

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**MENCIÓN POLÍTICAS CULTURALES**

**LOS SALONES DE ARTE EN EL QUITO CONTEMPORÁNEO**

**ANTONIO JARAMILLO GARCÍA**

**QUITO, 2007**

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Antonio Jaramillo García

Quito, 30 de septiembre de 2007

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**MENCIÓN POLÍTICAS CULTURALES**

**LOS SALONES DE ARTE EN EL QUITO CONTEMPORÁNEO**

**ANTONIO JARAMILLO GARCÍA**

**TUTOR: EDGAR VEGA SURIAGA**

**QUITO, 2007**

## **Agradecimientos**

Debo reconocer que esta investigación hubiese quedado incompleta sin los testimonios y la colaboración de los actores y los gestores culturales presentes en los Salones *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido*.

Agradezco a las personas que permitieron el acceso a los archivos del concurso Mariano Aguilera, María Elena Machuca y Francisco Morales directivos del Centro Cultural Metropolitano; además, a todos quienes colaboraron con las entrevistas, de forma especial a los personeros vinculados con la dirección de museos de esta institución municipal.

Así también, a los artistas Ulises Unda, Magdalena Pino, Juana Córdova, Ana María Carrillo, Érika Neira, Kléver Vásquez, Ibeth Lara y Tanya Pazmiño, participantes en las distintas versiones del Salón.

A Andrea Moreno y Alicia Loayza, funcionarias del Museo de la Ciudad, que hicieron posible que se registren los testimonios del novísimo *Salón de Arte en El Ejido*; al señor Carlos Yáñez, Director de Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana; al doctor Enrique Ayala Mora, Rector de la Universidad Andina Simón Bolívar, al doctor Eduardo Puente, Síndico de la Asociación de Artistas de El Ejido, claros gestores culturales en la realización del Salón de Arte en El Ejido. A los artistas de El Ejido: Guido Revollo, Fernando Molina Sánchez, Luis Salazar, Carlos Lema, Luis Fonseca, Mario Basantes, Juan Carlos Palacios, Víctor Hugo Segovia, Alonso Fares y especialmente a Luis Aguirre, Jorge Erazo, Gabriel Arteaga, Paulina Torres y Miguel Jara, quienes colaboraron con datos, publicaciones y documentos de la Asociación de Artistas Plásticos y las dos versiones del Salón Arte en El Ejido.

También mi gratitud a los artistas, críticos y periodistas culturales, Mauricio Bueno, Clara Hidalgo, Lenin Oña, Mónica Vorbeck, Trinidad Pérez, María Fernanda

Cartagena, Ana Rodríguez, Marisol Cárdenas, Rodolfo Kronfle, Omar Ospina y Cristóbal Zapata, sin cuyo aporte este trabajo no habría sido posible.

De manera particular y en un aparte, mi profundo agradecimiento a Edgar Vega Suriaga y a Antonio Jaramillo Terán, por la relación de compartir esta investigación en el vínculo de conocimiento y amistad.

## **Resumen**

El tema de “Los Salones de arte en el Quito contemporáneo” surge como un trabajo de investigación de los salones *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido*; el primero, con una trayectoria histórica de noventa años y renovado a partir del 2002, y el segundo, creado como una estrategia de supervivencia por los artistas callejeros de El Ejido en el 2004. Estos dos eventos culturales resultan paradigmáticos de lo que sucede con la dinámica artística de Quito y el manejo oficial de concursos de arte plástico. La selección y premiación de las obras ganadoras siempre ha estado sujeta a la subjetividad de apreciación de los organizadores y a la presencia imprescindible tanto de lo tradicional como de lo novedoso.

La investigación aborda las relaciones entre los salones de arte y la presencia de los artistas callejeros, supeditados a la premisa de las tendencias canónicas. Bajo este referente se determinan las causas y efectos que conmueven la producción de la obra de arte, los factores que determinan la circulación y el posterior consumo en el desenvolvimiento del circuito de lo estético; asunto que si bien se ha polemizado, no se lo ha debatido y analizado suficientemente en nuestro medio, provocando con ello el cierre de espacios filosóficos en el arte contemporáneo local.

A la búsqueda de información se suma el material proveniente del testimonio de los artistas, curadores y críticos de arte en torno al tema de *lo canónico* y la presencia de nuevas corrientes y prácticas artísticas expuestas anualmente con diversidad creativa y riqueza conceptual no siempre desligadas de una colonialidad del conocimiento.

Esta investigación se ha realizado en concordancia con la tesis de Maestría en Estudios de la Cultura, mención en Políticas Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar. El autor confía que este trabajo sea un aporte crítico a la teoría del arte en el Ecuador, complejizando las nociones del canon, representación estética y consumo cultural.

## CONTENIDO

### INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO I

1.-Concurso Mariano Aguilera: entre lo canónico y lo experimental.....	7
1.1.- Canon y estilos artísticos.....	7
1.2.- Antecedentes del Concurso Mariano Aguilera.....	8
1.3.- Salón Nacional de arte contemporáneo Mariano Aguilera.....	13
1.3.1.- La curaduría y la participación de los artistas.....	14
1.4.- Mariano Aguilera 2002.....	16
1.4.1.- Argumentación curatorial.....	16
1.4.2.- La obra premiada y las menciones.....	18
1.5.- Mariano Aguilera 2003.....	21
1.5.1.-Argumentación curatorial.....	22
1.5.2.- La obra premiada y las menciones.....	23
1.6.- Mariano Aguilera 2004.....	25
1.6.1.- Argumentación curatorial.....	25
1.6.2.- La obra premiada y las menciones.....	26
1.7.- Mariano Aguilera 2005.....	29
1.7.1.- Argumentación curatorial.....	29
1.7.2.- La obra premiada y las menciones.....	30
1.8.- Mariano Aguilera 2006.....	32
1.8.1.- Argumentación curatorial.....	32
1.8.2.- La curaduría y la participación de los artistas.....	33

1.8.3.- La obra premiada y las menciones.....	35
1.9.- A manera de análisis y crítica de lo curatorial.....	36
1.9.1.- Concepto versus Estilo.....	36
1.10.- Los nexos con las corrientes artísticas imperantes.....	40
1.10.- Influencias de lo cotidiano del arte contemporáneo en algunos artistas ecuatorianos.....	41
1.11.- La información: un hecho cultural inevitable.....	42
1.12.- El canon desde los artistas.....	44
1.12.1.- Saloneros versus Proceso.....	44
1.12.2.- Diferencias de percepción sobre un mismo concepto: el canon.....	46

## **CAPÍTULO II**

2.- Quito y los artistas que exhiben en la calle.....	50
2.1.- Antecedentes sociales y culturales de los artistas de la calle.....	52
2.2.- La Asociación de Artistas Plásticos “Arte en El Ejido”: posicionamiento cultural y social.....	55
2.2.1.- La visibilización y el uso del canon en los artistas de El Ejido.....	57
2.2.2.- Antecedentes del Salón Arte en El Ejido.....	59
2.2.3.- Gestión cultural: centro y periferia.....	61
2.3.- Primer Salón de Artes Plásticas “Arte en El Ejido” 2004 o “Arte en El Ejido” en el Museo de la Ciudad.....	62
2.3.1.- Argumentación curatorial.....	62
2.3.2.- Las obras premiadas.....	65
2.3.2.1.- La obra seleccionada por el público.....	68
2.4.- Segundo Salón de pintura y escultura “Arte en El Ejido 2005”.....	70

2.4.1.- Argumentación curatorial.....	71
2.4.1.1.- El jurado.....	72
2.4.2.- Las obras premiadas.....	72
2.5.- El canon desde los artistas de El Ejido.....	75

### **CAPÍTULO III**

3.- El canon en las lógicas culturales del arte en Quito.....	83
3.1.- El canon en el SMA y SAEE.....	85
3.2.- El arte y los críticos.....	90
3.2.2.- Los nuevos formatos de la apreciación artística en la crítica contemporánea: de lo universal a lo particular.....	93
3.2.2.1.- La identidad en los salones.....	99
3.3.- Reflexiones de los críticos.....	103
3.3.1.- La identidad local para los críticos ecuatorianos.....	105
3.3.3.1.- Los críticos ecuatorianos y el canon.....	107
3.4.- Qué es arte: Arte y globalización.....	111

CONCLUSIONES.....	115
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	120
-------------------	-----

ANEXOS.....	126
-------------	-----

### **IMÁGENES**

### **GLOSARIO**

## **Introducción**

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

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

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

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

Con la finalidad de encontrar los soportes a las tendencias canónicas, se ha desarrollado un diálogo directo con representantes, delegados y administradores de estos salones de arte; como también con los ganadores del premio único Mariano Aguilera a partir del 2002, fecha en que se convierte en “Salón Nacional de Arte Contemporáneo”. De igual forma, se han planteado conversaciones con artistas

callejeros que se integran alrededor del parque de El Ejido, cuya búsqueda a una respuesta de necesidad gremial los obligó a autogestionar el *Salón de Arte en El Ejido*, cuya característica es que los organizadores [los artistas de la calle] consiguen adaptarse a otros lugares de exposición, distintos a los habituales de la calle y reconocidos oficialmente: para un evento sin curadores y con evidente limitación de los espacios promocionales de información.

Así es como se trata de desentrañar las formas de producción, circulación y consumo de la obra plástica dentro del circuito del arte a nivel local.

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

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

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

En el segundo capítulo, se inserta el origen y desarrollo del *Salón de Arte en El Ejido*, los inicios de la Asociación de Artistas Plásticos de El Ejido gestionada en los artistas de la calle y su configuración legal como entidad. Se mencionan las fricciones y la respuesta táctica de supervivencia ante el Municipio de Quito, que pretendió controlarlos. Esto trajo consigo la autogestión de un salón de arte gremial. Además, se presentan las obras ganadoras de los salones 2004 y 2005 con sus respectivos comentarios; también se adjunta las revelaciones de sus protagonistas.

Para la lectura de imágenes artísticas, tanto en el caso del *Salón Mariano Aguilera* como en el *Salón Arte en El Ejido*, se ha utilizado el método de Erwin Panofsky que se fundamenta en la descripción, análisis e interpretación de las formas en el arte. A partir de la presentación de estos dos salones, matizados por las respectivas argumentaciones curatoriales, selección y premiación de la obra plástica, se establecen las diferencias y similitudes en las lógicas culturales imperantes en estos pares.

Por último, en el tercer capítulo se ha podido consignar un análisis de la posición de la crítica del arte respecto de la presencia y ruptura del canon, así como el apego a tendencias canónicas en el arte ecuatoriano. Esta sección es importante en la apreciación del crítico como afianzador de cánones, porque a través de sus juicios califica la obra de arte: la acoge o rechaza en los espacios de la oficialidad. O, lo que es más, la visibiliza o invisibiliza según su dictamen sin atenuantes.

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

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

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

## Capítulo I

### 1.- Concurso Mariano Aguilera: entre lo canónico y lo experimental

El 10 de agosto de 1917 se inaugura el *Salón*<sup>1</sup> Mariano Aguilera en la ciudad de Quito, el primero en abrirse en Ecuador, manteniendo su presencia y apertoria hasta la presente fecha, aunque con reiteradas suspensiones. Los noventa años del Salón Mariano Aguilera permiten registrar una diversidad de coyunturas, eventos y una singular y muy discutida impronta en la cultura del país, sobre todo en las artes plásticas. En este ámbito es importante resaltar la confrontación entre el proceso de creación artística, su crítica y la presencia de un mercado del arte, circunstancias destacadas para el surgimiento de corrientes canónicas que, como suele pasar en el arte, validan a las obras tanto desde sus componentes internos como desde sus contextos y circuitos de distribución y consumo.

#### 1.1.- Canon y estilos artísticos

Para empezar a analizar el Salón Mariano Aguilera y su impronta en lo canónico, es preciso señalar que las palabras *estilo artístico* y *canon* son las que se usarán a lo largo de la investigación; para referirnos a las normas que establecen los cambios o transformaciones de lo aceptado por normal en el ámbito del arte. El canon estético lo propone el artista a través de la obra de arte para llegar al espectador. Según el antropólogo José Alcina Franch: “El canon estético debe comprenderse en dos sentidos: por una parte un canon estético colectivo que comparten, por lo tanto, el artista y su espectador contemporáneo; pero, por otra parte, existe un canon estético individual, tanto del artista como de cada uno –teóricamente- de sus reales o posibles espectadores. La identificación de las ideas estéticas del artista con las de los espectadores

---

1. **Salón** *m.* Galería donde se exponen obras de arte, *por extensión*, exposición. Diccionario Larousse Ilustrado. Edición español, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, p. 922.

constituyendo un colectivo de carácter único, es lo que proporciona el *éxito* del artista, ya que en su obra reconocen su ideal todos los espectadores.”<sup>2</sup>

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

Luego de la investigación del Salón *Mariano Aguilera* en este capítulo, en el próximo se indaga a sección seguida el proceso del Salón *Arte en El Ejido*, buscando los contrastes entre estos pares y descubriendo las significaciones y desarrollo que autorizan sus vigencias.

## **1.2.- Antecedentes del Concurso Mariano Aguilera.**

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

La Escuela de Bellas Artes de Quito acogió, desde su refundación en 1904<sup>3</sup> a los artistas en proceso de capacitación, privilegiando su formación académica dentro de sus

---

2. José Alcina Franch, *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 74

talentos y limitaciones. La preocupación del Estado en este proceso permitió que, desde principios de siglo XX, se contrataran los servicios de pintores extranjeros para la formación pedagógica de esta escuela de Quito, situación que repercutió directamente en la formación de sus estudiantes.

En este sentido, son relevantes los resultados en los casos del neoimpresionismo y el indigenismo que sentarían base e identidad como escuelas con unidad artística muy concreta. Así en 1915, durante la presidencia de Leonidas Plaza Gutiérrez llega el maestro francés Paul Alfred Bar, quien es impulsor del neoimpresionismo<sup>4</sup>. Sus clases de Teoría del Color revolucionan la plástica local, cuando sus estudiantes aplican la “pintura del natural”, tanto en el desnudo como en el paisaje. De esta forma, se difunde este estilo pictórico europeo en nuestro medio.<sup>5</sup> En otra incidencia de la pintura local, aparece el nombre de Luigi Cassadío, a quien se recuerda como el inspirador del indigenismo. Fue el primero en incluir modelos indígenas en la Escuela de Bellas Artes de Quito en 1915.<sup>6</sup>

Dentro de este contexto cultural, se inaugura el Salón Mariano Aguilera, mediante Ordenanza Municipal registrada el 21 de julio de 1917, en memoria y en honor de quien legó su casa a la Municipalidad de Quito<sup>7</sup>, para que, de los intereses producidos por el fondo dotal proveniente de su venta, se otorguen anualmente tres premios a los alumnos de la Escuela de Bellas Artes. En la primera edición del Mariano Aguilera, Víctor Mideros ganó en pintura (v. figura 1), Luis Mideros en escultura y Luis

- 
3. Recordemos que la Escuela de Bellas Artes fue fundada inicialmente en 1872, durante la presidencia de Gabriel García Moreno, funcionó hasta su primer cierre en 1875 y fue refundada en 1904 en la presidencia de Leonidas Plaza, gracias al entonces Ministro de Educación Luis A. Martínez.
  4. Estilo pictórico de fines del siglo XIX, que se caracteriza por pinceladas cortas en una diversidad cromática en la que cada pincelada tiene un punto de color.
  5. “Orígenes estéticos del siglo XX en el Ecuador” en *Historia del Arte Ecuatoriano*, Tomo IV, Barcelona / Quito, Salvat, 1978, p.p 3-16
  6. José Gabriel Navarro, *Artes Plásticas Ecuatorianas*, México, FCE, 1945, p. 245.
  7. Como señala Hernán Crespo Toral en su libro *Mariano Aguilera 65 años de la plástica ecuatoriana 1917 – 1982*. Mariano Aguilera fue un quiteño, doctor en Jurisprudencia y miembro del Concejo Cantonal de Quito desde 1869 hasta 1893, quien legó por testamento su casa a la Municipalidad para la promoción de las artes. Hernán Crespo Toral, *Mariano Aguilera*, Quito, BCE, 1982. p. 3.

Aulestia en arquitectura. A partir de este momento, la disciplina que alcanzará mayores perspectivas en el quehacer artístico que reconocerá el Salón Mariano Aguilera será la pintura.

Hay tres artistas ecuatorianos que se destacan en la plástica de aquellos años y son quienes van a impulsar la experimentación de las formas de la pintura en el Ecuador a partir de 1920. Se trata de Manuel Rendón Seminario (v. figura 3), vanguardista, nacido en París e hijo de diplomático, uno de los predecesores del abstraccionismo (compartió con Matisse, Braque y Modigliani); Camilo Egas (v. figura 2), quien vivió fuera del país, destacando una obra que se caracterizó por la variedad: desde el indigenismo figurativo (premio Mariano Aguilera en 1918 con pintura indigenista) hasta la pura abstracción; y, de Alberto Coloma Silva (v. figura 5), pintor moderno que se formó en España, de técnica muy depurada e influencias cosmopolitas gracias a su residencia en Europa.

Hasta los años treinta el impresionismo fue la corriente más acogida por la crítica académica<sup>8</sup>, derivada de la riqueza temática en la “pintura de género”, es decir, retrato y paisaje. Esta persistencia duraría hasta 1936, año en que Eduardo Kingman gana el *Salón Mariano Aguilera* (SMA) con su obra *El Carbonero* (v. figura 6), obra rechazada un año antes. Desde entonces, se promovió el indigenismo en la plástica nacional por parte de reconocidos artistas como Jaime Andrade (SMA, 1940) (v. figura)<sup>9</sup>, Oswaldo Guayasamín (SMA, 1942) (v. figura 8), Diógenes Paredes (SMA, 1947) (v. figura 9), Galo Galecio (SMA, 1957 y 1964) (v. figura 11), Bolívar Mena Franco (SMA, 1958) (v. figura 12) entre otros. Fue una pléyade que integró a sus trabajos los ideales políticos de izquierda, reputada y de avance en los círculos intelectuales y culturales del Ecuador. También existió la influencia del muralismo mexicano con su temática

---

8. Por ejemplo Camilo Egas, que había hecho pintura indigenista antes de 1920, presentó en 1923 un retrato de mujer en riguroso estilo impresionista con el que ganó el *Mariano Aguilera* de ese año.

9. De aquí en adelante se utilizarán las siglas SMA acompañadas de una fecha para referir a aquellos artistas ganadores del Salón Mariano Aguilera y el año correspondiente.

revolucionaria y el beneplácito por la consolidación ideológica de la Unión Soviética en el concierto político internacional. Todo lo cual vendría a reforzar un movimiento cultural propio, nacido de la entraña social e histórica, con amplias y variadas tendencias expresionistas.

El constructivismo se incorporó luego, aunque fue considerado contrario no solo en expresión sino en ideología a la corriente dominante del expresionismo. En el constructivismo se desarrolló más el geometrismo, arte abstracto que tenía que ver mucho con el diseño. Dentro de sus máximas figuras están Araceli Gilbert (SMA, 1961) (v. figura 13) y Estuardo Maldonado, quienes creativamente interpretaron esta corriente, llegando a incorporar y manejar símbolos del arte precolombino. Las tendencias figurativa y abstracta permanecieron en el SMA hasta entrada la década de los sesenta.

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

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

Para 1977 el *Mariano Aguilera* abre sus puertas marcado por una corriente no tan nueva como sugerente: la neofiguración, o “feísmo” como se le conoció en Latinoamérica.<sup>10</sup> Los artistas destacados en esta corriente fueron Nelson Román (SMA,

---

10. Influenciada por el inglés Francis Bacon y el mexicano José Luis Cuevas.

1978) (v. figura 14), Ramiro Jácome (SMA, 1979) (v. figura 15) y Carlos Viver (SMA, 1980) (v. figura 16).<sup>11</sup>

La figuración y la abstracción iban a ser la tónica de los concursos hasta 1996, año en el que se cierra nuevamente el Salón Mariano Aguilera, para volver a abrirse en el 2002, bajo la propuesta de imprimir cambios radicales acordes con las corrientes del arte contemporáneo.<sup>12</sup>

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

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

De hecho un *Salón* que se vuelve a convocar después de un prolongado cierre y que anuncia cambios significativos en su composición, genera expectativas acerca de si el estilo, las estructuras artísticas y sus normas tienen un proceso lógico de maduración

---

11. Datos tomados de los libros: Hernán Crespo Toral, *Mariano Aguilera*, Quito, BCE, 1982; Mario Monteforte, *Los signos del hombre*, Cuenca, PUCE, 1985 y Hernán Rodríguez Castelo, *Panorama Cultural*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1993.

12. A partir de 2002 el concurso pasa de la pintura y escultura a la amplitud del arte contemporáneo -no tradicional-, con tendencias novedosas como las instalaciones, los performances, la fotografía o el video-arte sin descartar la pintura y escultura.

en los participantes de un concurso, que fue durante más de ochenta años eminentemente de pintura.

### **1.3.- Salón Nacional de arte contemporáneo Mariano Aguilera**

En 1998 la historiadora del arte María Fernanda Cartagena presenta un proyecto<sup>13</sup> para la apertura del Salón Mariano Aguilera. Dicho proyecto recoge la discusión entre artistas, críticos y galeristas respecto de las características que debería tener el SMA. Una de las propuestas más significativas de este proyecto es que la escultura o la pintura no deberían ser las únicas expresiones presentes en el SMA, sino también todas aquellas referentes al “arte alternativo”<sup>14</sup> o arte no tradicional. Como consecuencia de lo anterior y luego de reiteradas reuniones de la Dirección Metropolitana de Educación, Cultura y Deportes del Municipio de Quito y la Dirección del Centro Cultural Metropolitano, sus directivos decidieron implantar los cambios en el SMA, bajo la premisa de que las artes plásticas ecuatorianas de las últimas décadas habían modificado tanto sus soportes convencionales, lo cual permitía la incorporación de nuevos materiales (sobre todo en los *assemblages*, que utilizan el collage con objetos tridimensionales) e indistintas propuestas. La petición de innovaciones en el Salón fue escuchada y para el 2002 comenzó su nueva temporada bautizada con el nombre de *El Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera*.

