crónica romántica de la nación*, Quito, Fonsal, 2010, p. 105



Imagen 7: Novia – Joaquín Pinto

Para contrastar los valores formales y de contenido que presenta este último retrato, se adjunta a continuación un estudio de tipo titulado *Otavaleño vendedor de gallinas*, el cual muestra a un hombre indígena de cuerpo completo, cargando una caja de madera. El hombre viste un poncho, un pantalón y un sombrero característicos de algunas etnias indígenas y está descalzo.



Imagen 8: Otavaleño vendedor de gallinas – Joaquín Pinto

Al comparar estas dos representaciones, se observa cómo los valores de clase son representados en los retratos y cómo estos son reafirmados a través de la representación del Otro en los estudios de tipo. En primer lugar, los valores étnicos de los que ya se habló en el anterior acápite, que hacen referencia al origen biológico y al derecho civil, son parte de los valores de la clase alta que se representan en los retratos del siglo XIX. En este sentido es necesario recalcar en el hecho de que la diferenciación social, dentro del contexto territorial que se analiza, estaba basada en principios raciales que se establecieron desde la colonización, de manera que la clase alta reafirma, a través de representaciones como el retrato, la superioridad del blanco y del blanco-mestizo. Específicamente se puede

establecer que las representaciones retratísticas mostraban a individuos étnicamente reconocibles como blancos o blanco-mestizos¹⁷.

La clase alta también valoraba la pertenencia a la cultura letrada, la cual exaltaba la modernidad y la ilustración provenientes de Europa. Es así que los retratos de la época denotaban este aspecto al valorar a lo moderno sobre lo pasado, la ciudad sobre el campo y lo intelectual sobre lo corporal. Esto se evidencia de manera concreta, y tomando en cuenta a los estudios de tipo en el análisis, cuando, por ejemplo, a los retratados se los representa bajo los parámetros compositivos europeos bajo los cuales no se mostraba todo el cuerpo, sino solo del pecho para arriba, mientras que en los estudios de tipo los individuos eran representados de cuerpo completo (ver Imágenes 7 y 8). Además, los retratados se representan en poses que no hacen alusión a labores físicas, sino más bien intelectuales, asociadas a la vida cosmopolita. Esta característica resalta al observar que en la mayor parte de los estudios de tipo, los individuos son representados realizando labores físicas o de campo, como lo muestra la imagen previa.

Complementariamente, la belleza femenina también fue un elemento que expresaba el buen gusto y la modernidad de la sociedad republicana. Galiene y Francastel al analizar el retrato del siglo XIX piensan que “[...] al lado del retrato oficial, que no engendra más que obras olvidadas, los artistas definen sobre todo un nuevo ideal femenino.”¹⁸ Al respecto, Deborah Poole analiza el texto denominado *Lima*, realizado a mediados del siglo XIX por el peruano Atanasio Fuentes, el mismo que está ilustrado con múltiples representaciones de mujeres vestidas con la moda femenina europea de aquella época. D.

¹⁷ En la realización de los retratos del siglo XIX la fisonomía de los retratados tenía mucha relevancia; de manera que se recurría a los cánones griegos de representación de retratos, en especial si se trataba de figuras políticas importantes.

¹⁸ Galiene Francastel, *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 197

Poole dice que "Estas litografías de construcciones y mujeres proporcionan evidencia de la bien ordenada administración pública de la ciudad, las instituciones religiosas, el gobierno militar y la caracterización racial blanca o europea; en suma, evidencian la modernidad de Lima"¹⁹



Imagen 9: Ilustraciones tomadas del texto Lima

En cuanto a los valores sociales de la clase alta que se representaban en los retratos decimonónicos, éstos hacían referencia a la posición social del retratado, así como a su poder económico. Esto se ejemplifica claramente en la vestimenta y la incorporación de otros accesorios en la representación de la persona retratada, y evidencia el valor que le era concedido al poder adquisitivo del retratado, así como la función que éste desempeñaba en la sociedad.

En este sentido, una obra interesante es el estudio tipo titulado *Alcalde en traje de gala*, en el cual tanto el alcalde, un hombre mestizo-indígena, como su esposa, una mujer

¹⁹ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad*, Lima, Sur asa de estudios del socialismo, 2000, p.192

indígena, son representados. Ambos se encuentran descalzos, sin embargo en el hombre, los detalles de su vestimenta son los que revelan su lugar social y político, mientras que la representación de la mujer no muestra mayores rasgos de nobleza, y se confunde con cualquier otro estudio indígena.



Imagen 10: Alcalde en traje de gala – Joaquín Pinto.

Tanto los valores sociales así como los étnicos y culturales, presentes en el retrato del siglo XIX, son reproducidos también a través de otros géneros pictóricos. Su análisis permite una mejor comprensión de los elementos formales y de contenido, que hacen referencia a la clase social presentes en el retrato. En la obra costumbrista *Plaza y convento de San Francisco*, el paisaje urbano se junta a las representaciones étnicas, conjugándose estas dos necesidades representacionales para darnos una lectura de cómo estaba

conformada la sociedad. Los estudios de tipo se ponen en práctica en esta obra, en donde se representa el orden social.



Imagen 11: Plaza y convento de San Francisco – Joaquín Pinto

Particularmente llama la atención el personaje de traje oscuro en la parte inferior izquierda del cuadro, ya que él establece diferencias con el resto de los personajes de la plaza, se destaca incluso por su postura y su *actividad*: no va a ningún lado y al parecer sólo está posando, como en un retrato, mientras los demás realizan las múltiples actividades. Este hombre de traje oscuro es un elemento que, unido a la gran arquitectura, completa la referencia al paisaje citadino. Por su vestimenta el personaje hace referencia a la modernidad (por su traje) y representa al hombre blanco-mestizo como el centro de este sistema estratificado a partir del origen étnico y de clase. En contraste, en la misma obra, se representa a los indígenas anclados al pasado, dedicados a las labores físicas, realizando oficios como el de cargador, aguatero, vendedor ambulante, justamente como se los representaba en las pinturas de tipo.

Finalmente, los valores morales de la clase dominante, que eran también representados en el retrato del siglo XIX, estaban atravesados por la moral de la iglesia católica. Bajo estos, se representaba a los individuos con accesorios que denoten sus creencias religiosas, así como con poses que hagan referencia a los preceptos morales cristianos. Por ejemplo, en la obra *Novia* (imagen 7), el vestido, junto con el peinado, la sobriedad del gesto y la pose de la señora retratada, expresan una postura recatada y, aparentemente una moral incorruptible.

CAPÍTULO 2: Usos y funciones del retrato pictórico en el tiempo de Joaquín

Pinto

El presente capítulo aborda los usos y las funciones del retrato pictórico en la sociedad ecuatoriana del siglo XIX, en base a las principales características, formales y de contenido, de dicho género pictórico descritas en el Capítulo 1, y en relación a las categorías de clase y etnicidad. Para esto es necesario establecer qué refiere el término *uso*, y el término *función* en el presente análisis.

Por *uso* se hace referencia a la utilidad inmediata del objeto-retrato en la sociedad en cuestión, considerando nuevamente el enfoque de clase y etnicidad. Los usos del retrato tienen que ver con las necesidades particulares de quién accedía al retrato pictórico, de quién era retratado, de quién encargaba un retrato, o de quién lo pintaba. Posteriormente considerando los aportes ya realizados analizaremos las *funciones* de dichos retratos, que en este estudio, se refiere a las implicaciones políticas e ideológicas de los distintos usos que tenía el retrato en el siglo XIX.

Es necesario mencionar que quienes determinaban los usos de las obras pictóricas, incluidas las obras retratísticas, y se valían de lo que dichos usos implicaban, eran aquellos grupos que conformaban el poder político y social en el contexto de Joaquín Pinto. Patricio Guerra dice que “[...] esta creación estuvo a cargo de las elites políticas y letradas que buscaron sentar las bases de una nueva nación secular.”²⁰

Para este análisis se utilizara, el texto *Conceptos sobre las artes* (1894) de Juan León Mera, ya que permite entender las necesidades, los intereses y las intenciones

²⁰ Patricio Guerra, “Hitos de la conformación del arte decimonónico en América y Ecuador”, en *Joaquín Pinto, crónica romántica de la nación*, Quito, Fonsal, 2010, p. 16.

ideológicas que primaban sobre la sociedad de aquellos días y de las cuales las obras pictóricas fueron parte. Este texto podría ser entendido además como un manual de urbanidad, de higiene y de estética, destinado a construir sentidos y significaciones en el lector y, por ende, en la sociedad letrada, concebido a partir de preceptos particulares pertenecientes a esa elite, tales como el buen gusto, la divinidad y la razón civilizadora.

Con ello indica los usos y las funciones que se daba a las obras de arte, incluyendo al retrato, en la época de Joaquín Pinto. Como un indicio de esto J. L. Mera expresa de una forma introductoria en su texto, que las artes “[...] no solamente son un lujo de la humanidad civilizada, sino las hijas de un pensamiento divino destinadas a servirla útilmente y hacerle más llevadera la vida.”²¹

Por último cabe mencionar que, bajo el mismo esquema que el Capítulo 1, el presente capítulo contrasta los usos y funciones del retrato decimonónico, con los usos y funciones de los estudios de tipo realizados en aquella época, pues, como se describe posteriormente. Son las diferencias en cuanto a los usos y funciones de cada uno de estos géneros, las que establecen su sentido y su valor social. Pierre Bourdieu explica que “la mayor parte de los productos solo reciben su valor social en el uso social que de los mismos se hace.”²²

2.1 Usos del retrato en la sociedad republicana del Ecuador del siglo XIX

En relación a las categorías de clase y etnicidad analizadas en este trabajo, los usos del retrato decimonónico en la sociedad ecuatoriana tienen que ver con el reconocimiento

²¹ Juan León Mera, *Conceptos sobre las artes*, Quito, Revista Ecuatoriana, tomo IV, imprenta universitaria, p. 292

²² Pierre Bourdieu, *La distinción, Criterios y bases del gusto*, Bogotá, Taurus, 1979, p. 19

social y la distinción. En este análisis, el reconocimiento social se refiere a la construcción de la identidad del retratado desde los valores de clase, étnicos, sociales y morales aceptados y reconocidos por la élite letrada.

Al respecto J. L. Mera, al abordar el tema del retrato, manifiesta que existe un apogeo de este género, el cual da a entender, responde a deseos de remembranza y elogio, también relaciona este género con la representación de personas destacadas en la historia de la nación, de manera que se puede establecer que el retrato decimonónico exaltaba los valores por los cuales socialmente se honra a las personas: “Ya que justamente queremos adornar nuestros salones con retratos de hombres que hayan figurado en la historia patria [...] Estamos en la época de la afición de los retratos: los esposos quieren tener los de sus compañeras y viceversa, los hijos de los padres, y los pueblos de los personajes que los han honrado o les han hecho beneficiarios. Ya que no podemos tener estatuas queremos poseer imágenes en pintura.”²³

Las representaciones retratísticas del arte decimonónico definen quién debe ser recordado y cómo; se asume que quien es retratado aparentemente merece la inmortalidad a través de su representación. Al respecto, Nancy dice que “El retrato evoca la presencia, con los dos valores de la palabra francesa ‘*rappel*’: hace volver de la ausencia, y rememora en ausencia. El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte.”²⁴

J. L. Mera también aconseja sobre la manera en que se deberían trabajar los retratos en relación con la posición social de la persona retratada; de esta forma, establece la relación del retratado con su cargo público, profesión, estado civil o con su importancia social, Mera dice

²³ Juan León Mera, *Conceptos sobre las artes*, Quito, Revista Ecuatoriana, tomo IV, Imprenta Universitaria, p.

²⁴ Nancy Jean-Luc, *La mirada del retrato*, traducido por Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu, 2006 p. 53-54.

“Un guerrero acostumbrado a las luchas violentas y a los peligros, por ejemplo, no puede revelar una alma parecida a la de un diplomático que ha pasado sus días de gabinete en gabinete, con las leyes internacionales en la mano y en la otra el arte de las intrigas; un fraile dado a la oración ha de tener su espíritu reconcentrado de diversa manera que un sabio que gusta de vivir estudiando los secretos de la naturaleza; una madre, aunque sea joven, ha de ser distinta moralmente de la joven novia que no hace sino soñar en las delicias de la maternidad. Un preceptista francés observa también, y con justicia, que se debe tener en cuenta la condición de la persona que ha de poseer el retrato: si éste es el de un sabio y se le destina al salón de una Universidad o al gabinete de otro sabio, está bien que se le dé lo que se llama *vista perdida*, o aquella mirada que se parece fija en algún objeto que nosotros no vemos; pero si este mismo sabio tiene hijos y es para ellos el retrato, han de agradarse de creer que su padre los está mirando. Los accesorios no son cosas indiferentes; han de corresponder a la persona cuya imagen se pinta.”²⁵

Cabe destacar que no hace referencia a la forma de representar a los personajes rurales ni a los de la vida cotidiana, y por ende se puede concluir que los valores que estos personajes representaban, no son considerados dignos de retratarse, y que aquellos valores que sí eran representados: los valores étnicos, culturales, sociales y morales de la clase alta anteriormente mencionados (acápites 1.2, Retrato y clases sociales), tienen un uso específico, el de reconocimiento social.

Cabe anotar que dentro del género retratístico del siglo XIX, la modalidad de retrato tres cuartos, se usaba para retratar a las personas de clase alta a través de la exaltación de los valores ya mencionados. Forma y contenido se juntan para brindar un mensaje visual que permite transmitir la posición social del personaje retratado. Por ejemplo, en el cuadro *Novia* (ver imagen 7), la mirada dirigida a un lado, sin mirar al espectador, tiene la intención de recrear un carácter idílico en el cuadro; el personaje retratado no dirige su mirada hacia el espectador con la mirada, sino que permite únicamente que se le observe, lo cual alude a su condición de superioridad.

²⁵ Juan León Mera, *Conceptos...*, ibid., p. 309-308

La distinción, otro de los usos del retrato del siglo XIX dentro de las categorías de clase y etnicidad, se refiere en este análisis al conjunto de virtudes conferidas al objeto-retrato, y que son proyectadas en aquel o aquellos individuos que acceden o consumen dicho objeto; Pierre Bourdieu en menciona que: “[...] la contemplación artística tienen que llevar aparejado, [...] un componente erudito apropiado para alimentar la ilusión de la iluminación inmediata, que es uno de los elementos indispensables del placer puro.”²⁶ *Placer puro*, un ejemplo de aquellas virtudes que le era atribuido a quien poseía un objeto de arte, como los retrato. También la belleza se configura como un elemento de distinción. Susan Rocha dice que *lo bello*, era considerado en las representaciones del siglo XIX como “sinónimo de verdad y virtud, pues contenía un valor moral. Las cualidades materiales de lo bello: orden, unidad, medida y proporción, reflejaban un ideal para el orden social.”²⁷ También Mera opina sobre la belleza que “El amor a una belleza perfecta, el deseo de gozarla sin término, ni hastío, la sed de una ventura siempre nueva y creciente en una vida diversa de la del mundo, traen consigo necesidades que no pueden sentir el simple organismo animal”²⁸ En este sentido, la belleza remite a lo civilizado, a lo divino, y se configura en un elemento de distinción respecto de aquello que es salvaje o mundano.

De aquí nace el buen gusto. Pierre Bourdieu explica que el gusto es un constructo social que se transforma en una herramienta ideológica y teórica, útil para comprender las relaciones existentes entre las clases dentro de una sociedad. De estas relaciones se obtienen formulaciones binarias entre el *buen gusto* y el *mal gusto*²⁹ Bourdieu los

²⁶ Pierre Bourdieu, *La distinción, Criterios y bases del gusto*, Bogotá, Taurus, 1979, p. 28

²⁷ Susan Rocha Ramírez, “Joaquín Pinto: una mirada dentro del país”, en *Joaquín Pinto, crónica romántica de la nación*, Quito, Fonsal, 2010, p. 103

²⁸ Juan León Mera, *Conceptos...*, ibid., p. 292

²⁹ De hecho, si echamos un vistazo a la sociedad de la época se encuentra que, su moral y sus valores construían un ser humano dual y complementario, que vivía entre dos universos: el físico y el espiritual. Las

establecerá como *el gusto puro y el gusto bárbaro*³⁰; formulaciones que J. L Mera establece ya en sus consideraciones sobre el retrato: “. [...] hagámoslo de manera que no nos censure el buen gusto. [...]”³¹ De hecho esta concepción sobre lo que es legítimo y lo que no lo es, se ancla en la tradición europea de los reyes y monarcas de retratarse a sí mismos y a los suyos, por lo que las elites sociales locales, a semejanza, intentaban reproducir este hábito como práctica de buen gusto.

Además, en este contexto, en donde las artes formaban parte de la cultura legítima y oficial, acceder a un retrato no solo significaba tener buen gusto, sino que representaba de cierta forma el capital intelectual, cultural y económico de quien lo poseía. De esta manera el retrato, como objeto de consumo, se vinculaba a las capas pudientes de la sociedad, quienes habiéndole otorgado su privilegiada posición respecto de otras expresiones y tradiciones culturales, eran los únicos capaces de costearlo, convirtiendo al retrato en un símbolo de prestigio y aprecio por el arte y además de poder económico y social.

P. Bourdieu al referirse a las obras de arte dice, que “De todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ningunos más *enclasantes* que las obras de arte legítimas que, globalmente distintivas, permiten la producción de distingos al infinito, gracias al juego de las divisiones y subdivisiones en géneros, épocas, maneras, autores, etc.”³² y es justamente de esta manera como el retrato y la pintura se inscriben dentro de la pequeña pero influyente esfera de la clase alta. En este sentido es preciso recordar que es en esta época, en la cual se fundan los primeros museos y galerías de arte,

artes formaban parte del universo espiritual. Juan León Mera por ejemplo dice que “Siempre y en todas las Artes va lo inmaterial, que es su vida, ligado a lo material, que es su forma: son el alma y el cuerpo que constituyen la personalidad artística”, Juan León Mera, *C Conceptos...*, ibid., p. 292-293

³⁰ Pierre Bourdieu, *La distinción...*, ibid., p.13

³¹ Juan León Mera, *Conceptos...*, ibid., p. 308

³² Pierre Bourdieu, *La distinción...*, ibid., p.13

las cuales no eran más que la presentación de colecciones privadas de aquellos personajes que desarrollaron el buen gusto y la práctica del coleccionismo.

En contraste, el uso que tenían las representaciones de tipo, acuarelas o dibujos de formato pequeño (ver imagen 12 y 13), que representaban a indígenas o afros, difería considerablemente del uso del retrato decimonónico. Pues si bien estos estudios de tipo le conferían elementos de distinción a aquel que los poseía (como objeto de arte), éstos, a diferencia del retrato, representaban aquello que se *tiene*, como un patrimonio, pues estaban destinados a servir de postales de viaje, o de ilustraciones etnográficas. Al respecto Susan Rocha menciona que “Muchas obras se realizaban por encargo de viajeros, como tarjetas de visita o como recuerdo del Ecuador. Las formas costumbristas buscaban una auto-identidad diferenciada con una doble función; la ilustración científica y la ampliación de referencias visuales de los artistas viajeros y locales.”³³



Vendedora de pndos de Sta. Clara de Samillan (79)

Imagen 12: Vendedora de pndos de Sta. De Samillan- anónimo.

³³ Susan Rocha Ramírez, “Joaquín Pinto: una mirada dentro del país”, en *Joaquín Pinto,.....*, *ibid.*, p. 106



Imagen 13: Vendedor de esteras y aventadores de Tánicuchí.

2.2 Funciones del retrato en la sociedad republicana del Ecuador del siglo XIX con enfoque en la clase y etnicidad

Las implicaciones de los usos que tenían las representaciones retratísticas en la sociedad del siglo XIX, están directamente relacionadas al proceso de autodefinición de la nación que se llevaba a cabo en ese entonces. De manera que la etnicidad y la clase, como categorías que conforman la identidad, es decir, que pueden de una u otra manera responder a la pregunta ¿quiénes somos?, estaban en la época de Joaquín Pinto, sujetas a las formulaciones que se elaboraban desde el poder de una manera que pretendía ser verás e irrefutable. Fueron las elites del estado en construcción, las que estructuraron el sentido de nación y régimen de visualidad que, a su vez, conformaría la tradición representacional del siglo XIX, en este sentido las representaciones retratísticas, junto con las representaciones

de tipo, funcionaron como herramientas para construir la identidad desde las categorías de clase y etnicidad.

Es así que el retrato del siglo XIX y las representaciones de tipo, interviene directamente en el imaginario de gran parte de la sociedad y por tanto influyen en la manera cómo un individuo se proyecta y se reconoce frente al colectivo. Bajo esta consideración, y sin perder de cuenta la configuración clasista y racista de estas representaciones, se puede establecer que su uso implica la legitimización social y cultural de ciertos grupos de clase y étnicos, por sobre otros. Ya lo dice C. Barker al enunciar que “Las razas no existen fuera de la representación, sino que se forman en y por ésta en el proceso de lucha por el poder en los planos sociales y políticos.”³⁴ Además, este tipo de representaciones constituyen uno de los pilares para la construcción del lugar del Otro, en el cual las diferencias étnicas se vinculan a la escala social.