La reapertura del Salón Mariano Aguilera coincidió con cuestionamientos al arte contemporáneo ecuatoriano, en un momento en el que el evento de las artes plásticas más antiguo del país había cedido espacio en cuanto a ser calificado como el más importante. De hecho la apertura de la Bienal de Cuenca que data de 1987 -para esta

---

13. María Fernanda Cartagena presentó su *Proyecto para la apertura del Salón Nacional de Arte Contemporáneo “Mariano Aguilera”* en mayo de 1998 al Municipio de Quito cuando estaba de Director de Patrimonio Cultural, el Arquitecto Alfonso Ortiz; respaldaba su trabajo un resumen de la encuesta para la reapertura del Salón. Unidad de Museos del Centro Cultural Metropolitano de Quito, Archivos, Anexo 29.

14. El término “arte alternativo” es utilizado por María Fernanda Cartagena para referirse al arte contemporáneo que incluye a las instalaciones, los performances, el video-arte y otras expresiones distintas al arte tradicional, circunscrito categóricamente en la pintura y la escultura.

época ya había cumplido quince años de presencia-; inscrita en la agenda internacional como un evento que concita la atención y convoca a artistas y críticos de arte, de alguna manera le restó la importancia con que contaba antes el SMA, aunque sobre la misma Bienal, críticos de arte como la cubana Lupe Álvarez ya señalaron que: “La Bienal no ha enfrentado el reto de impulsar la producción artística contemporánea en Ecuador. Sus limitaciones formales dejan fuera todo lo que rompe con esquemas institucionales y cancelan los contactos necesarios con formas diversas de la creación internacional”<sup>15</sup>

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

### **1.3.1.- La curaduría y la participación de los artistas.**

Desde el 2002 la exigencia del *Mariano Aguilera* fue la de tener un curador<sup>16</sup> para convocar a los artistas al concurso. Debía primar un criterio, manifestado a través de un tema y con la amplia potestad de aceptar o rechazar las obras. Según reglamentos del Centro Cultural Metropolitano (organizador del evento), las tareas del curador son:

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

Las obligaciones del(a) Curador(a). El Curador o la Curadora es la persona encargada de elaborar un concepto y crear un discurso en torno a la producción artística, para proyectarlo

---

15. Lupe Álvarez, “La Bienal debe cambiar radicalmente”, en *Revista Diners* N° 202, Quito, marzo de 1999, p.27

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

hacia la esfera pública por medio de un hilo conductor, dirigido a generar un campo de discusión.

Respecto a las propuestas u obras aceptadas:

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

Respecto de la organización:

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

Respecto del Catálogo:

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

Respecto del informe final

- a) Presentar al Comité Organizador el informe final detallado de lo ocurrido en el Salón Mariano Aguilera con recomendaciones.<sup>17</sup>

Al Mariano Aguilera de estos últimos cinco años se ha presentado un total de 698 artistas, de los cuales solamente 212 pudieron exponer sus trabajos. La selección no ha marcado un criterio uniforme. Han existido diferencias de un año a otro. Por ejemplo en las dos primeras versiones (2002 y 2003) la selección fue tan rigurosa que expusieron solamente veintiún participantes con dieciocho obras el 2002 y catorce artistas con dieciséis trabajos en el siguiente. En años posteriores se nota la flexibilidad de los curadores, quienes permitieron una participación mayor. Así en mayo de 2004 se aceptaron 31 obras, en tanto que en el año 2005 se rebasó toda expectativa y se entró en el campo de la tolerancia con nada menos que noventa y nueve obras. Después de este suceso sin precedentes, se tomó cierto recato para el 2006 donde se seleccionaron cincuenta y dos obras.

Las cifras de alguna forma ayudan a evaluar la cantidad de participantes, pero la calidad misma depende de la organización del evento y las alternativas de curaduría. El

---

17. Ordenanza Metropolitana N° 104, Art. IV. Ordenanza Metropolitana N° 33 de 5 de mayo de 2000. Ordenanza Metropolitana N° 054 de 19 de junio de 2001. Ordenanzas y reglamentos, Centro Cultural Metropolitano de Quito, archivo [05 TJ].

premio es único y de adquisición; alcanzando un valor pecuniario de \$10.000 dólares americanos.

#### **1.4.- Mariano Aguilera 2002**

La reapertura del SMA en el 2002 resulta paradójica: Luego de haber debatido sobre su carácter y transformaciones, el SMA del 2002 se abre con una propuesta nada novedosa y con una curaduría cuestionada desde sus inicios. El tema fue *Con o sin retorno*, a cargo de la curadora Raquel Camacho, (escogida por el Comité Organizador)<sup>18</sup>, mejor conocida como fabricante de papel artesanal que como crítica del arte, lo que hizo dudar sobre el nivel del certamen. En su función de curadora, Camacho reunió elementos sobre los inmigrantes para la propuesta conceptual, (tema ya trabajado en la Bienal de Cuenca de dos años atrás) y las nuevas propuestas artísticas que debían variar entre instalaciones, performances y video arte. De una participación de 156 artistas con 210 obras, fueron tan solo escogidos 18 trabajos de 21 artistas, es decir menos del 10 %.

##### **1.4.1.- Argumentación curatorial**

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

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

---

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

médicos ecuatorianos que van a buscar trabajo a Chile, donde su formación es reconocida y bien remunerada.

“[...] Siendo éste un tema de álgida vigencia, señala, se amerita con creces el tomar como eje de este salón el tema de la migración/inmigración, titulado: *Con y sin retorno*”. Y refuerza su ponencia argumentando que “un salón nacional de arte contemporáneo, en proceso de experimentación, ofrece a los artistas, a la vez que grandes posibilidades creativas, un esfuerzo adicional para responder a la demanda de actualización y *contemporización* mundial de sus actividades”. Concluye indicando que, “la exposición de las obras de este salón, no solo deberá tener como fin el presentar las obras de arte, sino también, integrar, a través del tema propuesto, a toda la colectividad”, ya que según su criterio “algo muy importante es enseñar al público a apreciar a través del arte lo que es nuestra identidad, lo que nos constituye como cultura”.<sup>19</sup>

De esta forma se plantea el tema “migración-inmigración”, tema social largamente tratado en estudios realizados en escenarios de las comunidades de frontera entre Estados Unidos y México. Por otro lado, existen nombres muy representativos en el *mainstream* artístico internacional como el del *performer* Guillermo Gómez-Peña, cuyo trabajo cuestiona, desde hace casi treinta años, los conflictos de la identidad cultural de un emigrante.<sup>20</sup>

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

---

19. Raquel Camacho, *Justificación de curaduría para el Salón Mariano Aguilera 2002*, Quito, CCM, Unidad de Museos N° 05TJ

20. Gómez-Peña es el primero en hablar de latinos “desterritorializados” y es por eso que trabaja en el tema. Dice ser mexicano pero también chicano y latinoamericano. “En la frontera me dicen ‘chilango’ o ‘mexiquillo’; en la capital ‘pochó’ o ‘norteño’ y en Europa ‘sudaca’. Los anglosajones me llaman ‘hispanic’ o ‘latinou’ y los alemanes me han confundido en más de una ocasión con turco o italiano. Mi compañera es anglo-italiana pero habla español con acento argentino y juntos caminamos entre los escombros de la Torre de Babel de nuestra posmodernidad americana.” Guillermo Gómez-Peña. “La Fronteridad. Documentado/indocumentado”, México, en *Revista de Poesía Visual*, 1987, p. 7.

identificada con las nuevas tendencias artísticas. Sin duda la intención fue dar inicio de algo nuevo, siguiendo la vocación a la que había apuntado la plástica joven del país.

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

#### **1.4.2.- La obra premiada y las menciones**

La obra ganadora, *Protector de Pantalla* (v. figura 17), utiliza como plataforma la *multimedia*, con un CD que recoge cinco narrativas cortas integradas a una pantalla central, la cual funciona como una página *Web* (a través de la que se seleccionan las narrativas), para de esa manera aproximarse a los aspectos relacionados con la migración desde el punto de vista del inmigrante y su condición psicológica.

Utilizar un CD para ser instalado en cualquier computadora de plataforma PC supone, según Unda, “aprovecharse de ese tipo de recursos como una forma de inserción social del arte”. Añade que “*El protector de pantalla* alude a los nuevos recursos incorporados por los cambios de visualidad que me autorizaban a hablar de ciertos mecanismos de vigilancia, que permiten reelaborar posiciones críticas con respecto a la condición marginal de los emigrantes, a la vigilancia, a la observación, por esto el título de *El protector de pantalla*, una posibilidad de inserción del arte y el aspecto simbólico de vigilancia y la condición psíquica del emigrante”.<sup>21</sup>

---

21. Entrevista personal del 20 de diciembre de 2006.

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

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

[...] me interesa poner la actuación de ciertas miradas socioculturales con respecto al fenómeno de la migración a partir de códigos referentes a un trazado especial de lo real: procesos contemporáneos de movilidad transnacional. [...] pretendo una aproximación subjetiva a procesos culturales de readecuación y negación simbólica, en los que se reinventan las posiciones de resistencia y de desarticulación de comunidades subordinadas.<sup>22</sup>

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

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

---

22. Ulises Unda, *Salón Mariano Aguilera 2002*, Quito, CCM, 2002, p. 32

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

La versión del Mariano Aguilera 2002 registró cuatro menciones de honor, coincidiendo todas en igual jerarquía. De acuerdo al catálogo publicado por el Municipio de Quito y en orden de aparición están las obras *Haga fila...* de Mario García (v. figura 18), *Haciendo maletas* de Juan Carlos Palacios (v. figura 19), *Cajón de Fantasía* de los artistas Catalina Carrasco y Gonzalo Arce Flores (v. figura 21) y *Cerdo hornado viajero*, obra colectiva de Homero Zamora, Geoconda Jácome y Lili Alfaro (v. figura 20).

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

Todo esto nos hace pensar que existe una lógica de aceptación de las corrientes, para ingresar a copar los espacios canónicos del arte en los museos tanto de arte moderno como de arte contemporáneo. Estos espacios autorizados son los llamados a calificar y aceptar el hecho artístico, mediante su intercesión lo validan o lo reprueban. Los usos convencionales del arte están vigentes en los museos, pero los artistas y sus obras que todavía no han ingresado a este centro legitimador y se encuentran en la periferia pugnando por entrar, intentarán los acercamientos necesarios para alcanzar

este privilegio. Indudablemente los salones de arte son los mediadores ideales para proveer este acercamiento. Estos espacios son propicios para la reconversión de obras que inicialmente se consideran iconoclastas y que terminan siendo canónicas. El mayor y más claro ejemplo de esta reflexión es lo ocurrido con el dadaísmo, que al ser acogido por los espacios oficiales y legítimos de la cultura –los museos–, liquidó esa relación de sentido burlón y contestatario al sistema.

Por otro lado, es verdad también que para el Mariano Aguilera 2002, el purismo que tenía la pintura en sus ediciones pasadas, dejó de existir. Y es que, desde hace rato la pintura se había convertido en cuestionadora de sí misma conforme a las instancias modernistas, aquello que Clement Greenberg descubrió como una fase de autoconciencia en el arte, una etapa que al tenor de la pintura cuestionaba sus cimientos.<sup>23</sup>

### **1.5.- Mariano Aguilera 2003**

Para el 2003, la convocatoria del Salón se manejó en torno al tema *La libertad del artista*. Del total de 121 participantes con 150 obras, fueron seleccionados 14 artistas con 16 trabajos, es decir, menos del diez por ciento. Al respecto Lenin Oña señala: “Se deduce, entonces, que ha habido en esta última ocasión más cautela y sentido de responsabilidad para intervenir en el concurso, lo que se ha reflejado en el mejoramiento cualitativo del salón.”<sup>24</sup> Ante esta valoración optimista es importante revisar el acta del jurado en el veredicto de premiación, cuya versión no aparece en catálogo: “El nivel general del Salón es bastante desconcertante por su escasa calidad. Seleccionar cuatro obras: tres menciones y un ganador en un panorama así, todo debido a una imposición legal, dificulta mucho el trabajo del jurado. De esta manera se le obliga a pensar en lo aceptable en medio del escaso nivel de formalización y

---

23. Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 89

24. Lenin Oña, “Salón Mariano Aguilera, vientos de cambio”, Quito, en *Revista Dineros* N° 255, agosto 2003, p. 36

conceptualización, así como de ingenuas aproximaciones a los problemas filosóficos del arte”. Firman el acta María Iovino y Álvaro Medina de Colombia y Trinidad Pérez de Ecuador, con fecha 24 de abril de 2003.<sup>25</sup>

### **1.5.1.- Argumentación curatorial**

“Nunca ha sido fácil ser artista” es la frase con la que empieza el enunciado de la argumentación curatorial a cargo del crítico de arte Lenin Oña; y en un recorrido histórico de las diversas corrientes de la plástica universal destaca que desde sus inicios existe una relación con la magia y religión hasta la actualidad posmodernista. Existe una búsqueda de lo que significa la real independencia de la creación artística en los Caprichos de Goya, la autonomía romántica de Delacroix, la militancia revolucionaria de Courbet, la emancipación del color de Van Gogh y Gauguin, la posición antitética de Duchamp, el conceptualismo de Beuys. Lenin Oña explica: “Nunca ha sido fácil ser artista. En la Antigüedad porque era esclavo; en el Medioevo porque era siervo. El que fue libre siempre estuvo sometido a cánones y reglas, cuando no al capricho de los teólogos, mecenas y clientes.” [...] “La Academia determinó durante más de dos siglos lo que se debía entender por arte. Románticos, impresionistas, vanguardistas, lucharon por el derecho del artista a la libertad creativa.” Oña llega más allá cuando plantea que en el expresionismo abstracto estuvo presente la CIA<sup>26</sup> en términos de propaganda política. Por esto su tesis se centra en una libertad sin restricciones ni efectos conminatorios.

El curador se apoyó en el sentido de su argumentación para aceptar a quienes demostraban idoneidad y capacidades, llenándose la exhibición con una mayoría de estudiantes y egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Central del

---

25. Archivos del Centro Cultural Metropolitano, Quito, N° 08TJ, año 2003, Unidad de Museos.

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

Ecuador<sup>27</sup>. Sin contar este punto, la propuesta tenía aspectos muy destacables como: “[...] No debe instituirse como obligación permanente e irrecusable la imposición de temáticas para los salones. En su momento esta alternativa tuvo sentido: buscaba orientar dado el agobio causado por múltiples propuestas y posiciones. Repetirla indefinidamente tendrá efectos restrictivos y conminatorios. Déjese que los artistas escojan qué expresar y cómo expresarse. Que reflexionen sobre las implicaciones que acarrea el ejercicio de su libertad creativa y que, entonces, comiencen a crear.”<sup>28</sup>

### 1.5.2.- La obra premiada y las menciones

La artista ganadora fue Magdalena Pino<sup>29</sup>, con la obra *Significantes sobre significaciones* (v. figura 24), conformada por seis paneles de madera con acrílico performado<sup>30</sup> sugiriendo cuerpos femeninos transparentes que contenían distintas imágenes de María Magdalena y en el lado inferior el texto reforzando la idea icónica para ser leído de izquierda a derecha: “El modo de presentar la imagen contradice la esencia de esta historia”.

- 
27. En entrevista (\*) relacionada con el tema de curaduría, Lenin Oña me respondió las razones por las cuales seleccionó a estudiantes de la Universidad Central del Ecuador (UCE): “Creo que no fueron todos, pero eso sí la enorme mayoría. Yo trato en lo personal de practicar una crítica muy objetiva, no me fijo ni en el nombre ni en la procedencia académica de los seleccionados; lo que ocurre es que la UCE mantiene la única Facultad de Artes que merece tal nombre, es decir tiene un horario completo 7 horas diarias que no tiene ninguna otra facultad no sólo en artes sino en cualquier otra facultad del Ecuador. Tiene un sistema educativo que es académico experimental. Es académico en lo formativo pero experimental en el último año, que permite diverso tipo de expresiones. Más aún, se alienta la investigación y la búsqueda, entonces es lógico que en esas condiciones tengan ventajas. Ahora, no siempre ocurre que los de la Central son premiados. Yo recuerdo una vez hace mucho tiempo, década de los 80, se abrió en Guayaquil por una sola vez *El Salón Vicente Rocafuerte*, y la cantidad y calidad de gente que iba del alumnado de la Central, las obras que llevaban, nos daba mucha confianza en que alguno de los premios habría de ser para alumnos de la Facultad de Artes. Llegamos y ninguno fue premiado; y fue muy bien premiada gente de Guayaquil. ¿Qué es lo que había ocurrido? Simplemente, que bajo el impulso de una persona conocedora y culta, los jóvenes que ni siquiera tienen mejor formación profesional que acá en Quito, del grupo de *Artefactoría* –que es toda una página en el arte del Ecuador- y la persona que les impulsaba es Juan Castro y Velasco, hicieron cosas mucho más interesantes que los de acá. Entonces no hay una premeditación, al contrario, yo he tenido serios problemas con gente de la UCE a la cual no he premiado. Dicho sea entre paréntesis, muchos son ahora profesores, y eso ha marcado la relación con ellos hasta ahora.” (\*) 12 Diciembre de 2006.
28. Lenin Oña, “La libertad del artista” en el Catálogo del *Salón Mariano Aguilera 2003*, Quito, CCM, 2003, p. 11
29. En el 2003, Magdalena Pino se graduaba como Licenciada en Artes de la Universidad Central del Ecuador (UCE)
30. El acrílico performado es una plancha de resina acrílica sometida a alta temperatura para modelarla según la forma que se quiera.

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

*“El modo de presentar la imagen contradice la esencia de esta historia”*

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

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

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

El entender uno mismo y en los demás aspectos dobles de un mismo fenómeno, creo que es un ingrediente saludable para vivir.”<sup>31</sup>

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

Se registraron tres menciones de honor: *Perversiones analíticas del lenguaje* de Ana María Carrillo (v. figura 25); *Are you following the truth*<sup>32</sup> de la artista china Chao Mei Chang (v. figura 27); y, *El performance del amor* de Rodrigo Patricio Ponce (v. figura 26).

El Mariano Aguilera 2003, galardona a cuatro obras con marcado estilo ecléctico (por el cambio tradicional de los cuadros soportados en la pared) y una dependencia de

---

31. Dina Magdalena Pino, *Marco Conceptual Mariano Aguilera 2003*, Quito, Archivos Centro Cultural Metropolitano N° 16 SH, 2003.

32. El Jurado recomienda traducir el título, N° 08TJ Unidad de Museos, 2003.

las imágenes de la historia del arte muy concretas, como en el caso de las obras de Magdalena Pino y Patricio Ponce; otro tipo de dependencia por las señales de tránsito en la obra de Ana Carrillo; y, otro en la imagen digitalizada de la obra de Chao Mei Chang. Este sometimiento de las obras, sugiere un detrimento de originalidad, tal cual lo emplaza Roland Barthes<sup>33</sup> quien ya señalaba que “la mezcla de conocimiento cuando ya no es inaugural, se convierte en esa suma de citas e historias por las que se ha perdido toda “autenticidad” y en las que el autor no es más que el traductor de un diccionario sesgado y personal”. Sin embargo el principal sentido de contemporaneidad de las obras del Mariano 2003 está justamente marcado por la “apropiación” de imágenes ajenas, que buscan un sello personal en la libertad del uso que se hace de ellas y en la aceptación incuestionable de la crítica especializada a esta acción artística.

#### **1.6.- Mariano Aguilera 2004**

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

##### **1.6.1.- Argumentación curatorial**

La curadora del Mariano 2004 Mónica Vorbeck centra su argumentación en la necesidad de crear espacios para hacer efectiva la presencia de nuevos soportes y materiales reciclados. En su discurso curatorial señala: “Muchos artistas han dejado de lado la representación ilusoria de la pintura y recurren al lenguaje directo de la realidad” y como *reales* interpretan a los objetos cotidianos que denotan una “amplificación narrativa”. Visualiza además, una transformación entre el *ready-made* propuesto por

---

33. Roland Barthes, *El Susurro del Lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994, 2a.ed.

Duchamp en 1917 (v. figuras 69-74) (el urinario invertido, un objeto expuesto a la diversidad de lecturas de lo que significa la obra de arte contemporáneo) y el objeto generador de ideas, revalorizado por los artistas pop de los años sesenta. “La obra debe invitar al público a convertirse en usuario y protagonista [...] frente a una época de experimentación en la que proliferan prácticas artísticas en todas las direcciones. El arte siempre surge como testigo de su época y como manifestación de su entorno.”

### **1.6.2.- La obra premiada y las menciones**

De las treinta y un obras seleccionadas, a la que se le otorgó el primer premio fue a *Regeneración urbana* de Juan Pablo Toral. Las características de la obra premiada llaman mucho la atención tanto por la concepción como por el montaje, los materiales y la técnica usados. *Regeneración urbana* (v. figura 28) consistía en cinco cartones, que según su autor Juan Pablo Toral provenían del estrato más bajo del lumpen proletario urbano, utilizados por seres indigentes como camastros para pernoctar en la vía pública de alguna urbe. Además de la obra citada, fueron premiadas otras tres con menciones de honor en el orden: *Talla 34* de Erika Neira (v. figura 29), *Yo no soy tu adorno* de Larissa Marangoni (v. figura 30) y *Donación* de Juana Córdova (v. figura 31).