Por otro lado, el carácter elitista de estas expresiones artísticas, asociado tanto al contenido del retrato decimonónico, así como a los elementos de distinción del objeto-retrato, cumple la función de exaltar la construcción de un estado-nación progresista y civilizado. Al respecto Susan Rocha manifiesta:

[...] el paisaje divulgaba el territorio, el retrato exponía a la población, el costumbrismo representaba particularidades étnicas y sociales, la pintura religiosa planteaba una moral relacionada con la ciudadanía, moral que la obra satírica cuestionaba, evidenciando sus límites y alcances. Se ponderaba que el arte proporcionaba un cuerpo civilizado al país.³⁵

En este complejo esquema de representación los artistas se convierten, según Bourdieu, en portavoces en el campo de la producción cultural del discurso legítimo de la

³⁴ Chris Barker, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Paidós, Barcelona, traducido por Bernardo Moreno Carrillo, 1999, p. 110-111

³⁵ Susan Rocha Ramírez, “Joaquín Pinto: una mirada dentro del país”, en *Joaquín Pinto...*, *ibid.*, p. 95

cultura.³⁶ De hecho, tanto artistas como historiadores fueron partícipes del llamado *capitalismo de la imprenta*³⁷, proceso mediante el cual las representaciones visuales, los discursos y los relatos de la nación se difundieron en textos impresos, por todos los pueblos comprendidos dentro del territorio nacional, dando a conocer la cultura oficial y los nacionalismos emergentes. A J. Pinto por ejemplo, se le encomienda trabajar el retrato del Mariscal Sucre con motivo de las fiestas cívicas de la independencia. El objetivo manifiesto de este trabajo es que el pueblo conozca y reconozca a uno de los héroes de la patria.



Imagen 14: Retrato de Antonio José de Sucre – Joaquín Pinto

³⁶ Pierre Bourdieu, *La distinción...*, ibid., p. 17

³⁷ Chris Barker, *Televisión, globalización...*, ibid. p. 117

El intelectual decimonónico se comprende a sí mismo como aquel que tiene un deber cívico de mostrar la realidad de su gente, pero siempre desde el enfoque progresista de la nación. De hecho, el artista del siglo XIX, considerado también como intelectual, tenía el compromiso social de hablar del otro y por el otro.

A través de sus obras, desde la visualidad, los artistas decimonónicos se convirtieron en verdaderos etnógrafos y cronistas que contribuyeron a la construcción de la identidad del pueblo. Por ello jugaron un papel protagónico en el proceso de modernización de los pueblos y de la nación del siglo XIX. Además, los artistas, quienes tenían en sus manos la invención del imaginario social de la nación, tenían su lugar social dentro de la élite letrada de entonces, de manera que su accionar artístico suponía la reiteración de los valores étnicos y de clase diferenciadores de aquella sociedad. Al respecto, el texto *Conceptos sobre las artes*, establece la diferenciación racial como un fundamento necesario para realizar obras artísticas. Según el autor, existen etnias que no están capacitadas por sus *facultades naturales* para generar obras de arte o desarrollar la profesión artística. J. L. Mera dice “Los salvajes casi no tienen artes, o si las tienen rudimentarias. [...] La vida del salvaje pasa rozándose con la del ser irracional; examinad el estado de la inteligencia de nuestros jíbaros, y veréis cómo se satisfacen con una belleza limitada e imperfecta.”³⁸ Esta presunción, propia de la época, no sólo distingue al salvaje del civilizado, a lo mundano de lo divino, sino que le niega al subordinado la capacidad de representarse a sí mismo, y en esta disyuntiva provoca que la actividad representacional recaiga sobre los hombros del blanco-mestizo.

³⁸ Juan León Mera, *Conceptos...*, *ibid.*, p. 292

Se puede afirmar que la influencia y las implicaciones del retrato y los estudios de tipo, en el imaginario de la sociedad han sido determinantes, ya que han contribuido a establecer el reconocimiento de las distintas etnias, nacionalidades y pueblos. Es a través de esta práctica representacional, así como de otras expresiones culturales como la música o la vestimenta, que los pueblos han sabido establecer la identidad étnica y social que comparten entre sus iguales; pero también cuáles son las características que los distinguen y diferencian de otros pueblos. Benedict Anderson denomina como comunidades imaginarias a los grupos poblacionales aparentemente homogéneos que comparten un mismo ideal de nación, construido a través múltiples instrumentos y estrategias provenientes del estado y de los grupos de poder, traducidas en expresiones culturales que ayudan a construir y comprender a la nación como un todo homogéneo.³⁹

De esta manera, si bien el reconocimiento de las distintas etnias y clases sociales se hacían evidentes a través de retratos y los estudios de tipo, las elites estaban atravesadas por la idea abstracta, ilustrada, e ideológica que construye un imaginario de nación homogénea, y por tanto excluyente y jerarquizado en base a los valores étnicos y de clase que a través de esas mismas representaciones se habían configurado. En este sentido, los individuos de aquella época se piensan como un solo cuerpo, en el cual todos son partes funcionales del mismo. Recordemos que esta concepción del cuerpo jerarquizado también

³⁹ “Es imaginada porque hasta los miembros de la nación más pequeña nunca conocerán – ni verán ni oirán- a la mayoría de los demás miembros, y, sin embargo, en las mentes de cada cual pervive la imagen de su comunión. [...] La nación es imaginada como limitada porque hasta la más grande, que incluso puede llegar a contar mil millones de seres vivos, tiene unas fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de la cuales hay otras naciones. [...] Es imaginada como *soberana* porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución dieron al traste con la legitimidad del orden dinástico y jerárquico divinamente instituido. [...] Finalmente, la nación es imaginada como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y explotación que puedan existir en cada una de ellas, se concibe siempre como un lugar de camaradería profunda, horizontal. Es, en definitiva, esta fraternidad la que ha hecho posible que, en estos dos últimos siglos sobre todo, tantísimos millones de personas, no digamos ya sólo se maten, sino que incluso estén dispuestos a morir por unas cosas imaginadas de carácter tan limitado.” Tomado de: Chris Barker, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Paidós, Barcelona, traducido por Bernardo Moreno Carrillo, 1999, p.117

se daba en la visión cristiana, en la cual Dios se encontraba en la cabeza, en la parte superior, y sus fieles conformaban la parte inferior, haciendo nuevamente referencia al orden divino de la vida en el siglo XIX, como se había constatado en el texto de Mera.

En el siglo XIX las representaciones van a estar vinculadas directamente con la construcción identitaria de aquello que se representa, y tanto sus usos como sus funciones se vinculan a las necesidades del poder, enfocadas a construir un ideal de nación basado en las diferencias de clase ancladas a una *supuesta* superioridad étnica. Sin embargo el entrecruzamiento entre las distintas etnias es inevitable, así como son inevitables los cambios en la manera en que éstas se definen y se representan.

CAPÍTULO 3: El retrato en la sociedad quiteña contemporánea

Como se ha observado en los capítulos anteriores, en el siglo XIX existieron condiciones sociales y políticas concretas, que ancladas a las diferencias étnicas y de clase, conformaron unas formas de representar racializadas, a las que hemos determinado como la tradición representacional del siglo XIX. Dicha tradición dio paso al desarrollo de múltiples representaciones visuales, tales como el retrato y los estudios de tipo, los cuales se anclaron en la sociedad a través de los usos, las funciones y las necesidades que se les asignaba.

Ahora bien, en el contexto contemporáneo, las condiciones sociales y políticas en que se desarrollan las representaciones visuales son tan diversas como diversos son los orígenes y las necesidades a las que ellas responden. De manera que para este estudio se han tomado en cuenta a seis exponentes del retrato pictórico contemporáneo: tres artistas consolidados y tres emergentes; y en cada uno de ellos se analizarán las condiciones particulares que los motivan para desarrollar la reflexión sobre el género del retrato en su obra.

A pesar de la diversidad de las representaciones contemporáneas, se puede establecer de manera certera que, tanto éstas como las representaciones del siglo XIX, inciden de manera superlativa en la forma cómo nos reconocemos. Las representaciones decimonónicas: estudios de tipo, retratos, paisajes y escenas costumbristas fueron importantes debido a que contribuyeron a forjar una imagen concreta de los ciudadanos ecuatorianos de ese momento. En la actualidad, algunas representaciones retratísticas tienen una función parecida, pues aún se discute a través de ellas la construcción de la identidad, tanto del individuo retratado como de la colectividad. Sin embargo, la posibilidad

interpretativa así como los usos y las funciones del *objeto* retrato difieren de aquellas de la tradición representacional del siglo XIX.

Retratarse en la actualidad es una práctica habitual; la fotografía -en especial la fotografía digital- relaciona a las personas consigo mismas desde la visualidad de una forma cotidiana. En tanto que retratarse pictóricamente es una actividad distinta, la cual se ha convertido en una posibilidad para escapar de las ataduras de la instantaneidad y la aparente objetividad de la fotografía. Esto no quiere decir que la pintura y la fotografía no se apoyen la una en la otra, sino que es fundamental pensar en el tiempo que lleva realizar cada una de ellas, para comprender que se trata de lenguajes, sentidos y necesidades diferentes.

Es en el tiempo de realización, tanto de la pintura como de la fotografía, en que se percibe a cada uno de estos lenguajes de manera distinta. Por ejemplo, la inmediatez de la fotografía hace notorio un carácter del cual la pintura carece. Incluso si se piensa en representaciones pictóricas hiperrealistas de cualquier objeto frente a representaciones fotográficas del mismo, se puede observar que las necesidades por las cuales éstas se producen y la forma de percibir las son diferentes para cada lenguaje.

A continuación se presentan un par de imágenes: una pintura de Jorge Velarde, titulada *afilador de cuchillos*, y una fotografía de periodismo gráfico, que muestra a un afilador de cuchillos en las calles de Guayaquil. A pesar de la aparente similitud, como se verá más adelante, las dos expresan sensaciones y sentidos diferentes en cuanto a la percepción de las imágenes. Se puede apreciar en la pintura que al personaje se lo expresa con un carácter nostálgico, si se quiere un tanto idealizado, es decir, se lo puede vincular

con una visión costumbrista y folclórica similar a la de las representaciones decimonónicas, como se había observado en algunos estudios de tipo realizados por Joaquín Pinto; mientras que en la representación fotográfica el mismo personaje tiene un carácter fugaz y sin trascendencia, no se revela la importancia del personaje cotidiano como se lo pretende en la pintura.

La pintura de J. Velarde es parte de una serie pictórica sobre personajes y oficios tradicionales de Guayaquil. Es necesario acotar que estas representaciones mantienen la característica objetualizante que observó en la tradición representacional del siglo XIX, específicamente en las representaciones de oficios y costumbristas de J. Pinto.