Juan Pablo Toral Zevallos dice lo siguiente sobre su obra:

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

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

[...] Así que, después de adquirir los cartones, buscar a los mendigos propietarios de los mismos y llevarlos al parque Centenario para que sean fotografiados y tomados sus datos, que fueron tipiados en una notaría, con una máquina apropiada y pintar la silueta de Guayaquil, concluyo la obra.<sup>34</sup>

Mientras Toral señala esto, el catálogo del SMA 2004 curiosamente altera estos conceptos:

La obra evidencia el drama cotidiano de la mendicidad, para cuyo objeto *conviví* con mendigos y me solidaricé con su penosa existencia de parias, sin techo, comida o cariño. Resalta la lacerante realidad de sus vidas, sus sórdidas biografías y, a su vez, la pertenencia a la ciudad donde viven, representada por su silueta, con sus portentosos edificios, pintada con grasa sobre las “camas” de los mendigos. Simultáneamente denuncia una realidad muy compleja -la regeneración urbana como mero maquillaje, sin soluciones reales a los problemas sociales- y a la vez, rinde homenaje a las existencias humanas olvidadas por ella.<sup>35</sup>

Respecto a la premiación de *Regeneración Urbana*, el crítico de arte Manuel Mejía se hace la pregunta “¿qué se premió en la obra?”. Y responde: “[...] va más allá del Salón en la medida en que es, quizá, la pregunta fundamental que puede dirigirse al quehacer artístico actual.” Mejía compara los antiguos salones, que elogiaban la manufactura en la obra, con los de hoy que privilegian el concepto o la intención del autor. “Estamos pues en el término de juzgar intenciones y no en sí realizaciones. Espacio que puede ser arbitrario y hasta casualista, dependiendo de quien juzgue.”<sup>36</sup>

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

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

-¿Qué haces con ese cartón?

- 
34. Juan Pablo Toral, *Marco Conceptual Mariano Aguilera 2004*, Quito, Archivos Centro Cultural Metropolitano (CCM) N° SH, 2004.
  35. Juan Pablo Toral, “Regeneración Urbana” en el Catálogo del *Salón Mariano Aguilera 2004*, Quito, CCM, 2004, p. 12.
  36. Manuel Esteban Mejía, “Juzgando intenciones”, en *El Universo*, Guayaquil, martes 22 de Junio de 2004, 8-A

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

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

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

-Aunque no creas, es una de las obras pre-seleccionadas para el *Mariano*

Entonces devolví el cartón...

Mi susto y sorpresa fue cuando me enteré que casi hago desaparecer la obra ganadora; entonces me preguntaba qué hubiera ocurrido si me llevaba la obra, tal vez no hubiera ganado porque la obra habría sido intervenida por las manchas de maquillaje... pero en realidad ¿quién sabe?<sup>37</sup>

*Regeneración Urbana* fue cuestionada desde las instancias mismas de pre-selección; sin embargo, la curadora Vorbeck, equipara la obra de Toral con la de Duane Hanson<sup>38</sup>, el escultor hiperrealista norteamericano de los años 70.

El jurado se inclinó por la obra de Toral, destacándola como la mejor: “[...] por su lúcido empleo de los medios y por su sólida articulación con la convocatoria, al desencadenar múltiples asociaciones y lecturas sobre el tema del reciclaje, tanto en el arte como en los órdenes social, cultural y urbano.”<sup>39</sup>

En cuanto al manejo categorizador de los espacios, se deja entrever que la curadora clasificó las obras por temas y estilos, tal como se realiza en los museos de arte moderno. En cuanto al relato legitimador de *ready made*, se basa en la propuesta de Duchamp a principios del siglo XX, con la idea de privilegiar los objetos cotidianos. En consecuencia, las obras premiadas del 2004 rompen con las convenciones anteriores y desplazan a la obra pictórica (que ya Duchamp observaba como de condición “retiniana”<sup>40</sup>). Y la pureza de los medios ya no está presente, perviven los objetos pintados y manipulados al lado de fotografías, todos bajo el lema de ser juzgados en intención y no en ejecución, es decir, resaltando el arte conceptual.

---

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

38. Esta observación la hace vía correo electrónico en abril de 2004, infiriéndole que su propuesta es válida y que el plazo máximo para entregar la obra es entre el 26 de abril y el 10 de mayo de 2004.

39. Dictamen del jurado compuesto por: Mónica Kupfer, Víctor Manuel Rodríguez y Rodolfo Kronfle, Catálogo del *Salón Mariano Aguilera 2004*, Quito, CCM, 2004

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

### **1.7.- Mariano Aguilera 2005**

Para el 2005, el Salón tuvo como tema *El artista y su tiempo*, el curador fue Omar Ospina y el jurado estuvo integrado por el colombiano Miguel González y el ecuatoriano Cristóbal Zapata. Se presentaron 164 artistas de los cuales fueron escogidos 96 participantes con 99 obras, incluyendo pinturas, fotografías, esculturas, arte objetos, videos y una que otra instalación. El resultado de esta convocatoria, fue una instancia culminante para reflexionar sobre la crisis que atraviesa el arte actual nacional. Primero, por la desbordante aceptación de trabajos al momento de seleccionarlos<sup>41</sup>, y luego, cuando la obra premiada correspondió a un fotomontaje realizado con photoshop, donde se dejó entrever un total desconocimiento de la técnica por parte del jurado, aunque hayan atinado en destacar lo provocador del tema.

#### **1.7.1.- Argumentación curatorial**

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

En el contexto de relación con la convocatoria en sí, el curador expone que “el artista o el creador no pueden ni deben estar al margen de su tiempo” y que por tanto, el

---

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

tema específico del Mariano Aguilera 2005 es *El artista y su tiempo*. En este sentido propone que “la interpretación que cada participante haga del tema propuesto, es libre y sin más restricciones que las impuestas en las Bases del Concurso”. Es decir, la única limitación está referida a los límites en las medidas de las obras y la inclusión o no de las obras, dependerá del juicio del curador.

### **1.7.2.- La obra premiada y las menciones**

La obra ganadora fue una reproducción del interior de *La Capilla del Hombre* en formato de 2 m x 0.50m y el autorretrato del artista ganador Roberto Jaramillo, sentado en una silla de dimensiones gigantescas (v. figura 32).

Se adjudicaron tres menciones: *Chiquita pero sabrosa* de Érika Neira (v. figura 33), *Bandas legendarias* de Patricio Ponce (v. figura 34) y *Chanchocracia* de Daniel Adum (v. figura 35). Además se destacó un reconocimiento a trabajos destacados como *Lavabo universal* de Angélica Alomoto (v. figura 40), *S/N* de Alejandro Cevallos (v. figura 41), *Prueba tu suerte* de Juana Córdova (v. figura 42) y *Rostricidad aparente* de Cristina Sánchez (v. figura 43).

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

“Capilla del hombre, el tamaño sí importa”

“Appendix, marco teórico.”

Este *díptico* consta de una *fotografía* manipulada digitalmente y un *texto* con conceptos aplicables a la imagen anterior, ambas imágenes conforman un manifiesto visual cuyo discurso se contamina y enriquece mutuamente (v. figuras 32 y 36).

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

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

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

Posmodernidad: Acepta la realidad del proyecto moderno, la posmodernidad, considera imposibles las grandes utopías. Acepta la realidad como una dimensión fragmentada y la identidad personal como una dimensión inestable, debido a una serie de factores culturales, la posmodernidad aboga por un juego irónico con la propia identidad y por una sociedad liberal.<sup>42</sup>

Según el texto anterior, se supone que la obra es una sola por corresponder a un díptico<sup>43</sup>, con imagen y texto que en teoría no se los puede separar. Con todo, en el concurso fue presentado como dos obras distintas y por lo mismo, con lecturas separadas. Ciertamente esto plantea las dificultades que existen entre las pretensiones del artista, la resolución de su obra y las valoraciones de los interpretantes. Un aspecto importante a destacar es el valor universal y local de la obra de arte y que, en este caso, el díptico nos plantea en relación a la obra de Guayasamín. Para quienes desconocen la obra del artista ecuatoriano, los textos de Roberto Jaramillo son pertinentes; pero para quienes están familiarizados con el trabajo de Guayasamín podría resultar obvia la utilización del sarcasmo en la *apropiación* del interior del recinto cultural por parte del autor al incorporar en ella *juegos de escala*, con una silla gigante y la diminuta persona sobre el asiento. Dos textos pertenecientes al edificio son los que destacan las preocupaciones de Guayasamín por ser recordado: “Mantengan encendida una luz que siempre voy a volver” y “Yo lloré porque no tenía zapatos hasta que vi un niño que no tenía pies”.

Respecto del trabajo ganador el jurado lo destacó como: “[...] un trabajo cuyo soporte es fotográfico y reflexiona irónica y oportunamente sobre el arte mismo, su entorno y sus procesos de institucionalización y mitificación”<sup>44</sup>

El Mariano Aguilera 2005 se caracterizó por una variedad inmensa de propuestas. En todas las obras seleccionadas y exhibidas en el Salón se aprecia un

---

42. Roberto Jaramillo, *Marco Conceptual Mariano Aguilera 2005*, Quito, Archivos Centro Cultural Metropolitano N° 03 SH, 2005

43. “Díptico” es un cuadro o bajorrelieve formado por dos tableros que se cierran por un costado, como dos tapas de un libro, Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Madrid, Espasa Calpe, 1970, p.482

44. Catálogo Salón Mariano Aguilera 2005, El artista y su tiempo, Quito, CCM, 2005, p.12

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

### **1.8.- Mariano Aguilera 2006**

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

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

#### **1.8.1.- Argumentación curatorial**

La asimilación del cuerpo a todo tipo de conceptos es la entrada del argumento curatorial de Cárdenas, afirmando que “el cuerpo-metáfora es continente y contenido”, acentuando este entendido como occidental y de una cosmovisión menos universalizada. La curadora señala que “El cuerpo es continente de memorias tanto individuales como colectivas, identidades y des-identidades, cosmovisiones, ideologías,

aflicciones, pasionalidades, transformaciones”. En estas circunstancias, el discurso estético se expresa en lo simbólico, lo cual abre un abanico donde está presente lo religioso, político, étnico, sexual y con alcances de amplio contenido cultural; destacándose una constante oscilatoria entre lo público y lo privado, entre lo dialógico y monológico, entre lo virtual y lo real. La curadora así lo plantea: “[...] el *pretexto* para un acercamiento reflexivo y auto-conciente de la mirada del artista a la sociedad ecuatoriana y mundial.”

### **1.8.2.- La curaduría y la participación de los artistas**

La curaduría a cargo de la antropóloga Cárdenas, asumió una personal apreciación de que “el Salón Mariano Aguilera *ya respira*”. Solicitó a los participantes un “texto -que no sea- ni descriptivo, ni analítico, sino *subjetivo* [...] lo que ustedes quieran compartir con el público: su experiencia, vivencia e inquietudes.”<sup>45</sup> Presentó el tema *Las metáforas del cuerpo en la iconosfera contemporánea de las artes visuales*, como una propuesta relativa al relato posmoderno, en el sentido de tomar de muchos pensamientos para formar un collage de ideas. El pensamiento matriz conceptualmente tenía que ajustarse al nacimiento, la vida y la defunción del cuerpo. Todo a la vez, donde las distintas miradas lo proyectarían inevitablemente a lo social, lo político, lo cotidiano o lo psicológico, inseparablemente dentro del tema de la identidad, el género y la religiosidad.

Algo especial que llamó poderosamente la atención, fue la presencia de obras correspondientes a la Bienal de Cuenca de distintos años, para montar un forzado diálogo -según la apreciación personal y ligera que propone la curadora Marisol Cárdenas- con las obras del Mariano 2006. Esta inventiva dialógica queda trunca porque la carencia total de referentes, coincidencias o paralelismos dejan mucho que desear puesto que en ningún momento se conectan culturalmente. Abundemos en esta

---

45. Texto de Marisol Cárdenas enviado a los participantes al evento por vía electrónica durante la selección de trabajos.

apreciación respecto a la relación dialógica desde la comparación diacrónica y sincrónica que desarrolla René Huyghe, quien en su obra *El Arte y el hombre* (1957-1961) perfecciona las tesis propuestas por Heinrich Wölfflin<sup>46</sup> y va más allá de la forma sugerida por Wölfflin para proponer que lo dialógico está en el concepto, lo cual no se aplica en el mencionado catálogo. Comprobemos. La obra *Itinerarios*, de la argentina Matilde Marín, premiada en la VII Bienal (v. figura 53), y *Autorretratos*, de Vicente Gaibor (v. figura 54), nada tienen que ver en la forma, espacios, textura y fotografías de sombras proyectadas sobre el suelo. Igualmente está descartado el “diálogo” entre la obra *Espiritualidad I*, de Marco Alvarado, premio de la VI Bienal (v. figura 55), con la obra *Hula-hula*, de Lenin Mera (v. figura 56). No hay punto de comparación ni en concepto, ni en calidad entre la obra *Quema, Quemándose, Quemado* del maestro puertorriqueño Arnaldo Roche (v. figura 51) y la pintura con tinte fotográfico *Querido país, Amada naturaleza* de Enrique Álvarez (v. figura 52). Qué decir de lo que se presenta como “un pedir prestado” para llegar al reconocimiento sin méritos propios como es lo que sucede con la obra del iniciado artista conceptual Edison Vaca, quien le dedica su trabajo *Perchero para ropa* (v. figura 50) a Teresa Margolles (v. figura 49)<sup>47</sup>.

La propuesta de los diálogos sale de contexto y pierde coherencia cuando solo existe el parecido de las formas y nada más. La distancia entre la obra de los artistas de reconocimiento internacional (entre los que constan ecuatorianos) presentados en distintos capítulos de la Bienal de Cuenca y los noveles del Mariano Aguilera del 2006,

---

46. Ángel Osvaldo Nessi, *Técnicas de investigación en la Historia del Arte*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1968, p.p. 29-30. Son importantes en Wölfflin las “oposiciones binarias” que son elementos formales contrarios –visión lineal y pictórica, visión superficial y de profundidad, formas abiertas y cerradas- aplicados en una gramática de la visión y de polos categoriales secuenciales, por ejemplo en una pintura barroca se encuentra un polo pictórico con profundidad, forma abierta, unidad, sin omitir el carácter histórico y evolutivo del proceso artístico, lo que le convierte en un método positivista.

47. “Olvidados”, obra ganadora en la VII Bienal de Cuenca, de la mexicana Teresa Margolles, consistente en telas donde han quedado las huellas de los fluidos de cadáveres, víctimas de la violencia cotidiana; la idea de percibir el olor de la adrenalina el sudor y el miedo a la muerte es evidente. La artista no encontró mejor forma para demostrar la violencia y lo que queda después de la muerte. Catálogo *Salón Mariano Aguilera 2006...* pp. 92-97

es incuestionable. No podemos permitir un “todo vale” con el pretexto del lenguaje metafórico y la idea de transportar el sentido de una palabra a otra.

### **1.8.3.- La obra premiada y las menciones**

El Acta de Veredicto del *Salón* 2006 fue suscrita por el Jurado compuesto por las mexicanas Alma Patricia Barbosa y Elionor Bartra, y el ecuatoriano Carlos Rojas Reyes, quienes premiaron las siguientes obras: *Anhelando nuestra próxima humanidad en una burbuja de soledad estéril* -primer premio-, de los artistas Ibeth Lara, Kléber Vázquez y Tanya Pazmiño (v. figura 44); *Erosión 9.0* -primera mención-, de Angélica Alomoto (v. figura 46); *Las trece Lunas* -segunda mención- de Carmen Carreño (v. figura 47) y *Mi linda casita* -tercera mención-, de Pamela Hurtado (v. figura 48).

El Premio Mariano Aguilera 2006, correspondió a una instalación sin el marco conceptual tradicional sino con los dibujos relacionados dentro del proceso de creación del concepto general.<sup>48</sup>

La *instalación* con diecisiete cucharas de mangos serpenteantes, colgadas del techo y que, en conjunto forman un triángulo encima de una taza de porcelana blanca llena de café sobre una mesa con mantel negro, dos sillas y la proyección de una *ecografía* de útero sobre la mesa, representa en las cucharas a un grupo de espermatozoides congelados en el tiempo y de los que solamente uno llegará al *útero*. Los simbolismos se reparten. El pretexto del lugar es “*el café*”: una mesa con dos sillas que supone tiene la connotación de la presencia de los amantes (v. figura 45).

*Anhelando nuestra próxima...* es una obra conceptual que necesita del apoyo de un texto explicativo para la mejor comprensión de los espectadores que pueden perderse entre imágenes y objetos, aunque esta pérdida fuera prevista en las intenciones de los

---

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

curadores. No obstante esta posible salvedad, asistimos al relato sin fundamento lógico o sinrelato, (justamente por no tener un texto o un código de acceso que acompañe al trabajo) que puede dejar un vacío para llenarse, un desconcierto en el espectador que divaga al tratar de entender la obra, que bajo la desorientación a la que se somete, puede generar un divertimento o un rechazo.

### **1.9.- A manera de análisis y crítica de *lo curatorial***

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

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

#### **1.9.1.- Concepto versus Estilo**

El tema del Mariano Aguilera 2002, *Con o sin retorno* tiene el argumento de los inmigrantes como propuesta conceptual. Tema desgastado. Se podría dar el carácter de *original* si se trataran a fondo las secuelas y el impacto de un problema social que afecta a los sectores populares del país. De las 18 obras escogidas por la curadora Raquel Camacho, las más son bastante evidentes y hasta ingenuas. Por ejemplo, unos pies hechos en cera fundida que, simulando una caminata, llegan hasta una escalera cuya meta es un cuadro que imita un cielo, con el título *Me voy no me voy pq' me voy* (v. figura 22). Otra que pretende ser ingeniosa es la obra en la que, a una caminadora para ejercicios físicos direccionada en un sentido se le opone otra de idénticas dimensiones y que está signada con el título: *Voy* (v. figura 23).

Hay que establecer las reglas claras en lo que es una verdadera curaduría. El problema mayor es que nadie quiere delegar responsabilidades ni crear un equipo de trabajo. La vanidad personal y el cargo transitorio impide la ayuda de expertos. Son estas actitudes, las que hacen dudar sobre los procesos serios de selección.

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

Para el 2004 el tema fue *Ready-made. La fascinación de la cotidianidad*, propuesta por Mónica Vorbeck que invitaba a la utilización de los materiales de uso común en un acto de reciclar. Este proyecto se torna ambiguo cuando toma como referente una acción artística de 1917, *La Fuente* (v. figura 71) de Marcel Duchamp, en el término de *ready made* y lo restablece al arte conceptual a través de la cotidianidad, como si Duchamp al emplear de otra manera el urinario -o cualquiera de sus objetos encontrados- no resemantizara los conceptos. Igual a lo aplicado por el Pop en los años 60. Hacer *ready made* a comienzos del siglo XXI no es creativo, al contrario, es abogar por supuestos “adelantos estéticos controlados”, apelando a una experiencia estética que la Historia del Arte la recogió hace ya mucho tiempo.

La curaduría del Mariano de 2004, se hizo notar con una obra sin duda socialmente provocadora y tal vez muy contemporánea. De hecho la obra ganadora, *Regeneración Urbana*, dispuesta a la entrada del Centro Cultural Metropolitano sobresalía en las amplias paredes blancas en forma extraordinaria, sin embargo se

devalúa por boca del propio artista -Toral Zevallos- en una entrevista del diario guayaquileño *El Universo*. Dice con un eufemismo de sinceridad casi primitiva, que nunca antes había hecho una instalación. “Yo soy un pintor de pincel y paleta. Pinto realismo al óleo. De hecho es la primera vez que hago una instalación para un concurso. La convocatoria del Mariano Aguilera pedía una obra con los elementos de reciclaje, *ready-made* y cotidianidad. Si hubiera pedido pintura hubiera mandado pintura...”<sup>49</sup>

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

El tema del SMA 2005 fue *El artista y su tiempo*, proyecto del periodista cultural Omar Ospina, quien aceptó más obras de las que hasta entonces se habían permitido; no obstante, al no existir ningún reglamento que establezca cuántas obras se tiene que escoger, esta situación exculpa a cualquier curador.<sup>50</sup> Casi cien obras corren el riesgo de compartir el espacio en una recargada variedad de estilos y corrientes. Pueden alternar el arte moderno, arte romántico y arte conceptual en una tolerante postura posmodernista, como si se tratara de la imagen latinoamericana de entradas y salidas de la premodernidad a la modernidad y luego el gran salto a la posmodernidad.

---

49. Manuela Botero, “También sé pintar”, en *El Universo*, Guayaquil, miércoles 7 de julio de 2004, 2D.

50. Aún cuando, Rodolfo Kronfle en un artículo publicado por la revista *El Búho* acerca del *Salón de Julio* de 2003 escribe lo siguiente: “El espíritu que debe imperar en un Salón es el de otorgar un grado de distinción a quienes superan la fase de admisión, y no como erróneamente se ha hecho antes, permitiendo ñañerías y trasnochados conceptos de ‘democracia’ a la hora de seleccionar a los participantes” Rodolfo Kronfle, “Una mirada desde adentro”, Quito, en *Revista El Búho*, 2003, p. 24

A pesar de la sobrecarga de formas, colores, sabores y el sentir general de rechazo, a Omar Ospina no le interesó cumplir con las regulaciones básicas del ejercicio curatorial en el arte<sup>51</sup>. Quizás el valor del catálogo de este Salón está en que permitió reconocer que el arte contemporáneo ecuatoriano no es ni más ni menos de lo que se vio en el Mariano Aguilera. El catálogo se convirtió en un documento de acceso informativo y un alcance real de los artistas y sus obras en el 2005. Por ejemplo, la instalación de una silla de ruedas envuelta con bolsas negras de basura simulando un cuerpo y los brazos que terminaban en guantes de cocina y la cabeza adornada con foquitos de navidad (v. figura 37). O el óleo sobre lienzo en el que un jinete guía a un grupo de ovejas en un campo lleno de neblina, reeditando un paisaje del siglo XIX (v. figura 38). Qué decir de otra instalación conformada por un caballete con un cuadro rojo al que se le había cobijado arbitrariamente una bandera del Ecuador y en la parte superior coronado con una boina de pintor (v. figura 39).