Imagen 16: Afilador de cuchillos - Jorge Velarde

Ahora bien, la fotografía y la pintura realista, por el mismo hecho de que son representaciones, reproducen toda la problemática filosófica y epistemológica occidental relacionada con lo *real*, la *realidad* y el *realismo*. Problemática que explica que las representaciones realistas no pueden abarcar lo *real*, ya que no poseen los medios ni las

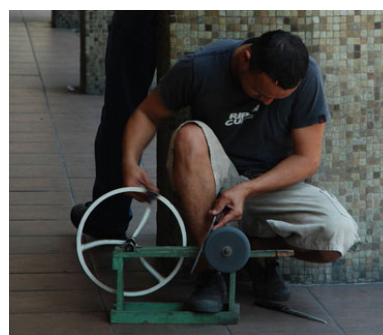


Imagen 15: Fotografía periodística de un afilador de cuchillos

facultades físicas para aprehender o contener lo real, pues siempre quedan aspectos de lo real por fuera en el momento de la representación. Ana Rodríguez y Cristian León en la exposición denominada *Realismos radicales*, realizada en Quito en junio del 2008, exponen que:

[...] el realismo es un régimen de representación que busca suprimir la falta. Sin embargo, como la representación se construye siempre sobre el vacío y “la falta” es irreducible, lo que caracteriza al realismo es su intento siempre frustrado por objetivar la totalidad además de la ansiedad constante por conjugar lo irrepresentable.⁴⁰

De esta manera se puede concluir que ni la representación pictórica realista ni la fotografía consiguen saldar dicha *falta*, ya que aquella se hace presente en el origen de la representación misma, y su principio objetualizante, el cual intenta abarcar y contener lo real siempre se ve inútil debido a que sólo proyecta una parte de esa realidad. Es así que muchas décadas después de la invención de la fotografía, el realismo pictórico se mantiene como una alternativa en el mundo de la representación, el cual permite plantear preguntas hacia la representación, el realismo, la realidad y lo real en sí mismo.

Sin duda, en la actualidad se evidencia un resurgimiento del realismo en la pintura que va de la mano con este reaparecer del género del retrato, el cual estuvo monopolizado en gran medida por la fotografía, y que en los últimos años, tras la aparición y expansión de la fotografía digital, ha copado la visualidad de manera abrumadora, lo cual no ha hecho más que evidenciar nuevamente la mencionada *falta* de lo real en la representación. Es el retrato, que por estar asociado más directamente a las fotografías cotidianas, el que renace en la actualidad a través del lenguaje pictórico, para recobrar aquel carácter que obtenía

⁴⁰ Ana Rodríguez y Christian León, *Realismos radicales*, Quito, Museo Nacional Banco Central del Ecuador, 2008, p. 20

solamente de la pintura; y se convierte en una alternativa para la representación de lo real, aceptando la *falta*, e interrogando la aparente objetividad de la representación.

Este carácter puede ser apreciado en las siguientes obras *el loco* de Christian Molina y *I only one to blame is myself* de Camille Coté, en las cuales los autores reconocen la *falta* en la representación, pues no se representan a ellos mismos como entes estables, completos y finitos, sino con su identidad incompleta, en proceso. En *el loco*, el personaje muestra gestos de inconformidad y frustración, mientras que en el cuadro de Coté, ella se representa interrogándose a sí misma, casi juzgándose. En la parte formal, el trazo y la composición de los personajes representados difieren en cierta medida del canon establecido en la tradición representacional decimonónica, ya que no busca ser un realismo naturalista ni objetivo, cuestionando así precisamente el régimen visual de aparente objetividad, heredero de dicha representación.



Imagen 17: El loco – Christian Molina



Imagen 18: I only one to blame is myself – Camille Coté

Otra de las características que pueden encontrarse tanto en las representaciones contemporáneas como en las decimonónicas, es la *literalidad*, aspecto al que se refiere cuando el artista es fiel en su representación visual en relación a las palabras que componen el título de su obra, marcando así ciertos límites en las posibles lecturas de la misma, es decir que guarda una relación directa entre el título de la obra y lo representado. Cabe anotar, que si bien este aspecto literal en las representaciones decimonónicas presenta un carácter objetivo, en las representaciones contemporáneas la literalidad abarca un aspecto subjetivo. Se observa esta característica en la obra de Christian Molina denominada *Construyendo la confusión*, un autorretrato que difiere de la representación realista del mismo y que expresa claramente el sentido de la *construcción*, a partir del ensamble de muchas figuras que encajan unas con otras, ilustrando el proceso mismo de la construcción.

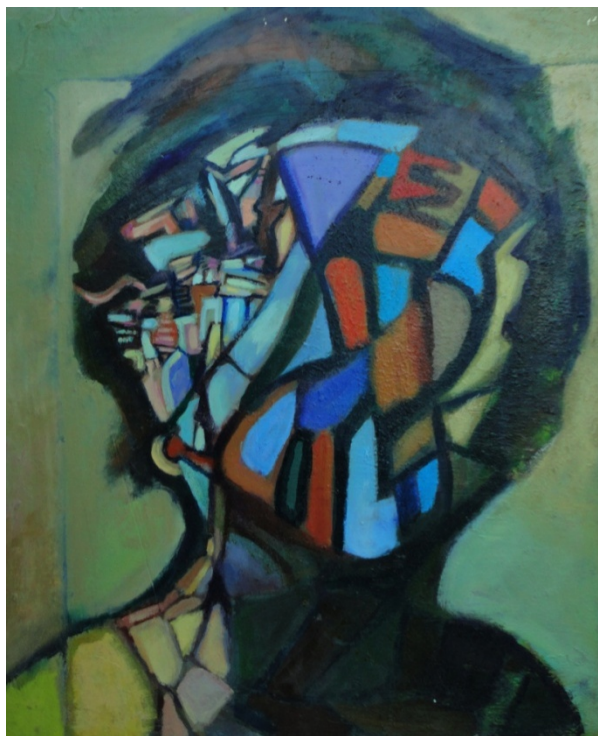


Imagen 19: Construyendo la confusión – Christian Molina

Sin embargo esta característica también la podemos observar por momentos en la obra de Joaquín Pinto, por ejemplo *Carajos*, es una obra que difiere del carácter solemne de la tradición pictórica de su tiempo, en ella retrata a un hombre irritado, con su cabeza cubierta de ajos, y que por la expresión de su boca se deduce que está gritando ¡carajo! A diferencia de los retratos, las representaciones de tipo o los paisajes realizados por Pinto, obras como *Carajo* satirizan aquella relación entre el título y la representación que la obra muestra; en este caso mediante un juego de palabras y de imágenes; es decir, ponen en cuestión la veracidad de aquella intención de la tradición representacional decimonónica de construir el sentido y el concepto de lo que se está representando. Lo que representa también el carácter crítico de Pinto y su obra frente a su contexto social y político.

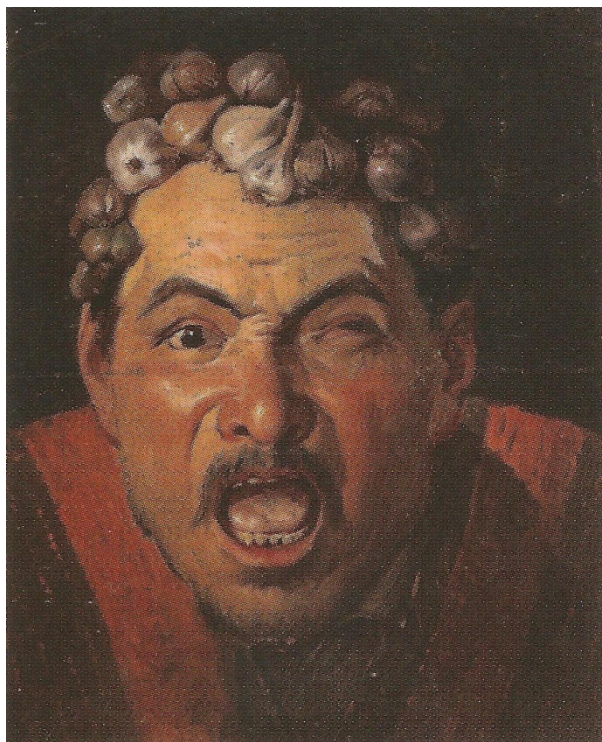


Imagen 20: Carajos - Joaquín Pinto

Regresando sobre los artistas emergentes se encuentra que dicha literalidad, surge también como la necesidad de atrapar o representar lo *real* pero desde un punto de vista subjetivo. En este sentido se entiende que los títulos de estas obras se refieran a experiencias, pensamientos, conceptos e ideas, más no a objetos o a elementos como sucedía en el siglo XIX, cuando los títulos de las obras correspondían, etiquetaban y clasificaban a lo que se estaba viendo, como ya lo hemos podido observar en el estudio denominado *Indio de Nayón vendedor de escaleras*, en el acápite *Retrato y etnicidad*.

Es así que estas representaciones pictóricas retratísticas contemporáneas poseen un carácter ambiguo, pues por un lado desean atrapar lo *real*, y lo intentan desde la literalidad, mientras que por otro reconocen la *falta*, difiriendo en su lenguaje pictórico de

representaciones objetivas. Esta ambigüedad representa de hecho una ruptura con la tradición representacional decimonónica.

Se observa además en los retratos de los artistas emergentes contemporáneos que, mediante la autorrepresentación, ellos se piensan a sí mismos en el lugar del Otro; en otras palabras, el autorretrato en la experiencia representacional contemporánea permite al artista ocupar el lugar del Otro desde su propio lugar, lo que también difiere significativamente de la tradición representacional del siglo XIX. Cristian Viteri analiza y apunta a algunas de las necesidades que los artistas de hoy pueden encontrar en la elaboración de un retrato. Por ejemplo, reconoce que esta práctica, a más de ser un ejercicio visual útil para la comprensión de la naturaleza y la morfología humanas, es un instrumento discursivo para formular cuestionamientos sobre el lugar de enunciación en relación con los otros. C. Viteri dice:

Hemos visto la necesidad de abordar al retrato como algo más, como un componente de más complejidad y en ese sentido cuestiones del retrato como la heteronomía, los heterónimos, la cuestión de otorgarse, la necesidad de definir problemas de identidad mediante el retrato, la necesidad de definir problemas de representación mediante el retrato y en este sentido complejizar más esto [el género del retrato] que de alguna manera está como muy presente a lo largo de la historia del arte [...] creo que una de las cuestiones principales en el arte, que está como siempre presente, es la necesidad de autoafirmación.⁴¹

Ahora, el artista contemporáneo, no sólo a través del autorretrato sino también del retrato, reconoce su lugar de enunciación. En este sentido, establecer la relación tautológica de *todo retrato es un autorretrato* (todo autorretrato es un retrato) es fundamental para comprender que los retratos en sí mismo son en gran medida *el retratante*. Nancy dice: "Si todo retrato es un autorretrato, es ante todo por realizar su propio auto: la relación a sí. O la

⁴¹ Entrevista realizada a Cristian Viteri, Quito 16 de abril del 2013. La aclaración del paréntesis es mía.

relación a (un) 'yo'.⁴² Este aspecto es visible en la recurrente necesidad de los artistas emergentes por ir fijando su identidad como la identidad de un sujeto retratado en un momento y en un contexto determinado, dejando representaciones como testimonio del cambio que experimenta cada uno de ellos. Carolina Bone por ejemplo, realiza una acción gráfica que la denomina como YoNo, en la que con simples trazos provoca ese reconocimiento a través de su silueta, de modo que esta silueta se convierte en su propio autorretrato. Bone hace de su imagen un testimonio de su existencia, una existencia que es efímera y se encuentra en constante cambio.



Imagen 21: YoNo – Carolina Bone

El artista contemporáneo piensa en el retrato como metáfora de la construcción del sujeto; a partir de esta experiencia representacional, el artista reconoce la construcción de la

⁴² Nancy Jean-Luc, *La mirada del retrato*, traducido por Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu, 2006 p. 35-36.

identidad del sujeto en el retrato, es decir que se hace consciente de la importancia de la representación en la conformación de la identidad del sujeto. Comprueba la idea de que la representación construye; se vuelve consciente de lo que significa trabajar en la representación, de modo que empieza por la suya propia, en un intento por reconocer y ubicar su lugar de enunciación.

Christian Molina en su obra *Derrota y miel*, realizada a manera de pintura-collage, ejemplifica este sentido de construcción del sujeto, a partir de retomar los hechos y memorias que le han marcado en la conformación de su identidad. Cabe recalcar que el collage en esta obra surge como estrategia de superponer eventos, palabras e imágenes que reafirman el sentido de construcción del sujeto. C. Molina con esta obra reconoce su lugar de enunciación como el resultado de su construcción social.



Imagen 22: Derrota y miel – Christian Molina

Es este intento por reconocer y ubicar el lugar de enunciación el aspecto que ancla a estas obras contemporáneas con el tema de la identidad, la misma que está compuesta, entre otras cosas, por su origen étnico y su condición de clase. Identidad que es también construida políticamente puesto que, el lugar de enunciación bajo el cual se representa es también un lugar político, de manera que la representación influye políticamente en la construcción de identidad, es decir que existe una correspondencia entre el enunciante de la representación, su lugar de enunciación y que se refleja en el proceso de construcción de la identidad del personaje representado en la obra pictórica. Todo aquello se evidencia, en el constante proceso de autorrepresentación que realizan estos artistas, ya que difieren en la forma y el sentido en la cual ellos se representan de una obra a otra, lo que habla del conflicto y la búsqueda por ir construyendo sus identidades.

También los Estudios Culturales ven la identidad como una elaboración social que se encuentra en permanente construcción, es decir que se redefine continuamente y no debe ser entendida como estática o finita. Se entiende, por lo tanto, que las categorías constitutivas de la identidad, tales como la etnicidad y la clase, también son conceptos que deben estar en permanente cambio y movimiento.

De los artistas expuestos en este análisis, Jorge Velarde, Tomas Ochoa y Estuardo Álvarez, trabajan la identidad en su obra desde el retrato y la representación étnica, incluso dando continuidad a algunos aspectos de la tradición representacional del siglo XIX, mientras que el conjunto de artistas emergentes, Molina, Bone y Coté, representan la identidad desde su propio lugar de enunciación. Esta variedad en la representación de la identidad habla también de la convivencia de distintas formas de abarcar el retrato en la contemporaneidad.

En la obra *Ideales de libertad* de E. Álvarez, el artista retrata a Manuela Sáenz, un personaje de la historia cívica nacional, que en cierta medida se había mantenido relegado del reconocimiento oficial en la lucha por la independencia y que en las últimas décadas ha sido usado para fortalecer el mito heroico de los próceres de la independencia. Es así que Manuela Sáenz es retratada en este mural en un gesto reivindicador de la mujer ecuatoriana, exaltando su rol en el proceso de conformación de la nación, anclándola al proyecto político institucional del Estado, por el cual se reactiva y se reafirma el discurso de la nación. El artista opera de manera muy similar a lo que ocurría en el siglo XIX, cuando se encomendaba realizar retratos de los personajes ilustres a artistas consagrados; recordemos por ejemplo cuando Eloy Alfaro encomienda a J. Pinto realizar el retrato del Mariscal Sucre por motivo de las festividades de la nación.



Imagen 23: Mural: Ideales de libertad – Estuardo Álvarez



Imagen 24: Manuela Sáenz – Estuardo Álvarez

El mural *Ideales de Libertad* está compuesto por el retrato de Manuela Sáenz, centralizado y de gran tamaño, acompañado de otros tantos retratos relativos a “mujeres ilustres” de la patria, de menor formato y dispuestos lateralmente. El retrato es expuesto como obra pública en un sector de amplio flujo vehicular y peatonal de Quito, es decir que se recepta por un numeroso conjunto de espectadores a diario, y permite observar que dicho mural reproduce una política de visibilidad, a través de cual se privilegia a las obras o representaciones donde se reafirma la identidad nacional, desde las figuras *emblemáticas*.

Se aprecia que la obra de E. Álvarez es una muestra de la permanencia del sistema decimonónico de representación, en el cual se buscan héroes y heroínas para que se constituyan en modelos sociales a seguir. La representación principal, es decir la de Manuela Sáenz, hace referencia a una mujer de clase media alta, de origen étnico blanco

mestizo, distinta a la de las anteriores representaciones de esta prócer⁴³. Su postura frontal, su semblante y su rostro responden a los nuevos paradigmas que construyen la feminidad; su vestimenta, el uniforme militar de los Granaderos de Tarqui, refiere a la mujer ecuatoriana como una luchadora. Todos estos elementos hacen que esta representación de Manuela Sáenz admita un mayor reconocimiento por parte de la colectividad, haciendo efectivo el parámetro de reeditar héroes, generado en la tradición representacional del siglo XIX.

La política de visualidad que edifica este tipo de obras, provoca que se representen figuras y personajes históricos como súper hombres o súper mujeres, aparentemente puros y sin contradicciones y mantiene vigentes los parámetros de idealización de la nación que se gestaron en la tradición representacional del siglo XIX. Es necesario considerar que este tipo de representaciones emergieron alrededor de las últimas conmemoraciones de los bicentenarios independentistas latinoamericanos, entre el año 2008 y 2010, las cuales incitaron a la reflexión de la historia, la identidad y los logros alcanzados como nación.

Ahora, la concepción de la identidad en las obras de los artistas contemporáneos emergentes es diferente. C. Coté expone en sus obras la construcción de la identidad desde su lugar de enunciación, tomando a la autorrepresentación como propuesta para la comprensión de su propia identidad, una identidad en proceso. Tomemos por ejemplo el cuadro denominado *Music to my ears*, en el cual Coté hace referencia al sonido como una de las experiencias que constituyen lo que ella es, fusionándose ella con los sonidos, como si tanto el sonido y ella fueran lo mismo por un momento.

⁴³ Véase anexo 2, una representación de Manuela Sáenz del siglo XIX.



Imagen 25: Music to my ears – Camille Coté

En este mismo sentido, el artista Jorge Velarde también recurre frecuentemente a las auto representaciones, las cuales le sirven para forjar su identidad en distintos aspectos de los que él considera, conforman su persona. Sobre el autorretrato J. Velarde comenta en la revista Vistazo “Yo no trato de comunicar algo. Para mí la pintura es una búsqueda de mí mismo y en eso es fundamental el autorretrato”, añade más adelante en la misma entrevista, “Generalmente mis autorretratos no son halagadores. Salgo mal parado y nunca me pinto como una exaltación de mi propia imagen, siempre hay algo detrás, una búsqueda.”⁴⁴ Es a partir del retrato que intenta leer y traducir la realidad desde su mirada, desde su vivencia, prestando atención a las limitaciones y a las virtudes que él como artista reconoce de sí mismo.

Se puede apreciar por ejemplo en el siguiente autorretrato a J. Velarde decapitado sobre su paleta de colores, quizás haciendo referencia al sacrificio que significa la profesión artística y como ésta consume la vida del artista, se puede plantear en este sentido, que este

⁴⁴ “Jorge Velarde: Pintor visceral”, en *Vistazo*, 22 de septiembre del 2011, <http://www.vistazo.com/ea/entretiempo/imprimir.php?Vistazo.com&id=4517>

autorretrato es la evidencia de que la actividad artística es parte fundamental, casi vital en su existencia.



Imagen 26: Autorretrato – Jorge Velarde

En el siguiente autorretrato vuelve a hacer referencia a la mutilación de su cuerpo, el dolor y la frustración que en su experiencia como ser humano y artista experimenta se evidencia en el pequeño paso que intenta dar con las improvisadas muletas, la frustración se hace nuevamente evidente al observar que se encuentra armado con un machete pero irónicamente también está incapacitado para mantenerse en pie y utilizarlo.



Imagen 27: Caminante – Jorge Velarde

3.1 Clase y etnicidad en el retrato actual

La clase y la etnicidad al ser entes constitutivos de la identidad también entran en el debate de la representación. Brah piensa en la etnicidad dentro del campo de la representación como una dinámica, que actúa bajo el sentido de centro-periferia, en la cual se establece que la periferia no es más que el centro mismo de este sistema, donde se elaboran las diferencias étnicas; la cita de Brah tomada del texto: *Televisión, globalización e identidades* de Chris Barker dice: “es necesario considerar axiomático que lo que se *representa* como ‘margen’ no sea marginal en absoluto, sino que sea un *efecto constitutivo de la propia representación*. El ‘centro’ no es más centro que el ‘margen’”⁴⁵. Lo que nos hace comprender que *los otros*, en este sistema de representaciones binarias, deben ser

⁴⁵ Chris Barker, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Paidós, Barcelona, traducido por Bernardo Moreno Carrillo, 1999, p.115

permanentemente establecidos y reafirmados como diferentes, y que es una característica fundamental de la tradición representacional del siglo XIX.

Estuardo Álvarez es uno de los artistas contemporáneos que toman a la representación étnica como parte de su obra retratística. En estas obras se representan distintos personajes de etnias indígenas locales así como personajes del cotidiano. Una de las características destacadas en la obra de E. Álvarez es el gran formato, el cual visibiliza a aquellos personajes que en la cotidianidad no son tomados en cuenta, además el carácter frontal de sus retratos obliga a mirar a estos rostros, de los que usualmente desviamos la mirada. Sin embargo, estos retratos, al ser representados descontextualizados de su entorno cultural, pues solo se muestran los rostros con sus características faciales en gran formato, terminan por reflejar una política visual en la que, a pesar de que se reconocen a las diversas etnias (en los rasgos faciales de los retratados), se termina por eliminar las diferencias entre estas (pues formal y compositivamente, todos están retratados con la misma resolución), incluyendo aquellas que se refieren a las relaciones de poder presentes entre las mismas.