El 2006 fue el año en que *el cuerpo* tomó forma en el proyecto de Marisol Cárdenas, con *Las metáforas del cuerpo en la iconosfera contemporánea de las artes visuales*. Tema de la antropóloga Marisol Cárdenas nada novedoso, pues las corporalidades en el arte contemporáneo tienen distintos acercamientos, que van desde los de género que son los más básicos hasta los más conceptuales que destacan lo humano por encima de todo. “Desnudo bajando las escaleras” (v. figuras 69 y 70) es la obra insigne de Marcel Duchamp, consecuencia de las ilustraciones sobre poemas de Jules Laforgue en 1911. De estos estudios previos, Duchamp parte para desarrollar su gran obra conceptual “Le Grand Verre” (“El Gran Vidrio”) (v. figura 74) en la que supone la relación del hombre y la mujer (1915-1923)<sup>52</sup>

- 
51. Aún cuando, en entrevista del jueves 12 de abril de 2007, Omar Ospina admite haber escogido 99 obras participantes para el concurso Mariano Aguilera 2005, esto lo hizo con el propósito de crear un malestar entre la crítica especializada del país sobre lo que se considera arte contemporáneo, cosa que lo logró con éxito.
52. Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México D.F, Era, 1995, p. 19.

Las entradas sobre el tema del cuerpo se las puede hacer prácticamente desde todas las disciplinas y Cárdenas como antropóloga, lo sabe y lo aplica.<sup>53</sup>

### **1.10.- Los nexos con las corrientes artísticas imperantes**

El arte contemporáneo ecuatoriano se inicia en la década de los cincuenta con la obra de Araceli Gilbert (v. figura 13), Manuel Rendón Seminario (v. figura 3) y Loyd Wulf (de Wulf destaca la pintura *Danzantes*. SMA, 1956) (v. figura 10). El período recorrido desde 1948 hasta 1960 -según señala la historiadora del arte Mónica Vorbeck- es “una época de integración e internacionalización”.<sup>54</sup> Vorbeck es partidaria de ver “lo contemporáneo” desde un molde occidental eurocentrista, descartando la figuración plasmada en la tendencia del indigenismo, que se convierte en una corriente latinoamericana con expresividad propia. Este criterio es coincidente con otros historiadores del arte en Ecuador<sup>55</sup>.

En relación a los alcances de este período resulta interesante revisar lo que Filiberto Menna vincula respecto del Cubismo. Para Menna, -quien se ampara en el pensamientos de Raynal, Gombrich y Apollinaire- es la práctica cubista la que opera a un nivel conceptual; presenta un puente entre el cubismo y el arte ancestral africano; entre las formas pintadas y las que concibe la mente. “[...] la práctica cubista, que ya se había desplazado del polo representativo al polo presentativo, ahora se establece en la denominación del objeto.”<sup>56</sup> En este análisis, trasciende el hito del comienzo de una pintura más allegada a la claridad del significado -a través de la palabra- designado por el cubismo. Si empatamos al caso ecuatoriano, calza perfectamente en la obra de Rendón Seminario y la de Loyd Wulf.

---

53. Entre ellos el tema del género, que en un hecho singular, la curadora pidió a los ayudantes en museografía a que hagan un pequeño censo de cuántos artistas hombres y cuántas mujeres participaron.

54. Mónica Vorbeck, “Quito en el contexto de las artes” en *30 años de arquitectura moderna, 1950-1980*, Quito, Trama, 2004, p. 23

55. Lenin Oña tiene la idea de que los pintores contemporáneos son Manuel Rendón, Camilo Egas y Araceli Gilbert. En *Araceli*, Quito, Mariscal, 1995, p. 13-14.

56. Filiberto Menna, , *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 33

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

Con esta actitud de clasificar el arte contemporáneo como lo más propositivo, se ha separado al arte moderno (ante todo el pictórico) del arte de mayor actualidad (arte conceptual -instalaciones, performances, video arte, entre otros-), valorando a lo contemporáneo como lo más adelantado.<sup>57</sup>

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

#### **1.10.1.- Influencias de lo cotidiano del arte contemporáneo en algunos artistas ecuatorianos**

Al comenzar el siglo XXI son sintomáticas dos prácticas en las artes plásticas ecuatorianas: la mezcla de técnicas en el arte y la aceptación del arte conceptual y el arte pop. Esto nos hace meditar sobre frases célebres como “pensar es escultura” de Joseph

---

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

Beuys (v. figura 81) y “todo es hermoso” de Andy Warhol (v. figura 78), “dos caras de una sola moneda” según el aserto de Klaus Honnef.<sup>58</sup>

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

Al respecto, “Arte conceptual y arte del comportamiento operan dentro de una estructura bipolar de centralidad y dispersión” como lo señala Filiberto Menna<sup>59</sup>, la polaridad de lo mental y de lo vital en una racionalización o emotividad del proceso artístico. Estos dos polos se presentan también en el arte contemporáneo ecuatoriano y en el Salón Mariano Aguilera.

### **1.11.- La información: un hecho cultural inevitable**

En el ámbito cultural, la información se presenta como la acción y efecto de la comunicación donde se amplían los espacios dispuestos para la adquisición del conocimiento y la difusión de un tema. En el caso del arte, dicha afirmación compromete al artista, su obra y alguna corriente estética.

---

58. Klaus Honnef, *El arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1993, p. 42-44.

59. Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, GG, 1977, p. 9

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

“Cuando yo llegué al Ecuador en el año 77, indica, lo que más criticaba era la falta de información de los artistas y eso fue parte de lo que traté de fomentar como profesor en la Facultad de Artes; mostrar lo que se hacía en otros lugares. La *información* que poco a poco empezó a entrar en el medio artístico consiguió importancia en un curso que tuve, en el que estuvo Jenny Jaramillo entre los alumnos más destacados. Ella empieza a tener un cambio en lo que es el concepto del arte, consolidándose al ser ganadora en un Mariano Aguilera. Entonces, es ahí donde empieza un cambio importante en la postura de los muchachos que empezaron a hacer arte, por ejemplo María Dolores Sevilla que hacía instalaciones y performances. Empieza la apertura de lo que va a ser el más importante instrumento en información como es el Internet. El Internet transforma el arte en todas partes por el bombardeo de información, también la producción de libros baratos, donde son utilizados artistas para que presten algunas de sus obras o paguen para salir. Estos fenómenos empiezan a fomentar una cantidad de información impresionante a nivel mundial, y ese es el principio de lo que es el cambio de las presentaciones de lo que es el arte contemporáneo ecuatoriano”.<sup>60</sup>

Ahora bien, las opiniones de Mauricio Bueno son pertinentes para este trabajo, toda vez que es considerado el primer artista conceptual en el país. “Solitario dentro de la plástica”<sup>61</sup> según palabras del crítico Mario Monteforte, cuya obra se tornó inclasificable en los años setenta, época en la que retornó al Ecuador luego de haber estudiado en Estados Unidos y Colombia. La obra de Bueno es una suerte de arte tecnológico que tributa del minimalismo, por la simpleza de sus formas; del geometrismo por el orden de sus líneas y ante todo del conceptualismo por la

---

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

61. Mario Monteforte, “El caso Mauricio Bueno”, *Los signos del hombre*, Cuenca, PUCE, 1985, p.321

instauración de sus ideas que las toma de la ciencia: tubos espirales por donde recorre agua, experiencias visuales con rayos laser, gases en movimiento, luz aprisionada en plásticos y otros elementos de la naturaleza (v. figura 86). Bueno se define así: “No soy pintor ni escultor: soy artista”<sup>62</sup>

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

### **1.12.- El *canon* desde los artistas**

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

#### **1.12.1.- Saloneros versus Proceso**

Existen obras a las que se les puede calificar de “obras saloneras”, cuyo único propósito es alcanzar un espacio de participación en un salón de arte, donde los objetivos conceptuales y los procesos de producción se someten en función del reconocimiento. Presentan un entrecortado hilo conductor de creación, desarrollado por lados muy distintos de los que se deberían exigir en los salones de arte contemporáneo. Esta falencia es producto de la falta de seguimiento del trabajo de los participantes por

---

62. Mario Monteforte, *Los signos del hombre...* p.322

parte de las curadurías, que únicamente se remiten a las bases de la convocatoria. Se dan casos referidos a quien hizo solo pintura o escultura, que cediendo a la tentación del “arte alternativo” se aventure a estos campos desconocidos y trabaje una obra con destino a la participación en un Salón *x*, bajo la predisposición de ganar un premio. En estos casos, hay que manifestar que no hace bien al quehacer artístico que, a pretexto de que entren las nuevas expresiones del arte contemporáneo, se descuiden los procesos de producción de los mismos artistas. En el Ecuador se omite esa parte importante de la causalidad de la creación; por eso es que muchas obras en nuestros salones de arte contemporáneo parecen intenciones de algo que no llega a definirse.

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

Una carta pública que yo hice circular por Internet en la que cuestionaba la curaduría del Mariano Aguilera 2005 en que fue curador Omar Ospina, [...] iba dirigida a un cuestionamiento, luego de enterarme cuál es la postura que este curador tiene con respecto al arte contemporáneo a partir de ciertos escritos suyos en *El Búho*, la revista en la que es editor, cuál es su postura y nivel de conocimiento con respecto a un ámbito de producción que habla de estructuras nuevas de generación artística. Además, me entero de otro tipo de trabajos vinculados a lo audiovisual que son rechazados sistemáticamente cuando él hacía de jurado. [...] luego de ver un salón [*El Mariano Aguilera*] totalmente cuestionado por críticos de todo tipo de orientación, desde críticos conservadores hasta críticos que son más renovados en sus criterios, me entero que jamás hubo un proceso de selección de curaduría en un comentario que escuché en el que la curaduría fue hecha a dedo y posteriormente pedí una aclaración de parte del Centro Cultural Metropolitano para saber cuál fue el proceso de selección de curadores. No me esclarecieron nada y al mismo tiempo dijeron que habían hecho una aclaración en un diario, pero con el antecedente de que no guardaron ni un ejemplar como sustento de documentación. Fueron dos días que fui para ser atendido, para que se pueda explicar un poco lo sucedido y me sentí maltratado por parte de la administración de ese centro cultural, no tenían ninguna

respuesta, ningún documento; entonces consideré que era oportuno incluso como táctica artística hacer circular una carta en la que se acusaba tanto a la institución como al curador de una evidente falta de ética.<sup>63</sup>

### **1.12.2.- Diferencias de percepción sobre un mismo concepto: el canon**

El canon y las estructuras del arte en el Ecuador, percibidos desde la mirada de los artistas como autores de las obras presentadas en el Salón, es distinta de la de los curadores o críticos de arte. Esta diferencia de visión en un mismo objeto de análisis tiene relación con una normatividad en la valoración del hecho artístico. Al respecto es importante la reflexión del español Antonio Ortega que, aunque problematiza el tema del Canon (con mayúsculas) desde *Las Letras*, no evita la discusión teórica desde las distintas disciplinas que conforman el arte, entre ellas, por supuesto, la plástica. “El Canon –señala Ortega– de modo general y amplio, es la forma de organización de una parte del arte (pintura, literatura, música, etc.) de acuerdo a criterios jerárquicos y de valor estético, de forma artificial y subjetiva, es decir, al margen de la realidad objetiva y de su orden natural, establece un orden frente al hecho artístico y determina cuáles son sus componentes de acuerdo a relaciones de superioridad y de subordinación.”<sup>64</sup>

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

Trasladando este término al campo de las artes visuales, diremos que son los centros culturales con la estructura museística de espacio receptor de obras epigonales, los que a su vez acogen a los promotores del arte emergente en su calidad de críticos de arte. Es decir que son los críticos de arte vinculados a este gran centro de poder llamado museo, los que valorizan el hecho artístico de acuerdo a normas preestablecidas. Esto

---

63. Entrevista personal, 20 de diciembre de 2006.

64. Antonio Ortega, “Entre el canon y el caos, una guía para perplejos”, en la revista *Cuaderno de El Urogallo* N° 116-117, Madrid, enero-febrero de 1996, pp. 20-21.

suenan a tradicional, no obstante, si las normas cambian, otras más novedosas y “contemporáneas” tendrán la necesidad de estar presentes con sus propios defensores.

Y es que un canon del arte contemporáneo, aunque suene tan tradicional e imposible de existir en esta época, está presente en las estructuras de la institución arte. ¿Por qué? Porque aunque es el artista el que puede innovar las formas del arte, hay normas que califican el ideal artístico interpretado no sólo por el creador sino ante todo por quienes hacen una lectura de la obra: los críticos y marchantes, que en el papel de eruditos, incluyen al modelo cultural propio de nuestra sociedad mediatizada e informada todo cuanto es aceptado en los modelos culturales de los países de capitalismo avanzado.<sup>65</sup>

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

Ulises Unda señala: “Yo creo más bien que el arte contemporáneo se caracteriza por una desestructuración de un canon modernista en términos más específicos. Pero en ese proceso existe también una indefinición, condición que se hace evidente en la pluralidad que caracteriza al arte contemporáneo. No me refiero al pluralismo, ya que, no es un “todo vale”. Pero sí la realidad de una pluralidad y una expansión de las prácticas artísticas para vincularse con determinado tipo de procesos sociales.”<sup>66</sup>

En cambio, Magdalena Pino cree que los “cánones son líneas que se deben seguir para estructurar algo, dentro de las normas que la sociedad exige. Pero los jóvenes por ejemplo, no han seguido los cánones, porque justamente la juventud trata de salirse de los límites, entonces las nuevas identidades no tienen nada que ver con las

---

65. José Alcina Franch, *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 73

66. Entrevista personal, 20 de diciembre de 2006

anteriores. Por otra parte, siempre habrá la incompreensión y la deslegitimación de los nuevos lenguajes, pese a lo cual todo cambia, puesto que todo evoluciona. Y claro, siempre existirán grupos que tratan de sostener eso y también gente apegada a lo tradicional, a lo que se vende.”<sup>67</sup>

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

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

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

---

67. Entrevista personal, 8 de enero de 2007

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

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

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

## Capítulo II

### 2.-Quito y los artistas que exhiben en la calle

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

Las modificaciones espaciales en Quito se han dado principalmente por el crecimiento poblacional y por la interpretación de regulaciones del espacio habitable por parte del Cabildo. A medida que la ciudad crece también lo hace el trabajo informal como consecuencia de los problemas en el desarrollo de las estructuras económicas del país. El Municipio de Quito ha ido resolviendo la presencia del trabajo informal en las calles de la urbe vía la emisión de permisos de trabajo para los vendedores ambulantes. Esta relación entre el trabajo informal y la municipalidad se mantuvo de manera permanente aunque desorganizada hasta que, en 1978, la UNESCO nombra a Quito Patrimonio Cultural de la Humanidad. Entonces, a partir de la década de los 80 comienzan los manejos de salvamento arquitectónico y social del casco colonial.<sup>68</sup>, que contemplaban la recuperación de edificios antiguos y el ordenamiento de todo el Centro Histórico, lo que volvió cada vez más inestable la presencia de los comerciantes en el perímetro urbano y trajo sucesivas confrontaciones por parte de los gremios organizados, cuya presencia desorganizada en el Centro Histórico data de tiempos coloniales.

---

68. En 1987 se crea el FONSAL (Fondo de Salvamento del Centro Histórico) para la recuperación sobre todo de edificios en el Centro Histórico de Quito.

Para el año 2000 se endureció esta campaña, mediante ordenanza municipal No.029 expedida el 10 de enero, operándose la prohibición de la presencia de ambulantes (en la administración de Roque Sevilla –que fungió de Alcalde encargado y continuó con la del general Paco Moncayo). El área abarcaba los sectores de San Roque, El Tejar, La Chilena, La Alameda, San Marcos, Manosalvas, La Loma, La Recoleta, San Sebastián y San Diego. Además, quedaba explícitamente señalado: “Prohíbese a la administración municipal el otorgamiento de permisos para el ejercicio del comercio en espacios de circulación pública dentro del Centro Histórico de Quito, según sus límites: Norte, Este, Sur y Oeste” (ver anexos).

La distorsión del control del espacio y respeto al trabajo no establecido se hizo más evidente, llegando aún hasta los artistas plásticos que comerciaban sus obras en la calle, pretendiendo así unificar la campaña contra el comercio informal. La organización de los artistas plásticos le salió al frente al Municipio y no permitió que se repitan los atropellos de que fueron víctimas varios pintores y sus familias. Tal fue el caso patético del arquitecto Oswaldo Muñoz Mariño, paradójicamente designado “pintor oficial de las ciudades declaradas patrimonio por la UNESCO”;<sup>69</sup> y, también “Pintor de la ciudad” por el Concejo Metropolitano de Quito.

De acuerdo con los límites marcados, la disposición contra el comercio informal no llegaba al parque de El Ejido, lugar de reunión de los denominados “artistas de la calle” -que tenían como símbolo de su ubicación el Arco de la Circasiana- durante todos los fines de semana desde principios de los 80. A pesar de este antecedente, surgieron

---

69. “Es la primera vez, en más de 170 ciudades que he recorrido, que me agreden mientras trabajo, y lo peor es que fue en mi propia casa.” El pintor riobambeño de 80 años, según crónica del diario *Hoy*, del 9 de noviembre de 2004, trazaba una acuarela de la Basílica en las calles Venezuela y Mejía cuando se acercó un guardia metropolitano joven que le dijo que era prohibido estar allí. “Unos minutos más tarde, un policía más adulto [también metropolitano] con el número 209, se me acercó y de una manera agresiva, me pidió que me retirara y ni siquiera me dejó hablar”; además, según la versión de dos testigos, el uniformado por poco patea la caja de pinturas. El comandante de la policía metropolitana, Jorge Costa, calificó el incidente como una confusión: “hay que *pedir permiso para hacer uso del espacio público* en el *centro de Quito*. El problema es que hay pintores que se *dedican a vender sus obras y eso es prohibido*”. “El 31 de octubre, un día que no olvidaré acotó el agraviado” el *Diario Hoy*, Quito, 9 de noviembre de 2004, p. 8B.

problemas con las administraciones municipales de la Zona Centro y del Parque de El Ejido.<sup>70</sup>

### **2.1.- Antecedentes sociales y culturales de los artistas de la calle**

El evento cultural sobre *Arte en El Ejido en el Museo de la Ciudad* convocó en diciembre de 2004 la presencia de algunas personalidades relacionadas con el mundo del arte plástico, invitadas para hablar sobre el tema. Entre ellas estuvo Pablo Barriga, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, artista considerado el de mayor autoridad en el tema, puesto que el año 1981 fue gestor del proyecto cultural “Arte en la Calle”. El propósito inicial de este proyecto fue el acercamiento del arte al pueblo por medio de exposiciones en las aceras y plazas de la ciudad. Del *manifiesto* provocado por estos artistas (Pablo Barriga, María Salazar, Cecilia Benítez, Clara Hidalgo, Francisco Proaño, Carlos Viver, Lucy Silva y Carmen Polonia Játiva) se destacan los siguientes planteamientos:

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

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

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

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

Queremos también brindar y recibir la solidaridad entre todos los trabajadores artísticos que tanto en el campo de la música, del teatro, de la danza, del cine, de las artes plásticas y las letras populares, trabajan por el fortalecimiento y valoración de las culturas de los pueblos

---

70. Con fecha 11 de octubre de 2004, la Asociación de Artistas Plásticos “Arte en El Ejido” recibió el oficio N° 1338-DC de parte de la Dirección de Cultura del Municipio, junto con el borrador del *Reglamento del uso del espacio público con fines culturales del parque El Ejido*, en el que pretendían el control total de los artistas de El Ejido a través de la emisión de un carnet. Siendo director de Cultura del Municipio el señor Miguel Mora Witt, administradora de la Zona Centro la arquitecta Inés Pazmiño y “administradora del Parque El Ejido” la ingeniera Pilar Paredes, quien fungía también como directora de los parques emblemáticos de la ciudad.

indígenas y de los estratos sociales que son explotados económicamente y segregados culturalmente, sin embargo de constituir la gran mayoría de la población ecuatoriana.

Por último, queremos que el dibujo, la pintura, la cerámica, la escultura, los tapices y el grabado que nosotros hacemos, refleje nuestra actitud frente al arte para reconocernos como artistas y como parte integrante del pueblo en su lucha por su liberación”.<sup>71</sup>

“Arte en la calle”, al igual que otras experiencias como la mexicana<sup>72</sup>, pretendían anhelos de cambio y de restauración social en el ámbito de las artes y su relación con el pueblo.

Pablo Barriga señala como inicio de las actividades de “Arte en las calle”, el 5 de Septiembre de 1981 y justifica los propósitos y finalidades de esta versión de “artistas de la calle” porque “[...] el hecho de llevar el arte a la calle de manera desinteresada y participativa, no tuvo una respuesta unánime del grupo, y poco a poco los manifestantes fueron reduciéndose en número, hasta que agotados sus esfuerzos y recursos en deambular por plazas y barrios de la ciudad, dieron por terminadas las actividades de “Arte en la calle” en términos de su propuesta.”<sup>73</sup>

Hay que reconocer un afán de originalidad y protagonismo innovador en la gestión de Barriga por el artista de la calle y el impulso del arte; no obstante, existen otras fechas, otros actores y otras distintas versiones que también contribuyeron a tal

---

71. Grupo Arte en la calle, “Manifiesto”, en revista *En las calles*, Quito, U.N.P.S.A, noviembre 1981, p.1.

72. En *El Machete*, el periódico de los trabajadores y campesinos (en el que constan los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco), el manifiesto escrito en 1923 privilegia al pueblo en sus apreciaciones: “No *solo* todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo, sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más su facultad admirable y extraordinaria particular de *hacer belleza...*” México, 1923. También en la declaración de principios del Taller de Gráfica Popular en un extracto del artículo 3 se habla del *arte al servicio del pueblo*: “[...] El Taller de Gráfica Popular trabajará por la constante elevación de las capacidades artísticas de sus miembros, convencido de que la finalidad del arte al servicio del pueblo se alcanza solamente con la mejor calidad plástica.” México, 1937. Cristina Rodríguez, Mónica Rodríguez, Magalí Sarmiento y Gonzalo Becerra, *El Grabado, historia y trascendencia*, México, UAM, 1989, 1a. ed, pp. 83-115.

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

innovación por las nuevas ideas y la transformación del arte nacional. En 1968 se conforma el Centro de Promoción Artística en El Ejido, como una extensión de la Asociación de Artistas Plásticos de Quito, que bajo los auspicios de la Casa de la Cultura consiguió el espacio del parque El Ejido en convenio con la Municipalidad quiteña. Otra fecha es la de 1978, cuando se dispuso que el Taller de Grabado de la Casa de la Cultura Ecuatoriana se abriera al público y a la difusión del arte nacional.<sup>74</sup> Otro hito de este proceso divulgatorio cultural se registra en los “domingos del pueblo” en el mismo escenario de El Ejido, instaurado por el maestro Oswaldo Guayasamín cuando fue Presidente de la Casa de la Cultura en el año 1971.<sup>75</sup>

Todas estas fechas precedentes se diluyen en la memoria colectiva, justamente por no existir archivos de estos proyectos que vivieron y dejaron de existir. De esa inicial intención de “socializar el arte”, la imagen de la permanencia del *arte en la calle* fue adaptándose a la vida de la ciudad y sobrevino entonces la coyuntura que fue aprovechada como una oportunidad de vender las obras sin intermediarios. Así, en forma espontánea y circunstancial aparecieron los “artistas de la calle”, quienes comenzaron a agruparse y copar los espacios en plazas como la de San Francisco y San Marcos y calles como la “24 de Mayo”, así como también en parques como los de la Independencia y Alameda, incluido también El Ejido<sup>76</sup>. Hoy, la zona permanente de exposición semanal se limita al sector del extremo norte del parque, una vez superados los dispositivos de “regeneración urbana”, instaurados legalmente por el Municipio de Quito para el mejor ordenamiento de los espacios públicos.

---

74. Fecha proporcionada por Chikky de la Torre en revista *La Colada*, Asociación de Artistas Plásticos Arte en El Ejido, Quito, Febrero, 2000.

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

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

## **2.2.- La Asociación de Artistas Plásticos “Arte en El Ejido”: posicionamiento cultural y social.**

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

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

Para el cumplimiento de los objetivos profesionales está previsto la organización de talleres, cursillos, seminarios, conferencias de capacitación; subastas con fines de asistencia social; y, actos culturales, sociales y deportivos.<sup>77</sup>

---

77. Los fines, alcances y objetivos de la Asociación de Artistas Plásticos están impresos en sus estatutos y reglamentos. Asociación de Artistas Plásticos de El Ejido “Arte en El Ejido” *Estatutos y reglamentos*, Quito, diciembre de 2000. En relación a las actividades internas de la Asociación, existen boletines informativos pero sin un registro riguroso de ellos. Se encontraron sin embargo en los archivos de la Asociación, pocos boletines culturales que datan del 2001, año

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

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

1) Las que procuran modificar la difusión del arte trasladando obras de exhibición habitual en museos, galerías y teatros a lugares abiertos, o a lugares cerrados cuya función normal no está relacionada con actividades artísticas.

2) Las obras destinadas a la transformación del entorno, la señalización original del mismo o el diseño de nuevos ambientes.

3) La promoción de acciones no matizadas, o de situaciones que –por su impacto o por las posibilidades de participación espontánea que ofrecen al público– inauguran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y/o nuevas posibilidades perceptivas.

4) El último modelo comparte con el anterior la producción de acciones dramáticas y de sensibilización no pautadas, pero busca actuar sobre la conciencia política de los participantes, y convertir las obras en ensayos o detonantes de un hecho político.<sup>78</sup>

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

En el 2000 el arte en la calle con más presencia en Ecuador se exhibe sin pretensiones políticas o ideológicas, desplazando la complejidad estilística hacia la complacencia con los cánones perceptivos del espectador. Lo primero es consecuencia

---

en el que la Asociación de Artistas Plásticos de El Ejido formó parte del programa de la Subsecretaría Nacional de Educación y Cultura: “Agosto Arte y Cultura”. También se encontraron promocionales de las actividades recreativas comunitarias en talleres de pintura al aire libre que datan de agosto de 2006.

78. José Clemente Padín, “El arte en las calles” en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Ediciones Sin Nombre, 2005, p. 17.

de su propia autodeterminación de “no intervenir en actividades de carácter político partidista o religioso como Asociación” y por ende sus socios no pueden realizar actividades de este tipo -ideológico- en su seno.<sup>79</sup>

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

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

### **2.2.1.- La visibilización y el uso del canon en los artistas de El Ejido**

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

El sentido práctico de los artistas de El Ejido para ofertar las obras en la calle, ha hecho que su percepción acerca del consumo popular se agudice; practicidad cuyo

---

79. Asociación de Artistas Plásticos “Arte en El Ejido”, *Estatutos y reglamentos*, Quito, diciembre de 2005, Art. 6.

resultado ha sido estabilizar canónicamente no solo la creatividad sino el consumo cultural. Justamente la peculiaridad de la Asociación de Artistas Plásticos “Arte en El Ejido” (AAPAE) en cuanto a lo canónico, está en que no son los consagrados críticos de arte los que califican esta producción callejera sino los espectadores de a pie. Lo cual ratifica el vínculo entre consumo cultural, distinción y clase social como decisivos para la producción y el mercado del arte.

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

Ahora bien, al estar constitutivamente muy cerca de las artesanías, cabría preguntarse si la obra de los artistas de El Ejido (AEE) está comprometida también con lo popular. Insistir en una definición en este sentido, a sabiendas que el término popular es ubicuo y se escapa a la teoría, puede ser una aventura que cambia de acuerdo a quien la interprete. John Street define la cultura popular como “todo entretenimiento que se produce masivamente o resulta accesible para un gran número de personas”<sup>80</sup>; no obstante, existen críticos que van más allá de la masividad de lo popular, como García Canclini, para quien la utilización del término popular es una necesidad del capitalismo<sup>81</sup>.

En fin, lo que queda claro es que la obra de los AEE se encuentra inmersa en la ley de la oferta y la demanda del arte y que, en esa relación, este arte callejero se

---

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

81. Néstor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo...*, p.25

allana al gusto<sup>82</sup> del público. El artista así se subordina a un gusto establecido y estructurado en un canon previamente fijado. Por eso insisto en que el público visitante al parque de El Ejido compra las reproducciones de las obras de Guayasamín o Kingman, porque la obra de estos artistas del indigenismo ecuatoriano ha sido bastante reconocida.

Esta tradición del canon-pintura promovida por los artistas de El Ejido, es criticada desde los espacios oficiales de la cultura por mantener las normas de un arte tradicional, no atreverse a romper con lo establecido y ser un arte moderno y no contemporáneo. Sin embargo, ¿Podríamos hablar de “apropiación” cuando nos referimos a las obras producidas por los artistas del Ejido? ¿Por qué no? Existe una estrategia mercantil de copiar obras reconocidas del imaginario estético indigenista de una manera irreverente y descarada, sin la exigencia de aportes al buen gusto artístico<sup>83</sup>. En este sentido, vale cuestionar ciertas situaciones posmodernas que se apropian constantemente de lenguajes, inclusive de otras disciplinas para mantenerse actuales. Entonces, algunas obras del Ejido no pueden ser contemporáneas estéticamente, pero si buscar la contemporaneidad al situarse en procesos vitales de la posmodernidad; es mediante la copia y el truco que son partícipes de lo urbano como mediadores de las reproducciones exageradas de originales –de artistas con renombre– con precios accesibles. Estos procesos imitativos respaldados por la tecnología, más que una *estrategia*, son un principio de “táctica de sobrevivencia”.<sup>84</sup>

### **2.2.2.- Antecedentes del Salón Arte en El Ejido**

---

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

83. “El gusto legítimo, es decir, el gusto por las obras legítimas” en Pierre Bourdieu, *La Distinción*...p.13

84. Michel de Certeau, “Estrategias y tácticas” en *La invención de lo cotidiano, Artes de hacer*, México, U. Iberoamericana, 1996, p.p. 40-45.

Si bien la dinámica de las primeras propuestas de agremiarse como artistas de la calle no contemplaba el comercio de obras de arte, este logró imponerse a tesis que buscaban solo lo estético.

Ya en los años 80 se reunían los sábados una veintena de personas para vender sus trabajos en el parque de El Ejido, ante la presión ejercida por el Municipio para sacarles de ese lugar. Es por esto que, según Luis Aguirre (primer presidente de la Asociación de Artistas Plásticos de El Ejido 1998-2000) decidieron organizarse para legalizar su presencia en el parque, situación que empezó en 1998 y terminó en el 2000.<sup>85</sup>

Aún cuando los artistas de El Ejido están legalmente constituidos como asociación ante el Ministerio de Bienestar Social, el Municipio de Quito ha tratado de controlar su asistencia al parque a través de un carnet, condición que ha quedado insubsistente gracias a la confrontación directa con las autoridades municipales que tuvieron que allanarse a la posición del grupo de artistas.<sup>86</sup>

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

Por consiguiente, la exigencia de visibilizarse en espacios legítimos del arte como un museo, planteó la premisa de que el “arte de la calle” podía ser tomado seriamente, más todavía si el patrocinio del premio procedía del lado de la academia, representada por la Universidad Andina Simón Bolívar. Así, desde El Museo de la

---

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

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

Ciudad, los artistas de la calle han validado sus obras presentando el primer *Salón Arte en El Ejido*.<sup>87</sup>

### 2.2.3.- Gestión cultural: centro y periferia

Como se puede apreciar, la AAPAE, de corte netamente gremial artístico, ha tenido que pugnar a despecho con las administraciones municipales socialdemócratas que han querido convertir a Quito en una reserva de memoria. El síntoma de “no lugar”<sup>88</sup> que sufre el Centro Histórico, obligó al Fondo de Salvamento (FONSAL) a preparar proyectos que han ido de la mano con la recuperación de identidad. El Museo de la Ciudad., como parte de estos proyectos, es un lugar que descubre museográficamente y de manera pedagógica sus salas permanentes con representaciones tridimensionales que recrean la vida de cada siglo alrededor del espíritu nacional.

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

---

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

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

Fruto de la gestión cultural de estos artistas surge *El Salón Arte en El Ejido* como una propuesta de la AAPAE en el año 2003<sup>89</sup>, que se plasmó el 2004 en el Museo de la Ciudad. El sentido práctico de hacer una convocatoria para un *salón interno* por parte de la AAPAE fue consecuencia de la superación a la tensa relación con el Municipio de Quito, que pretendió carnetizar a los artistas para ejercer control en su espacio y en sus actividades de trabajo. Se quería unificarlos con los artesanos que están ubicados al interior del parque, pero la posición pertinaz y firme del ente gremial hizo que la corporación edilicia desistiera en sus reiterados afanes de sojuzgarles a su dependencia.

El éxito estratégico al conseguir el respeto a sus derechos, consolidó la idea de visibilizarse en los espacios legitimados -museos o centros culturales-, donde debía presentarse un trabajo que se manifieste con rasgos de conocimiento, experiencia y profesionalismo. Negado el espacio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) en primera instancia, llegaron hasta el Museo de la Ciudad<sup>90</sup>. La idea inicial de la Asociación de hacer un Salón con características propias en donde se premie el talento a la mejor obra, no fue acogida por los personeros del Museo de la Ciudad, que en contraparte presentaron el proyecto de una exposición intitulada "*Arte en El Ejido*" en *el Museo de la Ciudad*.

### **2.3.- Primer Salón de Artes Plásticas "*Arte en El Ejido*" 2004 o "*Arte en El Ejido*" en *el Museo de la Ciudad*.**

El 4 de diciembre de 2004 se inauguró la exposición "*Arte en El Ejido*" en *el Museo de la Ciudad* que convocó a ciento diez artistas que presentaron un total de

---

89. La directiva de la Asociación de Artistas Plásticos "*Arte en El Ejido*" período 2003-2005 estaba conformada por su presidente Jorge Erazo, su vicepresidente Byron Chamorro y su secretario Marcelo Méndez, además de siete colaboradores y un síndico, el doctor Ernesto Robalino.

90. El proyecto presentado a la CCE no pudo ser acogido, pero María Fernanda Cartagena, quien era la directora de museos de la CCE en ese entonces les ayudó a contactarse con María Mercedes Jaramillo de Carrión, directora del Museo de la Ciudad.

ciento tres pinturas, nueve esculturas y un vitral, concordando con las bases que exigían obra inédita para evitar los contrastantes trabajos de mera reproducción o copia.

### **2.3.1.- Argumentación curatorial**

En esta primera muestra no constaba la argumentación curatorial en el sentido formal, porque no existió un tema como fundamento teórico para su realización. No olvidemos que en el SMA la labor del curador es la de elaborar un concepto y crear un discurso en torno a la producción artística, sin embargo, la libertad de decisión con que contó el artista en el *Salón de El Ejido* es la que debe tomarse como argumentación válida, cuyos términos principales son el tema libre y la técnica libre, limitados en la admisión solamente por las medidas de las obras (2m x 0.80m). Este sentido de libertad a la hora de exhibir, es el argumento que va a imponerse en los dos salones realizados hasta el momento. No obstante, existe incertidumbre sobre la posibilidad de un tema para el tercero. La curaduría<sup>91</sup> de la exposición debió estar a cargo de los propios artistas, pues fueron ellos quienes determinaron qué obra exhibir y cómo presentarla. “Lo primero fue motivar a la gente para que participe -señala Jorge Erazo, organizador de la convocatoria-, después que no copien el estilo de sus compañeros, que generen propuestas, que las obras que envíen sean inéditas”<sup>92</sup>

Es verdad que no hay una argumentación curatorial protocolizada en el Salón de Arte en El Ejido (SAEE), como sí ocurre en el SMA; sin embargo, a partir de la evidencia que va más allá de esta formalidad, se puede observar que el tipo de obra que algunos artistas presentan en el SAEE es diferente de la exhibida en el parque los fines

---

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

92. Entrevista personal, 8 de abril de 2006

de semana. Según Luis Fonseca, ganador del primer salón: “Las obras para concurso tienen que ser problemáticas, con la carga de lo emocional que representa el dolor, el sufrimiento; deben tener un valor simbólico mayor. ¿A quién le interesa llevar este tipo de obra a su casa? Los problemas que se queden en la oficina. Por eso mi obra para el parque es para olvidarse de los problemas y si gusta a la gente, pues está muy bien que me compren.”<sup>93</sup>

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

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

*Arte en El Ejido*, como parte de este patrimonio, es una organización cultural cuya labor fundamental es la promoción y difusión de las artes plásticas hacia la comunidad desde hace más de veinte y cinco años, tiempo en el cual hemos contribuido mediante el desarrollo de talleres, charlas, organización de concursos de pintura y dibujo infantil en diferentes ciudades, barrios y áreas marginales conjuntamente con entidades gubernamentales y no gubernamentales. Así también contribuimos con la comunidad dando asesoramiento a estudiantes de escuelas, colegios y universidades que acuden semanalmente a nuestro sitio de exposición ubicado en el parque de el Ejido, lo que ha generado un impacto positivo en la comunidad y la posibilidad de que nuestros visitantes puedan dialogar y compartir directamente con nuestros artistas de ésta, *la más grande galería de arte al aire libre* en nuestro país<sup>94</sup>.

En esta ocasión el directorio de la Asociación de Artistas Plásticos “Arte en El Ejido” con la finalidad de potenciar la actividad creativa e incentivar la investigación dentro de las diferentes técnicas y tendencias artísticas, dentro de su programa de trabajo ha previsto la organización del **Primer Salón de Artes Plásticas “Arte en El Ejido” 2004**, que contará con la participación de los miembros de nuestra asociación.<sup>95</sup>

Es decir, se consideraban parte del patrimonio cultural, no limitado a edificios y

---

93. Entrevista personal, 8 de abril de 2006

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

95. Este es un fragmento de la convocatoria a participar en el Salón *Arte en El Ejido 2004*.

monumentos sino también abarcado a lo humano. Más allá de los bienes culturales su obra se asume como la cultura viva producto del pasado y su herencia, y sobretodo, como parte de los bienes culturales intangibles insertos en las costumbres, los objetos y el paisaje espiritual.

Las bases del concurso se determinaban así:

1. Las obras deben ser inéditas y de autoría propia.
2. Las dimensiones de las obras deben ser de un máximo de dos metros de lado y un mínimo de ochenta centímetros por lado, de igual manera los polípticos no deben sobrepasar los dos metros. En el caso de escultura y cerámica no deben sobrepasar un metro cincuenta centímetros tanto de altura como de base.
3. Tomando en cuenta que es el Primer Salón “Arte en El Ejido” por esta ocasión no participarán instalaciones u otro tipo de expresiones similares.

En las bases se establece un reconocimiento para negar la participación de las “nuevas formas” de arte contemporáneo como son las instalaciones y más bien se apunta a la tradición pictórica y escultórica. Tal vez porque entre sus miembros existe un compromiso formativo generacional del respeto a la pintura como oficio, aprendido en las aulas de la Escuela de Artes de la UCE de los años ochenta, época de relativa estabilidad en el mercado del arte nacional. Así, la presencia de la pintura fue de un importante noventa por ciento entre aquellos que participaron.<sup>96</sup>

### **2.3.2.- Las obras premiadas**

La corriente estilística imperante de la muestra “*Arte en El Ejido*” en el Museo de la Ciudad (MDC) fue figurativa representacional. Se destacaron las obras *Génesis N° 3 El devenir* de Luis Fonseca (v. figura 58), *Poética de la resistencia* de Miguel Jara (v. figura 60) y *7:30 AM* de Guido Revollo (v. figura 61); las dos primeras fueron galardonadas

---

96. La participación general de los artistas de El Ejido fue del 65% en el primer salón, en tanto que para el segundo participaron el 44.37%.

por el Jurado Calificador, mientras que el público decidió premiar la obra de Revollo como la mejor.<sup>97</sup>

La obra *El devenir* es un óleo realizado sobre fondo rojo con dos personajes de género opuesto de cuerpo entero en tamaño natural. Representa una alegoría sobre la hibridación de la cultura ecuatoriana determinada por los genotipos español e indio, cuyo pasado y presente están inmanentes en el mestizaje. Otros símbolos como el yelmo y la armadura, el traje y la corbata que comparten una máscara como las de la fiesta popular representan la conjunción y el contraste del conquistador ibérico con los pobladores actuales. El personaje femenino en una división similar a la del personaje masculino, se encuentra escindido verticalmente entre mestizo e indígena por la indumentaria representativa de los lenguajes culturales y de símbolos amerindios como la mazorca de maíz. Tanto el hombre como la mujer están de pie sobre una grada decorada con pequeños motivos esgrafiados y el uso de piedras romboidales que parecen remaches.

Esta obra es alegórica y representa la *hibridación* o la *transculturación* americana (sea que se quieran utilizar los términos de Néstor García Canclini o Fernando Ortiz), ya que, los dos personajes una vez superado el trance histórico se vuelven complementarios traspasando cualquier término divisorio de forma natural. Los símbolos son un pretexto para contener la unión cultural mansa e ingenua, para cubrir la realidad psicosocial mestiza con máscaras de fiesta de ojos azules y verdes.

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

1. Por posibilitar un diálogo activo con el espectador y por su capacidad de despertar la memoria colectiva al potenciar una multiplicidad de lecturas relacionadas, entre otras, con condiciones actuales e históricas, de género, de clase o de etnias.

---

97. El público visitante juzgó la muestra plástica *Arte en El Ejido en el Museo de la Ciudad* mediante voto directo. En la votación se registraron 23 votos que dieron como favorita la obra *7:30 AM* de Guido Revollo de un total de 405 votos.

2. Por la inserción en la temática central de los artistas de El Ejido, que es la articulación de identidad.
3. Por la coherencia con que está resuelta formal y temáticamente, y su vinculación original con corrientes contemporáneas de la pintura.<sup>98</sup>

Paradójicamente la obra ganadora del artista Luis Fonseca, tiene una especial singularidad respecto a lo que normalmente pinta para la exhibición y venta los fines de semana en el parque de El Ejido. *Génesis No. 3 El Devenir* es distinta en concepción temática y definición cromática. El contraste es evidente. En El Ejido, sus cuadros se identifican con los característicos tonos rojos o blancos, donde predominan los signos precolombinos (v. figura 59), con un mensaje que retrotrae la huella cultural del pasado histórico; y que, se expresa simbólicamente en un ritual que trata de recuperar las identidades perdidas. Cómo explicar esta dicotomía, si la obra ganadora transmite todo lo contrario del arte abstracto, es decir, lo eminentemente figurativo. Encontremos la respuesta en las palabras del propio autor: “mi obra para el parque es para olvidarse de los problemas”, esto es, de escapatoria o evasión, con lo que corresponde a no intervenir en cuestionamientos políticos.

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

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

---

98. Acta de veredicto del salón de la exposición *Arte en El Ejido en el Museo de la Ciudad*, Quito, MDC, 17 de diciembre de 2004.

La exaltación de lo humano está presente en la obra de Jara. La presencia de un hombre negro, representa al trabajador y comparte el espacio con el de una figura con casco militar, obvio símbolo de poder. “Así también la imagen de un pequeño paisaje nos aproxima a nuestra tradición ecuatoriana con la presencia de la iglesia de Cochasquí, ya desaparecida”, señala Miguel Jara. Y añade “[...] hoy por hoy hay Cristos habidos y por haber en la calle, y cada uno de los mendigos que podemos encontrar engendran este espíritu”<sup>99</sup>. Hay quienes ven en esta obra un cuadro religioso, pero para Miguel Jara es un cuadro político, desde su concepción que fue en material de reciclaje por ser un *objet trouvé* y en la frase complementaria que perfecciona su mensaje verboicónico: “El asalto social no es imaginario”.

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

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

### **2.3.2.1.- La obra seleccionada por el público**

Otra de las obras que se destaca es *7:30 AM* de Guido Revollo, una acuarela premiada por el público, que representa a cuatro personajes (uno mayor y el resto menores) anónimos acostados en grupo y cobijados por cajas de cartón, al pie de un gran árbol en un parque ciudadano. El espacio próximo que rodea este abrazo colectivo es el verde de la hierba que más allá comparte con el cemento del que emergen algunos edificios coronados por las publicidades de las transnacionales que todo lo compran y

---

99. Entrevista personal, 4 de febrero de 2007.

lo venden. Un periódico junto a estos marginales de la sociedad hace que la obra se sitúe en un espacio y tiempo determinado, que justifica el título 7:30 A.M con toda la carga de la unidad requerida. Lo espacio-temporal conforma una historia cotidiana de la ciudad, tan habitual como el uso sancionado de la prensa escrita, pero tan invisible e inconveniente como la identidad de los personajes, pobres, harapientos y sin rostro.