En este punto se presenta un quiebre con la tradición representacional del siglo XIX, pues en aquella las representaciones étnicas fueron usadas para diferenciarse, haciendo hincapié en las características que distinguían a los unos de los otros, en cambio en el contexto actual, algunas de estas representaciones retratísticas contemporáneas son usadas para reconocerse como diversos, pero eliminando las distinciones, ocupando los mismos formatos y las mismas características representacionales, sin contar con las diferencias históricas y políticas que los han conformado tal o cual lugar étnico y de clase.

Esta política de visualidad es parte de los debates de la identidad en el contexto local actual, ya que si bien se registran grandes avances en el reconocimiento de la diversidad étnica, como el eje donde se funde la identidad de todos los ecuatorianos, es precisamente esta aparente relevancia de la diversidad étnica el elemento que representa a la identidad nacional ecuatoriana, aunque podría terminar por anular la diversidad misma. Por lo que Cristian Viteri, tomando el retrato y esta dinámica de la representación contemporánea, piensa que:

[...] la función del retrato desde lo político, desde lo institucional, quiere hacer visible que nos interesan todos, o sea que el interés es por todos y la construcción de todas las diferencias; pero sin embargo hay una lógica en cuanto a la lógica de la diferencia; cuando todo interesa finalmente nada interesa [...] ya que es una identidad fijada en la modernidad la que existe, porque la identidad fijada en la modernidad es sólida, siempre trata de generar límites, eliminar la diferencia, pero hoy por hoy vivimos como los dos conceptos, o sea vivimos como el concepto de eliminemos la diferencia, pero somos diferentes.⁴⁶

Como se puede ver, política e institucionalmente, esta dinámica de visualidad en el retrato puede ser usada como una estrategia representacional, que intenta aliviar los conflictos entre las distintas etnias y clases, ocultándolos y desplazándolos en la propia representación. En consecuencia estas representaciones, que se formulan para generar una identidad nacional diversa pero estable, siempre encuentran resquebrajaduras en la misma representación. C. Barker reflexiona sobre la identidad nacional estableciendo que “la identidad nacional suele asociarse a una idea de la nación como cultura compartida que exige que las fronteras étnicas no atraviesen las políticas, aunque, por supuesto, sí las crucen.”⁴⁷

Otro artista que podemos tomar como referente dentro del arte contemporáneo local, para analizar las implicaciones del retrato y la representación étnica es Tomás Ochoa. Este

⁴⁶ Entrevista a C Viteri.

⁴⁷ Chris Barker, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Paidós, Barcelona, traducido por Bernardo Moreno Carrillo, 1999, p.115.

artista recurre al retrato como opción política. Su obra se proyecta como instrumento visual y social útil para develar relatos e historias no oficiales de la nación; es decir, sus trabajos son una puerta a narraciones y visualidades olvidadas por los medios oficiales. T. Ochoa describe su obra de la siguiente manera: “Mi proyecto artístico es también un proyecto político y cultural. Aspiro develar aquello que la visualidad del poder ha hecho invisible. Revelar saberes marginales y discontinuos; visibilizar personas y registrar acontecimientos que de otro modo desaparecerían anónimos en el tiempo.”⁴⁸

La mayoría de sus obras tienen un carácter mixto, presentan distintos lenguajes a manera de collage. Estas obras retoman representaciones étnicas fotográficas del siglo XIX y son puestas en dialogo con sujetos y personas del contexto contemporáneo, étnicamente reconocibles como indígenas o como mestizos. Esta acción genera un vinculo entre el pasado y el presente étnico local, con ello hece alusión a que las diferencias étnicas vinculadas a la clase no han cambiado mucho en la práctica cotidiana. Sus intervenciones en fotografías étnicas del siglo XIX sirven como pretexto para interpelar el contexto actual, y de alguna manera de convierten en una denuncia desde el campo de la representación en la cual se expone que aún, en el siglo XXI, este tipo de discriminaciones están vigentes.

⁴⁸ Aleyda Quevedo Rojas, “las historias no contadas de Tomás Ochoa”, en Cosas, <http://www.cosas.com.ec/1802-las-historias-no-contadas-de-tomas-ochoa.html>

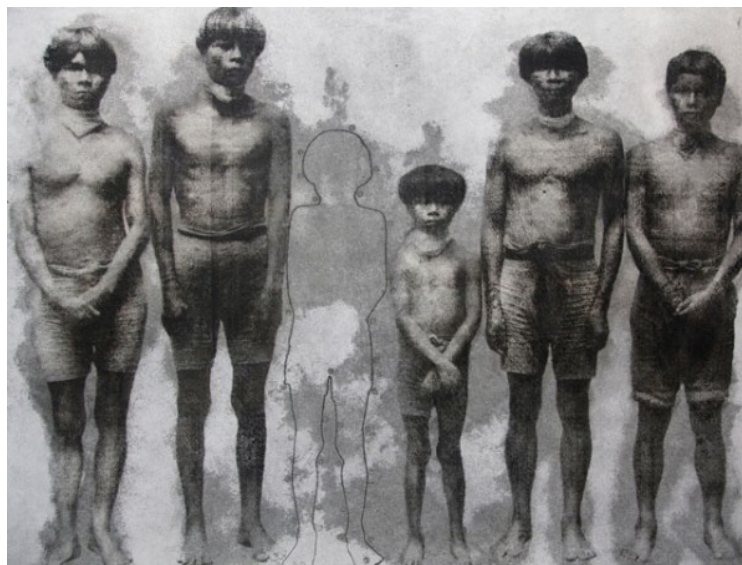


Imagen 28: Obra perteneciente a la serie Retratos transversales – Tomás Ochoa

De alguna manera su obra, al igual que la de E. Álvarez, obliga a dirigir la mirada hacia aquellos personajes cotidianos considerados como marginales. Sin embargo, en sus intervenciones no existen cuestionamientos de fondo hacia las representaciones objetivas tradicionales de los personajes retratados, pues dichas intervenciones recaen en una representación cosificante del sujeto, ya que persiste un uso de la imagen del personaje étnicamente reconocido como marginal para llevar a cabo sus obras, reeditando la visión etnográfica de la tradición representacional decimonónica en el arte contemporáneo.



Imagen 29: Obra perteneciente a la muestra Retratos transversales – Tomas Ochoa

Jorge Velarde también recurre a la representación étnica, aunque de forma distinta como ya se mencionó, pues es a través de estas obras que el artista reedita el aspecto documental e incluso objetualizante de la tradición representacional del siglo XIX. Tomemos ahora la obra denominada *La familia y el burro*, pintura que forma parte de la serie de obras que representan a personajes típicos de la costa y en la cual se vincula a los personajes montubios de la zona con la familia cristiana (José, María y Jesús). Al apropiarse de este relato bíblico y recontextualizarlo en el ámbito local actual, esta representación apela a través de la asociación visual a idealizar al personaje del campo, pues de manera provocadora se legitima en éste los valores cristianos. De modo que se presenta un quiebre con la tradición pictórica decimonónica, pues los personajes representados en esta escena bíblica son montubios, sin embargo al objetualizarlos de una manera romántica se reeditan algunos aspectos de la tradición representacional del siglo XIX, como por ejemplo proyectar una idea del *buen salvaje*, es decir que se proyectan

valores sociales considerados buenos como la humildad y la bondad sobre las personas campesinas.

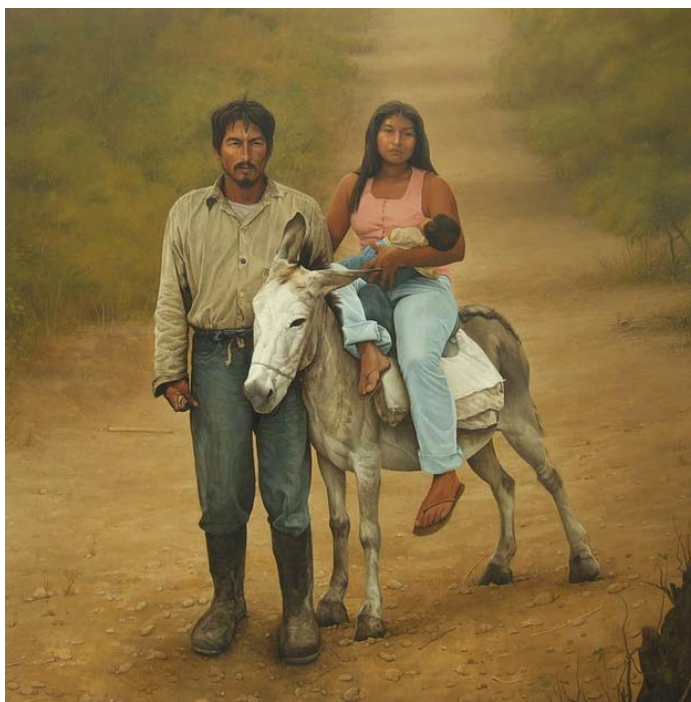


Imagen 30: La familia y el burro - Jorge Velarde

3.2 Discursos de los artistas contemporáneos emergentes respecto al retrato

Los artistas contemporáneos emergentes contemplados en este análisis: Carolina Bone, Camille Cote y Christian Molina, discuten la clase y la etnicidad en sus representaciones a través de la reafirmación de su propio lugar de enunciación, al reflexionar primero su propio origen étnico y de clase. Dejando de lado aquella actitud del intelectual decimonónico y moderno, en la cual se pretendía hablar por los otros, y que aún se refleja en los artistas contemporáneos no emergentes anteriormente analizados.

Estos artistas emergentes recurren frecuentemente al género del retrato y especialmente al autorretrato, mas sin embargo, considerando que provienen de distintas perspectivas tanto étnicas como sociales, sus obras a su vez revelan diferentes necesidades

formales y conceptuales. Ya se mencionó sobre la capacidad que tienen sus obras para generar un quiebre con las representaciones realistas y objetivas, propias de la tradición representacional decimonónica. A continuación desarrollaremos otros aspectos en estas mismas producciones que rompen también con dicha tradición.

Una característica común que podemos identificar en estos artistas es que se desligan de los discursos institucionales como el de la identidad nacional y demás temas sociales y, más bien, atraviesan estos temas desde la intimidad y la subjetividad. Ellos intentan legitimar su lugar de enunciación a través de sus autorrepresentaciones y mediante estas, abarcar las distintas complejidades sociales.