El cuadro *7:30 A.M* es una obra de corte social, en la que concuerdan los gustos generales del público que visitó la muestra en el Museo de la Ciudad. El contenido de la acuarela es comprensible de primera intención, por lo articulado de las formas. Este apego a la realidad para entender un hecho verdadero parece darle el aval del gusto popular, en el que ni la estilización ni el abstraccionismo caben. “En cuestión de gustos no hay disputas”, reza el refrán popular.

A un público comprometido con sus apetencias, no le interesa el estilo del autor y se inclina por un gusto convencional. Hay que entender y aclarar que las personas que visitan el Museo de la Ciudad no todas desconocen los principios del arte y sus corrientes (igual que lo que sucede con el visitante de los museos en otras partes del mundo), es por esto que esta postura se vuelve importante. Este espectador común, que opina sin llegar a ser el observador creyente del *gran arte*<sup>100</sup> y nada más, aprende a través de experiencias como ésta a adquirir conocimientos artísticos que se suman a su buena intuición y buen juicio. El juicio basado en el conocimiento de la praxis, es decir, la validez objetiva de lo teórico y lo práctico para llegar al conocimiento, pero no en el sentido que le da Kant al valor del juicio justo opuesto al gusto vulgar<sup>101</sup>, sino por el contrario, al juicio común que valora desde su espontaneidad.

El juicio del espectador corriente responde al juicio del sentido común y sus inclinaciones; es decir, es el resultado conforme con ideas y procesos ajustados a su

---

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

101. Emanuel Kant, *La crítica del juicio*, México, editores mexicanos unidos, 1998.

contexto cultural. Como plantea Walter Benjamín “La historia de toda forma artística tiene épocas críticas en las que esta forma presiona en dirección a efectos que sólo podrán alcanzarse, sin que sean forzados, sobre un estándar técnico transformado, es decir, con una nueva forma artística.”<sup>102</sup>

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

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

La pintura o la escultura como medios expresivos pueden llegar a ser heteróclitos y romper sus propios cánones; en el caso de El Ejido son tradicionales y estereotipados de lo que representa la identidad, pero justifican su presencia ante la globalización capitalista de un mercado que coloniza todo, hasta la cultura; en palabras

---

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

de Richard Hoggart “las cadenas de la subordinación cultural son más llevaderas y más difíciles de desechar que las de la subordinación económica”.<sup>103</sup>

#### **2.4.- Segundo Salón de pintura y escultura “Arte en El Ejido 2005”**

Entre los meses de julio y agosto de 2005 se realizó el *II Salón de Arte en El Ejido*, con una presencia de setenta y cinco obras: 65 pinturas, 7 esculturas, un dibujo, una instalación y una impresión digital, que llenaron las Salas Kingman, Guayasamín y Miguel de Santiago de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

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

##### **2.4.1.- Argumentación curatorial**

Igual que la edición anterior, para la argumentación curatorial consideramos a la convocatoria y las bases de participación, que en el segundo salón no difieren en mucho con las del primero.

Los antecedentes se presentaron de la siguiente manera:

La Asociación de Artistas Plásticos “Arte en El Ejido”, hace más de 25 años que surgen como “un ejercicio de libre expresión artística” y en “respuesta alternativa de acercamiento de la obra plástica a la sociedad”. Apropiándose del gusto en un diálogo directo con su público” aporta con esta expresión colectiva de obra de arte”. Reflejando una realidad propia del medio. “Arte en El Ejido” asume por segundo año el reto institucional de acercarse a espacios formales mediante una exposición colectiva de la obra plástica de sus miembros.

Los objetivos del II Salón los consignaron así:

- 1.- Dar paso a la apreciación amplia del proceso *Arte en el Ejido* propiciando un escenario de reflexión, comunicación y análisis de esta manifestación cultural.
- 2.- Elevar la calidad artística individual y colectiva en procesos de evaluación, autocrítica y desarrollo de técnicas.

---

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

3.- Estimular a la superación de nuestras propias expectativas bajo la mira de la crítica especializada y la opinión ciudadana.

Hay en el planteamiento de los objetivos de la convocatoria al salón, un afán de someterse a evaluación, interna, personal, individual y colectivamente. Es así, que no solo son importantes las voces de los artistas, sino también las del crítico de arte y las del espectador común.

Existe una ligera variación entre las bases del primer salón y las del segundo en los aspectos formales como son dimensiones de las obras y en algo que parecería simple, pero que se torna fundamental: la aceptación implícita de obras en medios alternativos, tales como instalaciones o fotografía digital<sup>104</sup> tal como se lo indica en las bases:

- 1.- Las obras participantes deben ser inéditas.
- 2.- Las dimensiones de las obras deben tener un máximo de 150 horizontal x 180cm lineales de exposición.
- 3.- En el caso de escultura y cerámica: máximo 120 x 120 x 120cm
- 4.- Las obras deben ser realizadas sobre soporte plano que brinde las facilidades de montaje y exposición.
- 5.- Los grabados, acuarelas, dibujos, etc. Deben estar enmarcados de tal suerte que garanticen su permanencia.<sup>105</sup>

#### **2.4.1.1.- El jurado**

En los dos salones de *Arte en El Ejido* se insistió en emplear un jurado de premiación<sup>106</sup> integrado por personalidades reconocidas en el medio artístico cuyo veredicto debía ser inapelable; en ambos casos, los nombres de los críticos de arte: Mónica Vorbeck, Trinidad Pérez (primer salón) y Hernán Rodríguez Castelo (segundo salón). Además, en el Segundo Salón, a este jurado se sumaron Andrea Moreno,

---

104. En el *SAEE 2005* se presentaron básicamente dos obras con estas características: *La clase baja*, de Carlos Lema, que consistía en una resbaladera y un cuadro; y, *Cuida tu semilla*, una impresión digital, de Luis Salazar.(v. figuras 66-68)

105. Este es un fragmento de la convocatoria a participar en el *II Salón Arte en El Ejido 2005*.

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

delegada del Museo de la Ciudad; y Patricia Noriega, delegada de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En cuanto a la idea de premiación del público, esta se mantuvo; la obra galardonada para el 2005 fue *For-ají-dos* de Gabriel Arteaga.

#### **2.4.2.- Las obras premiadas**

Entre las obras destacadas en esta convocatoria están *For-ají-dos* de Gabriel Arteaga (v. figura 62), *Perritos en ready* de Alonso Fares (v. figura 65) y *Las cuatro estaciones* de Víctor Hugo Segovia (v. figura 63).

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

“Este fue un movimiento que sacudió la conciencia social -señala Gabriel Arteaga- y en ese sentido lo tomé para llevar esta obra a un espacio de reflexión, no solo de reflexión sobre lo que hicieron los “forajidos”, sino también mi apreciación personal de los hechos, por eso representé un rostro con ojos grandes del observador que es el artista que mira ese ambiente y dos rostros en la parte de abajo que eran los protagonistas. El uno tenía una mordaza en la boca. Los “forajidos” querían en este espacio desatarse esa venda y por otro lado yo también quería sentir el escenario y también criticar la acción de los “forajidos” que, aunque espontánea, activa y funcional, no llegó a nada porque de esto se aprovecharon los políticos; entonces la obra critica también a los “forajidos” cuya acción debió ser igual de sincera, mejor preparada políticamente, pero no existió preparación política.”<sup>107</sup>

La obra es una conjunción de materiales como el acrílico, el óleo, la brea y la encáustica, adelgazados en disolventes altamente inflamables como el thinner y la

---

107. Entrevista personal, 4 de febrero de 2007

gasolina, y sometidos al fuego para efectos de un color uniforme, oxidado y antiguo, ese efecto visual denota el paso del tiempo, como si éste hubiera dejado huellas groseras sobre la tela que ha sido cortada y cosida.

El tema de la obra de Arteaga tiene antecedentes en otras muestras exhibidas años atrás, en la búsqueda de un estilo propio, como la que presentó en el Mariano Aguilera de 1991, con el título *Código secreto de la civilización*. Según el crítico de arte Rodríguez Castelo ese cuadro manifestaba: “Texturas en papel al parecer artesanal o cartón prensado, quemado para lograr huecos, y un juego cromático rico, con violetas y verdes mágicos, y, sobre ello, trazos naranjas, en forma como de vuelo de aves. Tan bellamente cifrado, el mensaje era sugestivo.”<sup>108</sup>. Esta obra alcanzó la tercera mención en el SMA de 1991. Sin duda las obras de Arteaga son intensamente expresivas y demuestran sin ambages el desgarramiento de los materiales que a su vez transmiten el dolor de las laceraciones del alma humana.

La obra de Alonso Fares es una aguada (tinta china y agua) del perfil de un perro recostado boca arriba con una rueda de bicicleta en las patas delanteras y su hocico como esbozando una amplia sonrisa. Técnicamente expresa distintas calidades de grises, negro y el color claro del papel. La rueda es la lectura que aproxima a la famosa obra de Marcel Duchamp *La Roue de la bicyclette* (v. figura 73), un *ready made* elaborado en 1913, ensamblaje de una rueda de bicicleta sobre un taburete, lo que le da cierto carácter de escultórico<sup>109</sup>. Fares hace alusión a la obra de Duchamp con el “hacer rápido”. El autor señala que la obra se titula *Perritos en ready* porque es la idea de cómo actualmente el artista se ve condicionado a la participación al realizar su obra para los salones.<sup>110</sup>

---

108. Hernán Rodríguez Castelo, *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*, Quito, Activa Editorial, 2006, p. 40

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

110. Entrevista personal, 19 de diciembre de 2006

La obra de Víctor Hugo Segovia *Las cuatro estaciones* es un acrílico que alude a las obras del colombiano Fernando Botero y el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. Maneja el espacio en una distribución de rostros que van acomodándose en una división de color y blanco y negro. En total seis rostros de tamaños similares en colores ocres. Las formas reconocibles en una iconografía local, que cada vez se hace más popular, son utilizadas por Segovia en sus cuadros tomados de Guayasamín, en los ojos negros con pupila blanca y de Botero en la gordura de los personajes; conjunción de estilos canónicos incorporados y matizados por el blanco del papel con dibujos inconclusos en negro y equilibrados con otros de muchos colores, en los que figuran payasos, bailarinas y muñecos que llenan un escenario. Al referirse al estilo de Segovia, Rodríguez Castelo lo distingue en su *Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador* de la siguiente manera: “[...] acude al garabato seudoinfantil, con sus dejes de humor. Uno de estos trabajos se había dedicado al Quijote, con sugestivo efecto irónico”<sup>111</sup>. Es en este estilo en donde se enmarcan sus bailarinas, payasos, Quijotes y Dulcineas, consiguiendo un interesante equilibrio entre el dibujo abigarrado formal y el garabato libre.

En estos tres representantes del Salón de El Ejido se hace notorio un estilo que tiene que ver con la figuración, expresionista en los tres casos (y qué se podría decir del resto de participantes, más allá de la técnica bien usada por la mayoría de artistas y del contenido de sus lenguajes). Tal vez existe una ausencia de pensamiento crítico que hace que las palabras de Juan Acha -el investigador y teorizador del arte latinoamericano- sean motivo de preocupación: “En casi todos nuestros países la pintura existe, pero incompleta”.<sup>112</sup> Acha se refiere a esa pintura alejada de la vida que sobrevalora la obra de arte, sin vestigios de lo local. Para Acha las obras en lugar de ser espejo de la vida deberían ser obras al servicio de la vida y del enriquecimiento del

---

111. Hernán Rodríguez Castelo, *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*, Quito, Activa Editorial, 2006, p. 602

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

mundo: “Nuestra pintura no existe como un fenómeno sociocultural completo por lo mismo no crea nuevas tendencias (o modos emergentes)”<sup>113</sup>

### **2.5.- El canon desde los artistas de El Ejido**

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

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

Guido Revollo. (Cochabamba, 1966)<sup>114</sup>, menciona el tema de los referentes: “Todavía hay raíces que son visibles en el arte contemporáneo, siempre hay bases de los grandes maestros.” Y es que, este parece ser el ambiente del arte ecuatoriano en general, buscar un lenguaje parecido a los grandes de la plástica. Fernando Molina Sánchez (1955) dice: “Estamos haciendo lo que ya se hizo en otras partes, estamos reciclando lenguajes que en cierta manera ya dejaron de ser, funcionaron para su tiempo en determinadas circunstancias, ahora no”.

El cambio en el valor de uso o de utilidad que afecta a la obra de arte -esto es que la obra artística no solo se encuentre en iglesias o museos-, ha permitido que un

---

113. Juan Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas...* p. 11

114. Los años entre paréntesis y junto a sus nombres, destacan que las edades de los artistas oscilan entre más de los treinta y más de los sesenta años.

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

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

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

Todo lo dicho nos permite afirmar la presencia de una tendencia canónica que privilegia el producto en función de la aceptación o rechazo de la obra. Y es que existen categorías en la validación de lo estético que privilegian cierto hecho plástico en

detrimento de otro. Ya en el siglo pasado Ortega y Gasset calificaba de “impopular o antipopular” al arte moderno, fundamentando que divide al público antagónicamente en “los que entienden o no entienden”<sup>115</sup>. En relación a esta motivación emocional, Alonso Fares (1974) sostiene que: “El arte actualmente no está hecho para las masas sino para élites, para ciertos grupos mínimos o pequeños; a veces creo que es hacer arte para artistas, porque los artistas manejamos o tenemos los mismos códigos o las mismas formas de decir las cosas, y por tanto no hacemos un *arte abierto* para una sociedad.” Con todas estas argumentaciones, Fares cree que, “ahí radica la diferencia entre lo que se exhibe en la calle y lo que se presenta en los salones; es decir, esto incluye el posicionamiento de la diversidad y la divergencia entre la obra plástica del parque El Ejido y la del Salón Arte en El Ejido.” La obra de arte está condicionada a lecturas y en este punto, este artista concluye señalando que “quienes hacen las lecturas no siempre están preparados para juzgar el arte local y que, al no existir una crítica verdadera que sirva como brújula orientadora para indicar un camino a seguir, el artista realiza su obra individualmente y sin reparar en la crítica.”

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

---

115. Pierre Bourdieu, *La Distinción...*, p.28

orientados hacia corrientes valederas. Pero, son los artistas los que verdaderamente hacen la propuesta dentro de una posición práctica.”

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

Mimetismo, autonomía, copia, en fin, una relación conflictiva entre el interior y el exterior de la obra plástica que marca lo que afirmamos como tendencia a lo canónico. Tensión que se vuelve crítica dentro de las estructuras que determinan el mercado del arte. Una parte de esas estructuras está compuesta por los críticos de arte, quienes no son vistos como aliados por los artistas de El Ejido. Para estos artistas los críticos los juzgan al margen de su quehacer cultural, sin tomar en cuenta que en el Parque de El Ejido los artistas con sus obras responden a un gusto y un mercado directo y sin intermediarios; donde el público comprador es lo más importante. Como “obra decorativa” suelen calificar los críticos el trabajo de los AEE lo que dicen generalizando, y aunque parezca subjetiva esta denominación, la situación es que hay modos de apreciación y cierta manera de pensar que lleva a aceptar o rechazar argumentos que, en las voces autorizadas, se convierten en convenciones (*premodernas, modernas o contemporáneas*)<sup>116</sup>. Los gustos están en la medida de una clase social. Los cánones y reglas siempre van a estar sometidos a quienes más conocen; si antes, en el

---

116. Al respecto la historiadora del arte María Fernanda Cartagena señala: “El Ejido visualmente está lleno de estereotipos y clichés de lo indígena, de lo identitario...si uno quiere ver en dónde están los estereotipos a nivel de imagen en Quito o en la Sierra, se va al Ejido, hay toda una abstracción de lo indígena, tomada de los estilos de Guayasamín, Kingman o de los Tiguanas,...está lleno del estereotipo...hay toda una complicidad con los museos, con qué es lo que se ha legitimado, con el turismo, con las postales, etc.” Entrevista personal, 9 de enero de 2007.

caso de las reglas para los artistas las imponían los teólogos, los mecenas y los clientes, hoy lo hacen los críticos, los clientes asiduos y los compradores eventuales. Las cosas no han cambiado mucho en ese sentido.

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

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

Bourdieu plantea que “[...] el *habitus* es a la vez, en efecto, el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de *enclasmiento* (*principium divisionis*) de esas prácticas.”<sup>117</sup> Estamos determinados por ese *habitus* que clasifica los gustos en mundano, popular y legítimo. Siendo este último el que suele privilegiarse sobre los anteriores. Desde lo legítimo las voces autorizadas imponen reglas y asimilan rupturas, determinando así qué vale y qué se desecha, qué es contemporáneo y qué no lo es. Tal es el caso de la acción de los críticos respecto a los AEE y, por lo tanto, tal es el conflicto resultante entre quienes son denostados por “copistas” y quienes, por su acción legitimadora, consolidan una tendencia canónica que ellos mismos pretenden rechazar.

---

117. Pierre Bourdieu, *La Distinción...*, p. 169

Para finalizar subrayaré un aspecto importante en lo canónico: la vigencia de la vanguardia. En cierto discurso posmoderno la vanguardia<sup>118</sup> deja de existir para dar paso a una suerte de vacío en la direccionalidad del arte. El trabajo de los artistas de El Ejido actualiza el debate sobre la vanguardia al cuestionar el sentido de lo contemporáneo, lo moderno y lo complementario.

Actualmente existe una confrontación conceptual entre lo contemporáneo y lo moderno al disputarse el sentido de actualidad. Habermas distingue el término *moderno* -de contenido diverso- como: “el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo”<sup>119</sup>; en ese sentido, ser moderno sería dejar atrás el pasado y proyectarse en el presente, ir más allá de una época que en su momento fue considerada actual o contemporánea.

A propósito del tema y adentrándonos en la plástica, el concepto de vanguardia es el de ir adelante de la sociedad, buscando perspectivas que marquen las rupturas con el pasado.<sup>120</sup> Hoy se usan otros conceptos como postvanguardia y transvanguardia, que establecen normas para saber si una obra calza o no con esas corrientes, esa ha sido la mecánica el momento de valorar la obra.

La idea de que los últimos movimientos estéticos deben acabar con los precedentes, es un absurdo. Lo posmoderno<sup>121</sup> puede pervivir junto a lo moderno e incluso a lo premoderno, como de hecho sucede en la práctica en las sociedades de capitalismo desarrollado, como consecuencia social de la tolerancia cultural. El

---

118. En un análisis sobre las vanguardias históricas Victoria Combalía Dexeus propone tres opciones para argumentar que las vanguardias fracasaron, estas son las opciones analítica, constructiva y expresiva, que incluyen todas las corrientes de principios de siglo XX. Victoria Combalía Dexeus, *El descrédito de las vanguardias*, Barcelona, Blume, 1980, 1a. ed., pp.115-131

119. Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto” en Hal Foster, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986, 2a.ed., p. 20

120. Hay que anotar sin embargo, que las vanguardias anárquicas como el dadaísmo y el surrealismo hicieron un contraproyecto al modernismo que consistió en rehacer las formas conocidas hasta entonces. Hal Foster, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986, 2a.ed., p. 9

121. Lo posmoderno puede considerarse como un momento excéntrico y novedoso, en cuya dimensión espacio temporal se descubre el fracaso de los mitos modernos de avizorar el futuro progresista como superior. Concepto basado en Hal Foster, “Introducción al posmodernismo”, en *La Posmodernidad...*

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

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

### Capítulo III

#### 3.- El canon en las lógicas culturales del arte en Quito

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

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

Esta pluralidad de significaciones no está suelta al azar. Todo lo contrario, se encuentra normada de acuerdo a las distintas validaciones que imprimen las instituciones o personas que legitiman la actividad cultural de la sociedad. Sin pretender afirmar que existe un “fordismo interpretativo”<sup>122</sup> en el plano de la cultura, lo que insistimos es que, junto a los espacios de mayor flexibilidad creativa e interpretativa, están los códigos culturales que tienden a organizar los espacios públicos de las representaciones.

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

---

122. Fordismo interpretativo se refiere al tema de la producción en serie.

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

Pero, aún falta más atención a las culturas distintas de la oficial, demanda ciertamente interpretada por el multiculturalismo,<sup>123</sup> ideología del capitalismo global que trata a la cultura local como el colonizador trata a los colonizados, respetando la identidad del Otro, pero desde su superioridad cultural universalista.<sup>124</sup>

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

Con estas premisas socioculturales, que de alguna forma implican el desenvolvimiento del arte en la ciudad de Quito, es pertinente hacer un análisis comparativo de los dos eventos culturales que se han presentado en esta investigación y

---

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

124. El multiculturalismo es aquello que Zizec elucida como “la lógica del capitalismo multinacional”, en donde el Estado-Nación es absorbido por el capitalismo de comercio internacional (autocolonización) en una relación asimétrica entre países (colonizador-colonizado). Posteriormente, el poder colonizador ya no tiene la figura de Estado-Nación y aparece directamente de las empresas globales. Slavoj Zizec, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional” en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires [Barcelona-México], Paidós, 1998, pp. 171-175

que anualmente concitan la atención de público, críticos y gestores culturales: los salones de arte *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido*, aunque semejantes en su nominación, con diferencias sustantivas, que van desde la gestión y organización del evento, hasta la proyección promocional en los medios de comunicación. El siguiente cuadro sinóptico grafica preliminarmente las circunstancias de similitud y diferencia que tienen estos dos eventos culturales.

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

### 3.1.- El canon en el SMA y SAEE

El formato de los salones en el país tiene como antecedente *El Salón Francés*<sup>125</sup>, cuya reproducción y copia de sus formas aparece en distintos lugares alrededor de todo el mundo. Herederos de este salón del siglo XIX, en el caso ecuatoriano, son en primer

125. A partir de 1737 se exhibían en París las obras de la Academia Real de Pintura y Escultura en el importante *Salón Carreé* del Louvre, bajo el nombre de “salones” (este es el origen de la palabra *salón* en relación con el arte) “Museo del Louvre”, en *Grandes obras de la pintura universal*, t. I, Barcelona, Editorial Planeta, 1984, p. 11. Pero es a partir del siglo XIX, específicamente en 1863, con la inauguración del *Salón de los rechazados*, y 1884, con la del *Salón de los independientes*, con los que se inicia la ruptura del salón tradicional de pintura en Francia y que va a servir de guía a los salones de arte a nivel mundial durante todo el siglo XX. René Huygué, edit., *El arte y el hombre*, vol III, Barcelona, Ed. Planeta, 1972, pp. 386 y 510.

lugar el Mariano Aguilera y después todos los demás. La característica esencial es la exhibición de obras estéticas para ser premiadas por la crítica especializada, exactamente como se hiciera hace siglos. Sin embargo, puede resultar contradictorio en la *época actual* la presencia de salones con estructuras decimonónicas<sup>126</sup> con aplicación moderna y pretensión contemporánea.

Tanto el *Salón Mariano Aguilera* (SMA) como el *Salón Arte en El Ejido* (SAEE) no eluden la tensión entre lo moderno y lo contemporáneo. Estas dos prácticas estilísticas, unas veces contrapuestas otras complementarias, colocan en evidencia la posición de artistas y críticos respecto de las tendencias canónicas en nuestro medio.

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

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

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

---

126. En el caso de los salones nacionales de arte, existen normas y reglas para su conformación; en definitiva existe un canon que no se lo ha cambiado porque sus organizadores no lo han considerado necesario. Responde sencillamente a su estructura piramidal, que si se mueve en sus basamentos se destruye por completo, sobre todo, termina con el aporte económico del que sobrevive. El curador de arte está en la punta de esta estructura y es quien a través de una convocatoria y un pensamiento personalísimo se ingenia una propuesta para atraer a los artistas jóvenes a la producción del arte contemporáneo. En el caso de los artistas de El Ejido la estructura piramidal del formato *salón*, funciona también en el sentido de que son los organizadores quienes justifican quién debe o no entrar en su concurso. En ambos casos hay un jurado calificador que premia a la mejor obra. En general, los artistas sostienen las estructuras institucionales de los salones por sus masivas participaciones

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

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

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

Los premios otorgados por los jurados determinan un canon en la plástica local que se convierte en referente de corriente estética; es decir, el canon artístico es la resultante de un estilo y los jueces al acogerlo en los concursos de arte, son quienes validan dicho canon.

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

pasadas, es seguido por los críticos e historiadores de arte en épocas presentes y siempre depende de su habilidad para aproximarse a esa época.<sup>127</sup>

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

Y es que, no se puede desconectar época de estilo de vida. Ese es el error actual en el que cae la globalización, que cree que todo se puede asimilar de la misma manera. Por lo mismo, -según señala Jörg Fisch- “Se busca una boya de salvación contra una marea que parece diluir y homogenizar por igual a toda cultura; un medio que permita la autoafirmación de grupos dentro de un proceso de globalización que da la impresión de ser imparable.”<sup>128</sup>

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

En el SMA se pueden distinguir las manifestaciones de un canon-video, un canon-instalación, un canon-fotomontaje, entre otros cánones de arte conceptual. Los

---

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

128. Jörg Fisch, “La cultura en reemplazo de la nación” en revista *Humboldt* N°125, Bonn, Internationes, 1998, p. 2.

antecedentes no son locales, porque no es aquí en donde se crearon estas propuestas; los referentes están situados en los años sesenta, con actitudes próximas al Pop, al Conceptualismo o al New Dada. A esto se suma, el manejo combinado de medios -los tradicionales y nuevos-: unos de trasfondo plástico y otros vinculados a recursos audiovisuales, eléctricos y parateatrales.

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

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

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

### 3.2.- El arte y los críticos

Entender el arte es una suerte de búsqueda constante, tanto desde que se acuñó como término en el siglo XI (vinculado a las destrezas y manualidades), como hasta su relación directa con la teoría estética iniciada en el siglo XVIII con Alexander Baumgarten.<sup>129</sup>

La reflexión estética se mueve entre el placer sensible y el inteligible, entre el cuerpo y el alma, entre la percepción y el juicio. Marc Jiménez señala que “Descartes se atiene a este relativismo del juicio del gusto, siempre individual, que depende de la fantasía de cada uno y que varía según el instante”.<sup>130</sup>

En una disyuntiva por entender o percibir las espacialidades culturales, surgen los istmos del pensamiento donde sientan bases de trabajo los críticos de arte, que en el mejor de los casos constituyen un puente entre el conocimiento especializado y la apetencia de un público común. El crítico de arte se debate entre la razón clásica, poseedora del “gran gusto” y “la gracia” felibiana<sup>131</sup> de *lo indecible* en la imprecisa frase del “tiene un no sé qué”. Es decir, el crítico se maneja en la subjetividad máxima de apreciación artística que proyecta desde su formación.

Examinemos lo dicho desde un lugar específico de enunciación, Quito, y desde dos prácticas localizadas de arte: El *Salón Mariano Aguilera* y el *Salón Arte en El Ejido*

Quito es un ámbito donde se reproducen infinidad de espacios territoriales surgidos por la acción del desarrollo cultural, cuya diversificación se da en términos de fronteras móviles que se rozan, se traspasan, se alejan o se acercan. El cosmopolitismo que le caracteriza a Quito, le otorga un sentido de apertura a situaciones que vienen

---

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

130. Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?...*, p. 43.

131. La “gracia felibiana” es a propósito del crítico Félibien. André Félibien “Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Premier entretien”, tomo 1, Paris, René Démoris, Belles Lettres, 1987 en Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?...*, p. 49

desde afuera, pero también hay un permanente desafío por mantener las identidades del imaginario colectivo y las pautas que referencia la dinámica social. Adentro y afuera son percepciones espaciales que se aceptan de forma diferente, dependiendo del lado en que se encuentren los individuos, en este caso artistas y críticos.

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

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

Pero en ambos espacios el papel del crítico de arte es seriamente cuestionado. Si bien se reconoce que ellos son abiertos en sus marcos teóricos, su valoración del arte local suele ser muy rígida. De ahí que personas como Mario Basantes, artista de El Ejido; afirme que los críticos: “encasillan a los artistas” y por tanto, finaliza: “como no hay buenos críticos, tampoco hay buenos artistas”<sup>132</sup>.

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

---

132. Entrevista personal del 17 de diciembre de 2006.

por el público parecería descansar, sintomáticamente, en la gestión cultural de las instituciones públicas o privadas.

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

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

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

Con todas las objeciones o valoraciones positivas que se le hacen al SAEE y a la producción de los artistas callejeros, parecería que es en este espacio en donde, sin mediar en mucho la presión categorizadora de críticos e instituciones, el público se encuentra más presente. En estos ámbitos es posible entender que: “[...] la intención del celebrante o del fiel no es la de comprender y, en la rutina ordinaria del culto de la obra de arte, el juego de las referencias ilustradas o mundanas no tiene más función que la de hacer que la obra entre en la circulación circular de la interlegitimación”.<sup>133</sup>

Por eso, es muy importante reconocer el modelo original, la obra epigonal o altamente referenciada que concluirá en arte altamente derivativo; es decir, en el canon del arte contemporáneo o en el arte producido en época contemporánea, en el *pastiche*<sup>134</sup>, recurso este último producido por una repetición sin peligro de equivocación. Dicho de otra manera, si artistas, instituciones y críticos se desdican del público, por qué denostar un arte repetitivo que no corre riesgos, puesto que ya fueron asumidos en unas conocidas corrientes artísticas, en las que según el recurso de la apropiación estética, es válido copiar.

### **3.2.2- Los nuevos formatos de la apreciación artística en la crítica contemporánea: de lo universal a lo particular**

Sin duda existen nuevos formatos en la apreciación estética de los últimos tiempos. Esto responde a la evolución de las formas en el arte occidental, sobre todo en el siglo XX, que a través de las vanguardias históricas cambió radicalmente lo que en siglos pasados era la norma. Así, si en el siglo XIX se anhelaba lo bello en la naturaleza -pensamiento heredado del siglo XVIII- en el XX el cambio de hábitos para mirar el mundo hizo que se vuelva más relativo que nunca el tema de lo bello y lo feo. Se

---

133. Pierre Boudieu, *La distinción...* p.50

134. Pastiche [pastis] *m* plagio; pastiche; pasticher, imitar el estilo. Diccionario Océano universal, Francés, 1999.

transitó desde un *trompe-l'oeil*<sup>135</sup> de imitación naturalista a un *trompe-l'esprit* de preocupación interior. Esto es justamente lo que sucedió con los bodegones cubistas que reproducían fragmentos de la realidad en la imitación de la madera, o más todavía, utilizaban el material mismo en la creación de la obra. Por ejemplo, el papel pautado del cuadro *Violín y partitura de Pablo Picasso* es el propio papel.

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

Era 1912, cuando Picasso utilizó el collage y de esta manera se comenzó a transformar la presentación de la representación de la realidad. Este inicio tautológico de representación, daría paso a cambios sustanciales en la presentación de la obra de arte y sus concepciones. Así los ready-made de Marcel Duchamp, *El escurrebotellas* de 1914; el cuadro *Esto no es una pipa* del pintor surrealista René Magritte, pintado en 1928; las cajas de *Brillo Box* de Andy Warhol de 1964; *Una y tres sillas* de Josef Kosuth de 1965; o en nuestro medio los *assemblages* con muñecas de trapo del artista ecuatoriano Osvaldo Viteri en las décadas del sesenta al setenta. Todos estos son ejemplos de los cambios de significado en los objetos artísticos, los límites de la pintura y sus alcances y proyecciones a otros medios. (ver figuras 72 en adelante en anexos)

En relación con la evolución en la construcción de imágenes y el abandono en estas de la denotación icónica, Filiberto Menna utiliza un epígrafe de Jean Cocteau a manera de epitafio que dice así: “Los racimos de uva pintados ya no atraen a los

---

135. *Trompe-l'oeil* es una palabra francesa que en su contexto quiere decir “hacer equivocar al ojo”.

pájaros. Sólo la mente reconoce la mente. Ha nacido el trompe-l'esprit. El trompe-l'oeil ha muerto.”<sup>136</sup>

En otro aspecto de la labor artística contemporánea, es necesario referirse al manejo de las espacialidades en obras tridimensionales y corporales pertenecientes al arte no tradicional expresado en instalaciones, happenings o performances. Estas expresiones son herederas del dadaísmo y puestas en escena nuevamente en la década de los sesenta por medio del movimiento *Fluxus*<sup>137</sup>, el mismo que combinaba varias disciplinas como la música, la pintura y la actuación.

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

“Cuando la mujer de la limpieza de la sala de exposición barre concienzudamente los desechos, depositados “artísticamente” y a sabiendas por Joseph Beuys, y los junta en un rincón del local con el resto de polvo y de desperdicios, ya no se trata de una cuestión de alternativa entre escultura y no escultura. El problema radica en la razón de ser del arte en sí mismo y en el criterio que permite decidir si nos hallamos o no ante una pieza de arte.”<sup>138</sup>

Ahora bien, el asunto de percibir un objeto artístico utilizando la razón separada de la sensibilidad no se lo ha podido conseguir, porque ambos siempre están presentes en el momento de la apreciación estética. El acto de fruición que causa estar en frente de la obra de un artista reconocido, es distinta a la experimentada con respecto a la de un desconocido. Arthur Danto señala que “en el arte las experiencias son impredecibles,

---

136. Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 36. El tema en cuestión abordado por Cocteau sobre el racimo de uvas y los pájaros, es una anécdota sobre un cuadro del pintor griego Zeuxis (S. V a.C), en donde la leyenda cuenta que eran tan reales las uvas pintadas por éste, que los pájaros se lanzaban atraídos a picotearlas.

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

138. Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?* .....p. 13

son contingentes a causa de algún estado anterior de la mente: la misma obra no afecta del mismo modo a diferentes personas o incluso a la misma persona del mismo modo en diferentes ocasiones.”<sup>139</sup>

Y es que, las experiencias del arte contemporáneo han transgredido las ideas convencionales, llegando al enunciado de que “todo es posible”. Entonces, lo imposible es lo impensable. Por eso cobra sentido la frase de Beuys: “pensar es escultura”<sup>140</sup>. Una manera de legitimar lo incorpóreo, cosa que causa desconcierto en un momento en que todo tiene que ser comprobado; pero, cómo se puede comprobar algo que se fundamenta en el azar del “esto es posible” o “esto es necesario”.

La posibilidad de la pieza artística y la necesidad de crearla, hace que la producción de esta nueva clase de arte -el conceptual- sea limitada a las exhibiciones de arte en los salones de arte contemporáneo o en las bienales de arte.<sup>141</sup> Entendido que no siempre es un arte accesible al interpretante común, pues las más de las veces necesita de una explicación adicional -sea en extensas fichas técnicas u otros textos instructivos-. Esto tiene una especial correspondencia con la exégesis, es decir, la interpretación crítica que deja de ser algo accesorio para convertirse en algo fundamental. Hay en este hecho un desconcierto que elimina la inmediatez en la percepción de una obra de arte, termina el aquí y ahora del que habla Walter Benjamin. En síntesis, ciertas obras conceptuales de entendimiento oscuro han ahogado su “aura”<sup>142</sup>: “lo que se marchita de

---

139. Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 204.

140. Klaus Honnef, *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1993, p. 42.

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

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

la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito arte.”<sup>143</sup>

“Se entiendan o no, las artes contemporáneas convocan muchedumbres. Eso dicen las cifras de asistencia a los salones y museos, donde las formas no tradicionales de arte ya son la regla y no la excepción” según Flavia Costa y Ana M. Battistozzi<sup>144</sup> Pero parece que nada es más apropiado que la provocación para concitar la atención del público, desde el urinario de Duchamp (que luego del rechazo fue acogido por el sistema institucional del museo) hasta un ternero y una vaca que fueron sumergidos en formol -*Madre e hijo divididos*- de Damien Hirst, obra que ganó el premio Turner de 1995 en Inglaterra. Todo lo cual, da cuenta de que los límites de la norma se van creando sobre la marcha: las provocaciones de ayer son las convenciones de hoy. Sin irnos muy lejos basta con recordar la obra de X. Andrade, artista conceptual ecuatoriano, quien se apropió de la idea del urinario de Duchamp para hacer una instalación con sanitarios que promocionaban su marca.<sup>145</sup> (v. figura 75).

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

“Dada produjo despropósitos espontáneos. Despropósitos como liberación. El neodada se lo toma en serio; hace demostración. En lugar de liberación, genera convulsión. El disparate está gastado tan pronto está en manos de los augures. Tampoco aquí es posible la repetición. Dada queda clasificado y ordenado, convertido en histórico, documentable en exposiciones. Contemplamos una parcela de la historia reciente. Pero frente a toda historicidad, Dada ha

---

143. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 44.

144. Flavia Costa y Ana M. Battistozzi, “Los polémicos límites del arte”, Quito, en revista *El Búho*, N° 16-17, 2006, p. 33.

145. *Exposición de arte contemporáneo*, Museo Camilo Egas, Quito, 17 de mayo al 17 de junio de 2007

conservado anárquicamente una cosa: no pudo instituir ninguna tradición. Porque resulta que el neodadaísmo no tiene nada que ver con Dada. El genuino Dada sería aquel que inventara un nuevo despropósito contra la época actual.”<sup>146</sup>

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

Algo que se está dejando de lado en el Ecuador cuando se piensa en los salones de arte, son los procesos de creación individual insertos en el arte contemporáneo local, como los que se dieron en Europa o en los Estados Unidos, acorde a sus contextos y al desarrollo de pensamiento regional.

Tomemos el ejemplo de Gertrude Stein utilizado por Hans Belting en el desenvolvimiento del arte moderno en Estados Unidos, cuya fama recién le llegó en 1933 por el trabajo biográfico sobre Alice Toklas, su compañera, obra convertida en leyenda del arte moderno. Con este antecedente, entran en la vanguardia norteamericana Jackson Pollock y Barnett Newman, predilectos del crítico Clement Greenberg que promocionó el expresionismo abstracto como corriente nacional. Además, la llegada de los cuadros de Picasso el *Guernica* y las *Demoiselles d'Avignon* al Museo de arte moderno de Nueva York en 1939, fueron motivo de comentario y elevaron el nivel del arte hasta expresar lo absoluto en un gesto heroico norteamericano: el comienzo del expresionismo abstracto.<sup>147</sup>

En el caso particular del Ecuador, existen dos personalidades representativas del arte plástico del siglo XX a las que podría considerárselas canónicas y cuyos procesos de creación destacan estilos muy personales; estas son: Oswaldo Guayasamín (1919-

---

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

147. Hans Belting, “El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra” en *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 58-60.

1999) y Manuel Rendón Seminario (1894-1982), indigenista el primero y abstracto el segundo.

La obra de Guayasamín es eminentemente figurativa, dentro de la cual la más importante es la que se relaciona a los sentimientos humanos: La ira, la ternura, la tristeza, el llanto; obras que destacan rostros y manos en una corriente de figuración postcubista -cercana al *Guernica* de Picasso- ajustada al indigenismo como corriente nacional (v. figura 3).

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

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

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

### **3.2.2.1.-La identidad en los salones**

Las identidades en materia de arte contextualizan con los entornos sociales y en los hechos históricos. En cualquier latitud se imprimen bajo sus propios rasgos vivenciales y características incitantes. En la plástica sobrevienen como un testimonio de forma y color, dentro de los procesos que van desde las categorías naturalistas hasta el expresionismo, para recargarse finalmente en todas las manifestaciones del realismo

social. En el caso del Ecuador, esta identidad del arte se sitúa en la década de los treinta del pasado siglo XX, bajo la influencia literaria de denuncia y protesta como búsqueda crítica en contra del sistema de injusticia social, donde el indio, el mestizo, el campesino, el obrero y toda esa carga de pobreza e indigencia aberrantes creaban la imagen de una sociedad deformada. En este ambiente se desarrolla la pintura joven cuyo antecedente principal podría ser la obra *El Carbonero* de Eduardo Kingman, ganadora del Salón Mariano Aguilera de 1936. De aquí en adelante son varias décadas en las que el tema de la identidad vinculado a lo étnico va a cobrar fuerza y se va a ver afectada por el uso hasta llegar al desgaste, dando paso a corrientes abstraccionistas.

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

En cuanto a la mayoría de artistas que exhiben sus trabajos en el Salón *Arte en El Ejido*, hay un apego a las formas tradicionales de expresar el hecho artístico –sobre todo- mediante la pintura, que no permiten que las historias que narran se vean novedosas; aunque puede haber una carga de contemporaneidad en ellas. Tal es el caso de la obra *Devenir* de Luis Fonseca, (premio del primer salón Arte en El Ejido), que

utiliza recursos arquetípicos para plantear el problema actual del mestizaje, el problema del “otro” incomprendido, pero desde muchos ángulos dispuestos para las miradas.

Hay en el tema de la identidad cultural una línea tensora que no llega a distenderse, conforme argumenta Trinidad Pérez: “nos sentimos mal porque por un lado nos hemos exigido la idea de ser puros en un lugar donde es imposible ser puros, menos todavía en una sociedad postcolonial.”<sup>148</sup>

Y es que, se debe considerar que en un mundo de integración comunicativa transnacional, las normas y los discursos son para el consumo mundial y sin fronteras. Al respecto, David Pérez cree que el discurso dominante en América Latina tiene su antecedente en el llamado *arte internacional*, parcializado a las ciudades grandes con claros intereses occidentales. Ve con sospecha que en Europa, después de 1945, las vanguardias fueron adoptadas por las academias en un discurso de modelo único occidental, de carácter excluyente a todo lo que no responda a sus intereses hegemónicos. Esta reflexión dice, “llevará a colonizar” nuevos territorios con demandas universalizadoras y paternalistas.<sup>149</sup> Pérez ve en la intención de este discurso un problema en la identidad nacional, que es en realidad un artificioso “nutrirse de identidades”.

En la búsqueda de respuestas a entender el tema de la identidad en el arte, algunos críticos ecuatorianos como Mónica Vorbeck<sup>150</sup> dicen que no creen en un arte ecuatoriano aunque sí en un arte producido por artistas ecuatorianos, porque lo ecuatoriano se lo relaciona más con lo étnico y en estos casos parece existir un agotamiento del tema de la identidad que no permite que se siga reflexionando.

---

148. Entrevista personal, 18 de enero de 2007

149. David Pérez, “Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras” en *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, pp.17-32.

150. Entrevista personal, 12 de diciembre de 2006

La identidad cultural se ha simplificado a una dependencia del mercado artístico<sup>151</sup> y esto es limitante para fundamentar un verdadero pluralismo cultural, que en términos de crítica debería ser más incluyente, como dice Arthur Danto: “Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte.”<sup>152</sup>

Cuando el crítico peruano Juan Acha hablaba de la pintura incompleta en Latinoamérica, se refería a una búsqueda por llenar la insuficiencia de “ser el otro” pero desde la legitimidad, desde el lado sumiso de la cultura colonizadora, es como situarse en el lugar de Calibán que aprendió a hablar merced a la indulgencia de su amo Próspero. Es la teoría engañosa de la superioridad, que Pérez describe como un espejismo ilusorio: “[...] observamos al *otro* bajo el deformante espejo de la superioridad que nos es otorgada en razón de esa historia que hemos impuesto”.<sup>153</sup>

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

En definitiva, lo que hemos visto determina la consideración de una apreciación artística contemporánea, que es relativa e interpreta las piezas de arte desde su subjetividad variable y dependiente respecto a los cambios en los cánones de pensamiento. Esto se origina en los centros de poder: que si mañana la pintura abstracta es la norma internacional, no hay duda de que se volverá a pintar según las normas

---

151. Mercado artístico internacional promotor de “exotismos” como el caso de Ramón Piaguaje, pintor secoya, ganador del Premio Internacional Winsor & Newton, Londres, 2000, a quien se le filmó pintando con su atuendo indígena en el entorno selvático del oriente ecuatoriano. Una construcción de estereotipo para “el mercado incluyente”. En cambio, el pluralismo cultural es la coexistencia de distintos grupos culturales.

152. Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p.174.