Camille Coté en la entrevista que se realizó para esta investigación, nos comenta que su obra tiene una relación tanto con lo íntimo como con lo público, ella dice que: “Son ambas porque a través de algo íntimo me relaciono con las personas, entonces se vuelve un tema social.”⁴⁹ Christian Molina coincide con Coté, al argumentar que si bien sus obras parten de un carácter intimista, este mismo carácter puede ser el factor que relacione su obra con los espectadores. Al respecto dice: “Son de carácter intimista, pero a la vez, yo creo que pueden llegar a identificarse con alguien del público.”⁵⁰ C. Molina no piensa que su obra esté ajena a la realidad social sino que se ancla en el tema social desde la cotidianidad. Esta actitud refleja dos aspectos que se constatan en los discursos de estos tres artistas: primero, que entienden que sus obras abarcan de una u otra forma los distintos problemas sociales, y segundo, que estos artistas se reconocen a sí mismos como hacedores de su propia realidad social, sin la necesidad de recurrir al *Otro* en la representación. Al respecto Susan Rocha piensa que esta actitud del artista emergente difiere de los artistas

⁴⁹ Entrevista realizada a Camille Coté en agosto de 2012.

⁵⁰ Entrevista realizada a Christian Molina en agosto de 2012.

decimonónicos en que: “[...] ya no existe la pretensión de hablar por quién no tiene voz, que es una pretensión completamente moderna”⁵¹. *El otro*, en estas representaciones contemporáneas son ellos mismos, los y las artistas emergentes.

En la siguiente obra C. Molina se encuentra sobrevolando su ciudad, él observa lo que su contexto presenta. Se vuelve en el personaje que se desplaza por su contexto apropiándose de lo que le interesa y escapando de lo que quizás aborrece de la misma, que puede ser ese espacio natural que lo urbano desconoce.



Imagen 31: Autorretrato – Christian Molina

En la siguiente obra, C. Molina se apropia de algunos aspectos de la obra de Camilo Egas *estación calle 14*, en la cual el autor representa su propia estación 14, intentando expresar su propia soledad y su abandono, reconociendo a la estación como el lugar donde él elige estar. Estas son dos obras en las cuales C. Molina recurre a su autorrepresentación

⁵¹ Entrevista realizada a Susan Rocha, 10 de abril de 2013.

como instrumento para reflexionar sobre los dilemas humanos sin la necesidad de recurrir al otro para plasmar la inquietud.



Imagen 32: Mi estación 14 – Christian Molina

Otra característica en la obra de estos artistas es que sus representaciones se centran en microrrelatos, como las historias de vida y las anécdotas personales, ubicando sus obras dentro de circuitos sociales concretos e íntimos, en los cuales sus integrantes se reconocen bajo identidades dinámicas y móviles. En los dos siguientes autorretratos C. Coté dialoga consigo misma y es a través de estas imágenes que la artista se reconoce incluso más que con fotografías, ya que son estas líneas fuertes y de contrastes marcados los que expresan el real carácter de su persona.



Imagen 33: Autorretratos – Camille Côté

La cotidianidad en la obra de C. Molina se puede apreciar en la serie de retratos de formato pequeño, denominada *Chulqueros*, en donde son representados estos personajes mirando a través de unas ventanillas, mostrando su carácter amenazante en el momento mismo de la cobranza; exigiendo su dinero. El retrato en este caso se muestra como un documento que recoge hechos del cotidiano, y que intentan llevar al espectador la sanación de la escena y del momento.



Imagen 34: Chulquero – Christian Molina

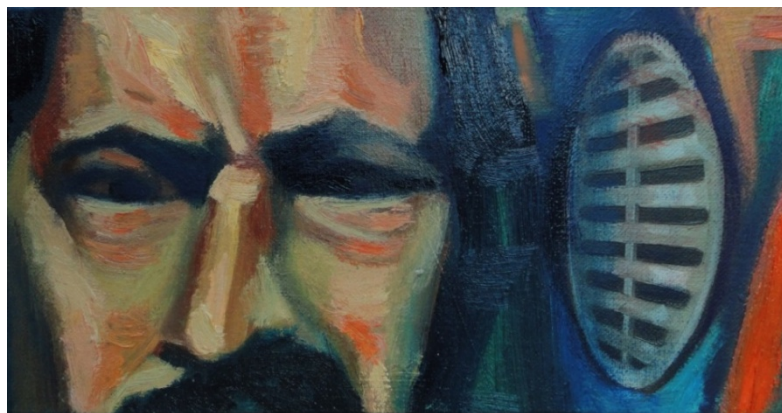


Imagen 35: Chulquero 1 – Christian Molina

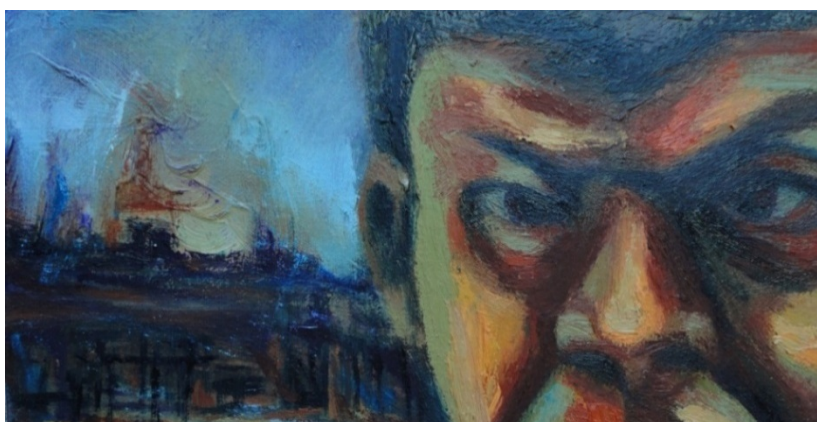


Imagen 36: Chulquero 2 – Christian Molina

Camille Coté se autorretrata también en un afán de conocer el mundo a través de sus límites físicos y corporales, de sus vivencias y experiencias. La artista en una de sus obras habla sobre el régimen del sistema educativo artístico, asociándolo con el aburrimiento y el desencanto que produce la práctica repetitiva para perfeccionar la técnica; es así que representa a su cuerpo despojado de energía y abatido, reproducido varias veces en el cuadro. *Sleep as the first symptom*, transmite un sentimiento de agotamiento y de abandono con respecto al sistema educativo, C. Coté dice "Con el retrato me relaciono a través de la

cotidianidad, no tanto en algo teórico, más me relaciono con cuestiones personales, o situaciones que me han ocurrido, y mi sentimiento físico a través de ella⁵².



Imagen 37: Sleep as the first symptom – Camille Coté

C. Coté nos traslada con su obra a espacios donde el retrato toma fuerza por su gesto y por su trazo firme, en los cuales muchas veces se expresa el desaliento. Por ejemplo, la siguiente obra, en la que se aprecia una escena de sala de espera, nos envuelve al punto de sentir la sensación de angustia y preocupación de los personajes representados.

⁵² Entrevista Camille Coté.

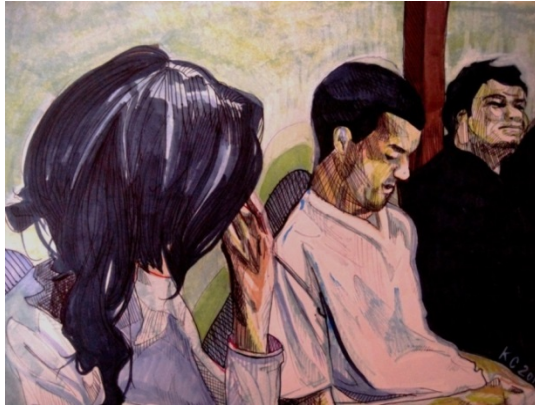


Imagen 38: ST - Camille Côté

C. Côté se reconoce como una persona contradictoria, con conflictos que no están necesariamente saldados ni resueltos y así se representa en sus autorretratos, en donde no se expresa un carácter estático y estable, sino uno incierto y confuso.



Imagen 39: Flashes – Camille Côté

Respecto al tema étnico en la representación C. Coté explica que:

“las diferencias entre las personas en el plano étnico, siempre van a jugar un papel muy importante en la obra, porque las personas siempre lo distinguen de esa manera, hoy en día es así. Si retratas a una mujer blanca o a una mujer negra las personas automáticamente le van a poner en su caja de diccionario o definición. De esa forma todos somos racistas, en cierta manera.”⁵³

En este sentido C. Coté reconoce los límites que tiene la representación, cuando ésta es expuesta ante una sociedad que ya tiene unos parámetros sociales establecidos tanto étnicos como de clase. Quizás sea este el motivo por el cual la artista opta por autorretratarse, objetualizándose a sí misma y evitando objetualizar *al otro*.

La obra de Carolina Bone, por otro lado, puede verse inmersa dentro de dichos límites, pues al ser una joven artista afrodescendiente esmeraldeña que opta por el autorretrato de manera recurrente, sus obras pueden ser atribuidas a la reflexión hegemónica del tema étnico actual, sin embargo ella se vuelve muy crítica al abordar este tema pues sus representaciones difieren de aquellas que tratan de hablar por el afrodescendiente, C. Bone dice al respecto:

“los temas de raza están totalmente prostituidos, pues nos toman como un objeto para vender, como objeto para hacer cualquier proyecto, cuando no están viviendo en sí, lo que es ser negro, blanco, indio, [...] entonces la gente que trabaja en cuanto a estos temas de raza en la parte contemporánea, los anula totalmente, porque no buscan la raíz de toda la cuestión”⁵⁴

Ella se ve como una afrodescendiente, que construye su identidad en el permanente diálogo entre sus raíces y su largo vivir en Quito. Reconoce no ser ni sentirse suficientemente afrodescendiente ni suficientemente quiteña, su obra nos habla de ella y de sus contradicciones. “Siempre he trabajado temas sobre el cuerpo, el retrato y el

⁵³ Entrevista Camille Coté.

⁵⁴ Entrevista realizada a Carolina Bone en agosto del 2012.

autorretrato. Me gusta mucho retratarme, creo que es el amor hacia mí mismo.⁵⁵ Su obra se vuelve un testimonio de la identidad en construcción, que pone en cuestión su propia etnicidad y por ende el resto de construcciones étnicas aparentemente estables.



Imagen 40: Autorretrato – Carolina Bone



Imagen 41: Autorretrato – Carolina Bone

En su incursión en el grafiti, Carolina Bone interviene espacios públicos con la representación de su propia imagen, en la que plasma su silueta característica en tamaño real. Esto nos habla de la necesidad de la artista por dejar un testimonio de su presencia y ocupar un espacio que la haga visible. En el caso de la siguiente intervención, por ejemplo, en la que su silueta está plasmada en una pared, C. Bone deja testimonio de su presencia a

⁵⁵ Entrevista Carolina Bone.

través de su ausencia. C. Bone en estas imágenes está presente y ausente al mismo tiempo, es quizás un escape de la representación.



Imagen 42: Intervención - Carolina Bone

3.3 Propuestas para mirar el retrato en la escena artística contemporánea

Se debe mirar al retrato pictórico, en la escena artística contemporánea, dentro la complejidad que implica la representación misma, pues como se propuso al inicio de este capítulo, la representación visual posee una limitación de origen en cuanto se refiere a abarcar la totalidad de lo real. Por lo tanto, la representación retratística pictórica, por más que se aproxime a lo real, siempre dejará aspectos fuera.

La complejidad en la representación, también se debe al hecho de que ésta es producida desde un lugar de origen, anclado a la clase, a la etnia y al género, evidenciando así las relaciones de poder existentes. En nuestro caso, el retratista siempre vinculado a un lugar de origen, involucrará sus representaciones con una política determinada.

Entendiendo que la representación es política, se explica que ésta construya o deconstruya al sujeto y su realidad, de modo que podemos vincular a la práctica

representacional del retrato, con unos usos y funciones relacionados con el tiempo y el contexto en que estas representaciones se emiten y se leen. En el caso de las representaciones retratísticas contemporáneas, estas construyen o deconstruyen al sujeto retratado y a su realidad, según los usos y las funciones asociados a la difusión de esta representación.

Ahora, en la escena contemporánea, y en los ejemplos analizados en este capítulo, la representación puede ser una herramienta para construir identidades desde las resquebrajaduras que ella misma no logra contemplar, ya que se lograría poner en cuestión las representaciones totalizantes y objetualizantes que se intentan erigir como verdades. El retrato pictórico en este caso, es una herramienta estratégica que abarca los aspectos que otros tipos de representación visual no lo hacen.

CONCLUSIONES

Luego de haber observado los patrones de representación, además de sus usos y funciones sociales del retrato pictórico, en relación a pinturas etnográficas, tanto en el siglo XIX como en la escena contemporánea, se puede comprender cómo es que la representación visual se convierte en una herramienta para construir el lugar del Ser y del No Ser en la sociedad ecuatoriana, y el papel que en ello juegan las perspectivas étnicas y de clase.

Se ha logrado comprender cómo el retrato, como expresión visual, reprodujo los intereses y las necesidades ideológicas, y por lo tanto políticas de las elites criollas del siglo XIX, cuyo lugar de enunciación está relacionado a sus orígenes étnicos. Además, se ha comprobado que la representaciones de los indígenas en el Ecuador estuvieron en gran medida direccionadas a establecer las condiciones de vida de dicha etnia, incluso asignando de alguna forma los roles que estos grupos debían desempeñar en la sociedad.

Las condiciones históricas y políticas de cada época, siglo XIX y contexto contemporáneo, son determinantes para la producción de representaciones retratísticas y de representaciones étnicas. En el contexto decimonónico se encuentra que estas condiciones estaban directamente relacionadas con el proceso de conformación de la nación, con los relatos y discursos sobre la construcción de identidad. De ahí que el retrato surge también como un instrumento visual para representar a los personajes emblemáticos de la historia y del momento: próceres o incluso los mismos artistas. También encontramos que el hecho de retratarse fue una práctica de distinción, para las elites; las mismas que consideraban al aprecio de las artes y dentro de esta al retrato como una práctica legítima de la *alta* cultura.

De esta manera también se va configurando, desde el campo de la visualidad, el lugar que el blanco-mestizo ocupa en la sociedad en relación con las demás etnias.

Por otro lado en el contexto contemporáneo encontramos que las condiciones sociales y políticas que motivan el surgimiento del retrato pictórico están relacionadas a un contexto en donde la fotografía y los medios audiovisuales, tales como el 3D y el high definition, han abarrotado nuestro universo visual, de manera que el retrato y en especial el autorretrato surgen bajo la necesidad de encontrar unas formas distintas de representar la realidad. En este sentido la representación retratística emerge para poner en quiebre a dichas representaciones.

También, encontramos que las representaciones retratísticas estuvieron vinculadas a eventos cívicos y conmemorativos de la nación, en donde se intenta reconstruir la nacionalidad y la identidad, principalmente desde el discurso oficial del Estado. En el contexto actual al igual que en el siglo XIX, algunos artistas buscan formular una noción sobre la identidad nacional, sin embargo ahora lo hacen desde el reconocimiento de la diversidad. A este proceso se contraponen una nueva corriente de artistas emergentes, que encuentran en el retrato un instrumento de carácter provocador y cuestionador, que sirve para generar preguntas a todas las representaciones estables y hegemónicas.

Otra de las conclusiones que se puede sacar del estudio realizado es que algunas de las representaciones retratísticas decimonónicas, como elaboraciones visuales y lingüísticas, denotan y establecen el lugar del Otro en relación a la clase y a la etnicidad en una sociedad estratificada. Por lo que se puede plantear, que ellas contribuyeron a establecer diferencias y distinciones entre clases y etnias. Por lo tanto, se puede concluir

que el retrato ha sido un documento que evidencia las necesidades de las clases sociales y los discursos hegemónicos, además de las políticas visuales de cada época. La forma y el contenido en estas representaciones visuales son elementos que se complementan; es decir que tienen una relación inseparable y directa que posibilita la lectura de las funciones que cumplen en un determinado espacio o contexto.

También queda claro el significativo aporte de la obra de los artistas emergentes, ya que, por un lado, consiste en una búsqueda de la identidad personal y colectiva cambiante la cual que no se ancla ni se limita a los megarrelatos de la identidades nacionales; mientras que por otro, es un intento por dejar de hablar por el *otro* en la representación y en la discusión de intelectual. Representando este aspecto un punto de disociación importante con la tradición representacional decimonónica.

Otro tema relevante que se ha relacionado con el género del retrato es el de la nación y la identidad, construcciones de las cuales los artistas han sido partícipes fundamentales al difundir y construir la visualidad global y local desde su propio lugar de enunciación, atado irremediamente a lo político e ideológico. Esto evidencia el reto de dichos autores para saber reconocer cuál es su propuesta hacia un público que de alguna manera quiere ser representado en la plástica nacional.

Por último, queda abierto el estudio y la comprensión del retrato en cuanto a otras categorías como la de género dentro de la historia del arte local, en la cual se podría observar por ejemplo cómo se ha construido la feminidad, y la belleza femenina en el imaginario del pueblo ecuatoriano a lo largo de su historia, a través de la representaciones retratísticas.

ANEXOS

Anexo 1: Imagen original del periódico de Guadalajara, de la cual J. Pinto toma sus apuntes. Es una muestra de cómo J. Pinto utiliza la fotografía para realizar sus retratos y estudios de tipo, y de cómo existía una fascinación por este medio.

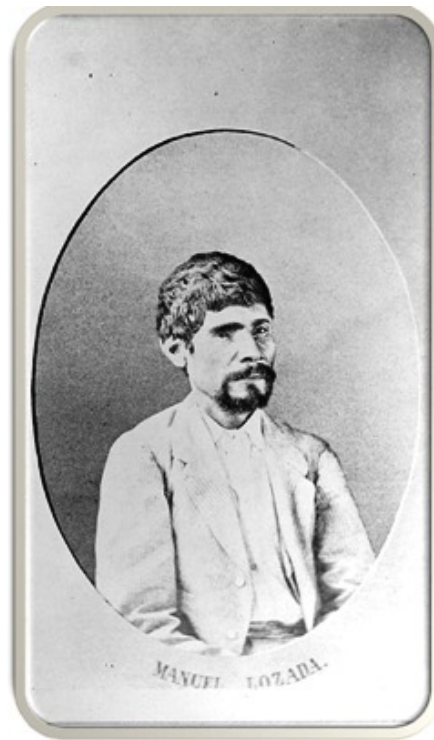


Imagen 43: foto de Manuel Lozada

Anexo 2: Representación de Manuela Sáenz, realizada por Pedro Duarte en el siglo XIX. Se observa M. Sáenz con las características formales propias de la tradición representacional decimonónica. Es la representación de una mujer blanca–mestiza de clase media alta, arreglada con vestimentas de la época y sin mirar en dirección al espectador.



Imagen 44: Manuela Sáenz - Pedro Duarte

BIBLIOGRAFIA

- Barker, Chris, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Paidós, Barcelona, traducido por Bernardo Moreno Carrillo, 1999.
- Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, traducido por Thomas Kauf, Barcelona, Anargama, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción, Criterios y bases del gusto*, Bogotá, Taurus, 1979.
- Crespo Toral, Hernán, *Joaquín Pinto exposición antológica*, Quito, Museo Banco Central de Ecuador, 1983.
- Galienne, Francastel, *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Guerra, Patricio. II Jurado Novoa, Fernando. III. Maldonado Haro, Eduardo. IV. Rocha Ramírez, Susan. V. Rodríguez Ana VI. Chávez Villacreses, Adriana, *Joaquín Pinto: crónica romántica de la nación*, Quito, FONSA, 2010.
- Hockney, David, *El conocimiento secreto*, traducido por Hugo Mariani, Barcelona, Destino, 2001.
- Ibarra, Hernán, *La otra cultura, imaginarios, mestizaje y modernización*, Quito, Abya-Yala/ Marka, 1998
- Jean-Luc, Nancy, *La mirada del retrato*, traducido por Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Kennedy, Alexandra, *Imágenes de identidad, acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Quito, Fonsal.
- Kennedy, Alexandra, *Nueva historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editorial Nacional, 1996

Mera, Juan León, *Conceptos sobre las artes*, Quito, Revista Ecuatoriana, tomo IV, Imprenta Universitaria.

Muratorio, Blanca, *Imágenes e imagineros, representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, Flacso-sede Ecuador, 1994.

Poole, Deborah, *Visión, raza y modernidad*, Lima, Sur Casa de estudios del socialismo, 2000.

Quevedo Rojas, Aleyda, "las historias no contadas de Tomás Ochoa", en Cosas, http://www.cosas.com.ec/1802-las_historias_no_contadas_de_tomas_ochoa.html

Rodríguez, Ana y León, Christian, *Realismos radicales*, Quito, Museo Nacional Banco Central del Ecuador, 2008.

"Jorge Velarde: Pintor visceral", en Vistazo, 22 de septiembre del 2011, <http://www.vistazo.com/ea/entretiempo/imprimir.php?Vistazo.com&id=4517>

Entrevistas:

Bone, Carolina, entrevista realizada en Quito, agosto del 2012 por Esteban Vallejo.

Coté, Camille, entrevista realizada en Quito, agosto del 2012 por Esteban Vallejo.

Molina, Christian, entrevista realizada en Quito, agosto del 2012 por Esteban Vallejo.

Rocha, Susan, entrevista realizada en Quito el 10 de abril del 2013 por Esteban Vallejo.

Viteri, Cristian, entrevista realizada en Quito el 16 de abril del 2013 por Esteban Vallejo.

Viteri, Ileana, entrevista realizada en Quito el 17 de abril de 2013 por esteban Vallejo.