153. David Pérez, “Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras” ..., p.27

abstractas. Y quién sabe si cobren vigencia las ideas de Clement Greenberg<sup>154</sup> quien sugería que asistiéramos a la producción de un arte místico y maravilloso en la línea del expresionismo abstracto. La dimensión histórica de las obras maestras en nuestro medio nos absorbe tanto psicológicamente a críticos, artistas y aficionados al arte, que las comparaciones con las originales lamentablemente se vuelven inevitables. Este es un hecho cultural que no permite una real independencia de ideas. Los historiadores del arte que se dedican a la crítica en nuestro país son víctimas de su conocimiento, mediante el cual forjan su información y dan entorno a su formación, como elementos básicos para juzgar lo estético desde esa autoridad.

### **3.3.- Reflexiones de los críticos.**

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

En relación al tema de la identidad pensada por los críticos, las reflexiones son diversas, así Marcelo Pacheco, crítico de arte argentino se pregunta: ¿De qué hablamos cuando hacemos crítica del arte latinoamericano? Tan válida es la interrogación, sobre todo si reparamos que más son las diferencias que las coincidencias en las artes. No obstante, el afán por crear *lo latinoamericano* ha constituido una obsesión que se ha convertido en el reflejo de *lo derivativo*. Nuestra condición de margen o periferia, nos

---

154. Clement Greenberg fue el promotor del expresionismo abstracto en los Estados Unidos. Su visibilización como crítico de arte estuvo relacionada con el apoyo a Jackson Pollock y su pintura de acción en 1943. El término *action painting* fue un aporte del crítico norteamericano H. Rosenberg en 1952.

llegó aún en tiempos de la modernidad, que según Pacheco “[...] distrajo sus campos de reflexión en el problema de lo nacional y en la afirmación de lo diferente frente al aluvión cosmopolita de la preglobalización cultural.”<sup>155</sup>

El respeto a las diferencias culturales debe entenderse sin confundirlas con lo políticamente correcto para evitar distorsiones en su real significado. Por eso es pertinente citar la gramática del arte latinoamericano, que según Pacheco tiene que comprenderse dentro de los lenguajes de las vanguardias internacionales, en la formalidad de sus corrientes, con todas las influencias europeas (con rasgos muy particulares en Xul Solar<sup>156</sup> o Joaquín Torres García ver figuras 82 y 83). Y en esa gramaticalidad, debe ser tomada en cuenta la eficacia de la comunicación en el dialecto regional, con una visión externa europea-norteamericana y otra interna latinoamericana. Es decir, cómo nos ven y cómo nos vemos al estar inmersos en este proceso de “hibridación, apropiación, fragmentación, multiculturalismo, descentramiento o globalización”. Pero siempre, en un sentido de centro y margen entre el arte de los países de capitalismo avanzado y el producido en América Latina.

“¿Pueden los márgenes escribir otras ficciones?” es la pregunta base de Pacheco y la respuesta es “Sí”. Es que “los mundos” son posibles –como en el planteamiento que hace el crítico ecuatoriano Lenin Oña-, donde se incluye el mito de “lo latinoamericano”<sup>157</sup>.

---

155. Marcelo E. Pacheco, “Arte latinoamericano ¿quién, cuándo, cómo, cuál, y dónde? Contextos y mundos posibles” en *Horizontes del Arte Latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, p.128. El término *preglobalización* lo toma en relación temporal y anterior a la globalización capitalista.

156. “[...]el argentino Xul Solar anuncia en Europa la vía surreal desde su activa conciencia latinoamericana, mucho antes de que André Bretón y sus amigos descubriesen esa vía e hicieran de ella una importante pero limitada escuela iniciática. Torres García, el insigne maestro uruguayo, dio sentido a su arte constructivo, que había esbozado en Europa, tan sólo al irradiarlo desde Montevideo hasta la América Latina, donde cobró las resonancias históricas y poéticas que no podía alcanzar, sin duda, en el París cosmopolita y ajeno.” Jorge Glusberg, “El ‘otro mirar’ del arte latinoamericano” en *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, p.50.

157. El término Latinoamérica o América Latina –de origen francés- comienza a ser utilizado a partir de 1860, cuando Napoleón III pretende establecer una monarquía en México con Maximiliano de Austria. En todo caso, el intento de defender los vínculos franceses ante expresiones como “Hispanoamérica” o “Iberoamérica” que subrayan la relación con Portugal y España, son

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

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

De tal manera que, a nivel continental latinoamericano es muy difícil decir qué es el arte y si existe el arte latinoamericano. Sin embargo, existen varias cosas que nos unen, hay lenguajes culturales que están ahí y son muy fuertes. La unidad latinoamericana sería posible si no fuera por los problemas económicos, la dependencia ante los monopolios internacionales y potencias hegemónicas como Estados Unidos, sería mucho más fácil que en otras partes porque sí tenemos una base cultural real.<sup>158</sup>

Por eso es que, respecto a la identidad de lo latinoamericano son tantos los argumentos y tan extenso el debate que hasta ahora no ha sido satisfactoriamente esclarecido.

### **3.3.1.- La identidad local para los críticos ecuatorianos**

Ahora, al determinar el arte dentro del ámbito nacional, Mónica Vorbeck cree que la problematización del “arte ecuatoriano” fue una discusión de los años ochenta. No reconoce un arte ecuatoriano, pero sí reconoce un arte producido por artistas ecuatorianos en donde se va a reflejar el sentido de lo local: “no podemos hablar de que

---

evidentes. José Jiménez y Fernando Castro, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999. p.12.

158. Entrevista personal, 12 de diciembre de 2006.

haya un arte ecuatoriano, ni que haya un arte local, pero de hecho muchas instancias de lo local están.”<sup>159</sup>

En contrapunto, para Trinidad Pérez, historiadora y crítica del arte, el tema de lo local y lo global lo presenta en la postura de Joseph Stiglitz, quien insiste en cómo construimos nuestro mundo a través de nuestra localidad. “Nunca vamos a dejar de tener una identidad, lo que pasa es que las identidades cambian, la identidad en un mundo en globalización es muy distinta a cuando creíamos que los mundos eran cerrados y creíamos que era difícil conocer algo que estaba sucediendo afuera.” [...] “Con toda esa información global que llega desde todas partes en donde actuamos es aquí en este lugar. Creo que es ese juego entre lo global y lo local. La identidad no pierde vigencia como concepto en el sentido que es un concepto variable, cambiante.” Termina puntualizando: “En el Ecuador hay ese debate, hay gente que dice en el campo del arte contemporáneo ese es un tema trasnochado, tal vez porque se identifica con ese concepto de identidad nacional o concepto de raíces culturales muy particulares, pero sin duda vamos a seguir teniendo una particularidad y una localidad vengamos de donde vengamos.”<sup>160</sup>

La posición de una antropóloga como es Marisol Cárdenas, curadora del Salón Mariano Aguilera en el 2006, tiene otros matices. Cárdenas admite que existe la categoría de lo “glocal”, término que proviene de una mezcla idiomática de lo global y lo local. Combinación de sensibilidades, síntesis entre esa fusión de las dimensiones globales y que toman en cuenta lo propio, esa mismidad en el sentido identitario. Cárdenas no cree en la posibilidad de un “arte ecuatoriano”. Y así justifica su posición:

El asunto es que para mí al arte no podríamos encasillarle, me niego a seguir manejando las categorías de que éste es arte de tal lugar, éste es arte de tal otro lugar. Porque siempre va a haber algunos de los elementos identitarios que son elegidos desde una determinada mirada y un contexto tipo de exposición o tipo de obra. Entonces, nunca podemos incluir a todo. El arte es

---

159. Entrevista personal, 15 de mayo de 2007.

160. Entrevista personal, 18 de enero de 2007.

una expresión humana hecha en un lugar, con dimensiones identitarias, pero pertenece al mundo; es hecho “para” y “en”. El “para” y “en” existen, pero una definición, una adjetivación de ese tipo creo que no. Podemos hablar de diferencia de condiciones, de funciones sociales, porque en eso sí, por ejemplo, la función del arte de inserción social que es una de las propuestas actuales, o de arte público...eso sí que tiene mucho que ver con la identidad. Es necesario interpelar al sujeto, hacer un sujeto con pensamiento crítico; y creo que esa es una función del arte, pero desde esa actitud de miradas, de posibilidades, eso sí, diferenciando las condiciones, ya que existe un ejercicio de poder evidente de las políticas culturales y artísticas en las distintas sociedades.<sup>161</sup>

### 3.3.3.1.- Los críticos ecuatorianos y el canon

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

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

La manipulación, presente en la obra de arte como herramienta ideológica y parte de la política impuesta por el poder hegemónico de los Estados Unidos en el mundo a través del *expresionismo abstracto*, es lo que se propone demostrar Lenin Oña cuando señala que: “No hay un canon del arte contemporáneo, pero sí existe una manipulación en el arte contemporáneo”<sup>162</sup>

Pese a la presencia de las construcciones monumentales para albergar obras gigantescas, lo que reforzaría la idea de una voluntad canónica, Mauricio Bueno no cree que exista el canon estético contemporáneo.<sup>163</sup>

---

161. Entrevista personal, 20 de enero de 2007.

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

163. Mauricio Bueno, artista conceptual, se refirió a la existencia de un cambio en la escala en el arte. Señala que “el museo del Arte Moderno de Nueva York es un claro ejemplo. Después de

Si bien los referentes son importantes en la presencia del arte contemporáneo, Rodolfo Kronfle manifiesta que: “existen estrategias y líneas de producción para un tipo de arte contemporáneo que facilita su visibilidad donde muchos artistas trabajan sobre la estela de la producción de unos pocos que han llegado a ser ampliamente legitimados.”<sup>164</sup>.

Cristóbal Zapata señala lo siguiente: “Los catálogos canónicos quedaron para la iglesia y la modernidad. Para bien o para mal, la época de los grandes monstruos sagrados ha fenecido. Lo que nos queda es una variopinta nómina de artífices justa o injustamente consagrados por el mercado o la crítica, los cuales pueden ser modelos artísticos completamente legítimos (funcionales y eficaces, motivadores e inspiradores) para los nuevos creadores. Como las utopías cedieron terreno a las heterotopías, los héroes culturales sobreviven disfrazados de antihéroes.”<sup>165</sup>

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

Para Omar Ospina coexisten los modelos, los cánones se vuelven emblemáticos. Son guías, pautas, modelos. Lo justo y lo apropiado. La mayoría de obra que se realiza es olvidable, es decir, se pierde en la memoria y el tiempo. Ospina indica que: “hay algunos referentes que uno los recuerda y se pueden convertir poco a poco en canon.” Prosigue: “[...] la mayoría de cosas que se han hecho son absolutamente olvidables” Y

---

restaurado es monumental y el arte es cada vez más gigantesco. Lo que ha cambiado la arquitectura es el arte. El tamaño es tan monumental, que uno no puede entender cómo funciona una cosa tan inmensa. Cada vez el arte es más gigantesco y ahora el museo de arte contemporáneo debe ser con techos corredizos, con espacios múltiples porque así es el arte que se está haciendo ahora por la escala increíble.” Entrevista personal, 20 de diciembre de 2006

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

165. Entrevista personal, 13 de marzo de 2007.

concluye: “Comparar el canon del arte contemporáneo con el arte moderno, premoderno y renacentista va a ser infinitesimal.”<sup>166</sup>.

“Cuando uno piensa en canon -señala Trinidad Pérez- creemos que se piensa en algo antiguo, pero en todas las épocas se construyen nuevos cánones” y concluye: El canon de antes duraba tantos siglos, pero hoy es muy rápido.”<sup>167</sup>

Para Ana Rodríguez hay una receta que se aplica para crear la obra contemporánea<sup>168</sup>. En definitiva, la copia es parte del canon contemporáneo. Sobre todo si tomamos las palabras de Rodríguez: “El canon es esa receta sería de valoraciones que mantienen un sistema de valores”, que se presentan en salones o bienales de arte y a las que accedemos de primera intención.

Para Francisco Morales los artistas crean y luego descifran a su conveniencia lo creado<sup>169</sup>. Esa es la norma de identidad del canon del arte contemporáneo.

---

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

167. Trinidad Pérez también señala: “porque tal vez la palabra canon tiene un peso o una carga tradicional. Pero de hecho el arte contemporáneo rompe los cánones anteriores, todo lo actual va cambiando más rápidamente, entonces el canon no se va a establecer por mucho tiempo, va a cuestionarse, pero sí hay un canon del arte contemporáneo. Mosquera tiene un artículo sobre el lenguaje internacional del arte contemporáneo, ahí podría decirse: “¡este es el canon!”. Entrevista personal, 17 de enero de 2007

168. Ana Rodríguez, manifiesta que sí existe el canon contemporáneo y a eso se refiere con el término de la *receta*. “Uno muchas veces ve obras que son recetas, yo las llamo recetas, porque son obras que aplican cuidadosamente, rigurosamente, muchos de los elementos que una obra de arte contemporánea debe tener y en ese sentido no le deja ninguna reserva al espectador, está todo dicho, te sacan una sonrisa irónica o más o menos inteligente a lo mucho, no te dejan nada más, todo está dado. Claro que existe el canon de arte contemporáneo y no creo que solo aquí sino en todas partes. Hay un montón de gente que busca hacer carrera. El canon es esa *receta* sería de valoraciones que mantienen un sistema de valores. Yo pienso que para muchísimas obras hay un canon y digo con toda la sinceridad del caso, que en la mayoría de salones de arte contemporáneo, de bienales alrededor del mundo, lo primero que vemos es el canon, es decir es el borde, son los límites, es el sistema de valores y de códigos del que hablamos y luego nos movemos a los desbordes. Pongo un ejemplo: un día puede ser uno y el otro día puede ser otro, por eso para mí podría ser tan importante escribir sobre el arte y escribir de una manera que considere medio creativa y tener las experiencias de acercarme a obras.” Entrevista personal, 19 de abril de 2007.

169. Francisco Morales, museógrafo (Jefe de Museos de CCM), reflexiona así: “Creo que en lo que menos piensan los artistas contemporáneos al momento de crear, es regirse por cánones o lineamientos establecidos. La posibilidad que les ha dado el arte conceptual es proceder al revés:

En tanto que, Marisol Cárdenas supone que el canon actual ha explotado en fragmentos que conforman la aparición de un arte de explosión y lo establece así: “[...] el canon lo que hace es encuadrar, en una sola mirada y en un solo tipo de materiales, las maneras de tener la experiencia estética. Contra eso se presentan el arte de inserción social, el arte moderno, el arte conceptual que rompen con esos cánones. Estamos viviendo una *propuesta de arte de explosión*, pensada a la manera lotmaniana, es decir la *semiosfera* (referida a los signos). Ha llegado el momento que entren en acción en un *cronotopo* (tiempo y espacio) específico de expresiones y lenguajes del arte que en otros tiempos hubiesen sido inadmisibles.”<sup>170</sup>.

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

En consecuencia, podemos señalar que la obra de arte inolvidable está relacionada con la memoria. Esta la hace reconocible y se manifiesta a través de referencias puntuales. Christo, Duchamp, Warhol crearon obras que devinieron en el antecedente de otras inspiradas con proyección mundial; Guayasamín y Kingman también son nombres paradigmáticos de obras aludidas en el ambiente artístico ecuatoriano. La obra dependiente del modelo, la guía, el canon emblemático, termina por aceptar lo justo y lo apropiado. El canon, aunque se tarde siglos, se convierte en un punto de enlace y de partida para cambios, tomando en cuenta situaciones anteriores,

---

primero crear su obra de cualquier forma y con cualquier técnica y luego descifrarla a su conveniencia, para cumplir de acuerdo a los requerimientos del concurso de turno, o dejar en observación al “buen criterio” del curador.” Entrevista personal, 5 de marzo de 2007.

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

reglas que determinan lo permitido. Lo que se vive hoy en materia de arte, es una ruptura del canon modernista y la creación de un canon que utiliza un collage de ideas. El canon contemporáneo es móvil y se desplaza en un espacio muy grande, pero quienes lo regulan bajo la imposición de ciertas normas son los críticos de arte actual. Ellos incluyen o censuran el lenguaje de los artistas y por contar con los espacios elegidos para desarrollar sus argumentaciones, es notorio su poder de decisión tanto en los concursos como en los salones de arte selectivos.

### **3.4.- Qué es arte: Arte y globalización**

Quién hubiera pensado que las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX iban a desembocar en lo que después de décadas se reconocería como la crisis del arte.<sup>171</sup> Wassily Kandinsky o Marcel Duchamp transformaron el arte visual en una inagotable máquina fagocitadora de nuevas tendencias incomprensibles para la tradición.

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

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

Cuando Marcel Duchamp escribe: “Mi fuente-meadero partía de la idea de hacer un ejercicio con la cuestión del gusto: elegir el objeto que tuviera menos

---

171. Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp.10-30.

probabilidad de ser amado. Un urinario, hay muy pocas personas que lo encuentren maravilloso. Porque el peligro es la deleitación artística. Pero se puede hacer tragar cualquier cosa a la gente; es lo que ha ocurrido”<sup>172</sup>, Duchamp pretende demostrar que el gusto estético en el individuo es variable y conducente.

Arthur Danto nos propone la transustanciación de la materia, en la que, la interpretación escapa totalmente a lo inculto. Un objeto se convierte en obra de arte cuando se crea el “clima” en el que los profesionales, los expertos, los críticos titulados, pueden emprender la identificación del objeto, y esporádicamente nombrarlo como “obra de arte”. Danto precisa: “En mi opinión, una obra posee un gran número de cualidades que son completamente diferentes de las de un objeto que no es una obra de arte, aunque materialmente sea discernible de ella. Algunas de esas cualidades muy bien pueden ser estéticas, o dar lugar a experiencias estéticas.”<sup>173</sup>

La crisis del arte en el Ecuador es una realidad, debido a la inexistencia de honestas subvenciones y verdaderos mecenazgos con beneficio de inventario por parte de las instituciones públicas o las empresas privadas. No obstante, al menos el consumo cultural como bien simbólico existe y esa es nuestra riqueza, cuyo espacio debemos defender. Algún día la gente entenderá que con el capital simbólico del arte, se produce un superávit estético que compensa en mucho el permanente déficit económico.<sup>174</sup>

Los salones de arte *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido* son dos expresiones locales que no pueden trascender más allá de sus contenidos, esto es la exhibición de obra y sus respectivos comentarios. Sin embargo, si replantearan sus propuestas a nivel

---

172. Marc Jiménez, *¿Qué es estética?*, Barcelona, Idea Books, 1999, P. 289

173. Arthur Danto “La transfiguration du banal. Une philosophie de l’art, Paris, Le Senil, 1989” p.160, citado por Marc Jiménez en *¿Qué es estética?* Barcelona, Gallimard, 1999, p.281

174. Hablamos mucho de la crisis del arte y el caos que esta suscita, no obstante el español Marc Jiménez contrapone la otra cara -la de España y sus políticas culturales-: “Las instituciones públicas subvencionan la creación artística contemporánea y salvaguardan el patrimonio, las empresas privadas multiplican su sostén a los artistas gracias al mecenazgo y al sponsoring, un público atento y fiel acude presuroso a los festivales y a las exposiciones, sin hablar del papel creciente de los medios tecnológicos en el terreno de la experiencia estética individual.” Marc Jiménez, *¿Qué es estética?*, Barcelona, Idea Books, 1999, p.287.

de proyectos, las posibilidades serían riquísimas. En ambos casos, se puede percibir que el tema de la creación plástica a nivel nacional es todavía un problema de personas solitarias; son muy pocos los artistas que están funcionando como grupos creadores a nivel nacional. Esto se vislumbra más en los jóvenes, de los que se ve una mínima participación en el *Mariano Aguilera*, en tanto que en *Arte en El Ejido* simplemente no existen estos grupos.

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

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

## Conclusiones

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

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

Cuando se revisan los resultados de los trabajos artísticos ganadores de los salones *Mariano Aguilera* y *Arte en El Ejido*, se repara en la difícil realidad por la que está atravesando el arte en el Ecuador. Hay una crisis de representación en el arte contemporáneo nacional, y esta dificultad no es ecuatoriana de manera particular, sino mundial. Esta percepción de inestabilidad en el arte contemporáneo ecuatoriano, al igual

que en el resto del mundo, tanto en la producción como en el consumo de la obra de arte, está dada por los cambios en su valoración, provocados por el trayecto de la obra admirada a la obra simplemente exhibida. La obra expuesta en los salones nacionales de arte ya no representa la identidad o perspectiva de la inscripción de nombres importantes.

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

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

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

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

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

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

surgen por decisión gubernamental como respuesta a fines sociales y necesidades individuales y comunitarias de un contexto determinado.

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

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

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

El tiempo juega su condición propia al ubicarnos en el período adecuado donde todo va de un acontecimiento anterior a un acontecimiento posterior. ¿Qué queda? Solo el cambio continuo donde el presente se convierte en pasado. Por eso, yo diría, que tanto el artista como el crítico se posicionan ante el curso del tiempo como observadores con cara al presente para cumplir sus papeles. Lo que venga para el arte ecuatoriano, serán propuestas, ideas, discernimientos, con la intención de buscar la perdurabilidad dentro de la inmanencia intransferible de la mente. Sí, la mente por siempre perdurable en el sentido infinito del tiempo.

## **Bibliografía**

- Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México, Coyoacán, 1994.
- Augé, Marc, “El lugar antropológico”, en *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Alcina Franch, José, *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza editorial, 1998.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994, 2a.e.
- \_\_\_\_\_, *El sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Santillana & Taurus S.A, 1998.
- Belting, Hans, “El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra”, en *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 1998, 1a. ed.
- Calabrese, Omar, *Cómo leer una obra de arte*, Madrid, Cátedra Signo e imagen, 2001. /
- Camón Aznar, José, *Guayasamín*, Barcelona, Polígrafa, 1973
- Castedo, Leopoldo, *Historia del arte iberoamericano*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1988.
- Certeau, Michel de, “Estrategias y tácticas” en *La invención de lo cotidiano, Artes de hacer*, México, U. Iberoamericana, 1996
- Chastel André y Klein Robert, “Las teorías y el Gusto”, en *El Humanismo*, Navarra, Salvat, 1971
- Combalía, Victoria, *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Blume, 1980
- Corripio, Fernando, *Gran diccionario de sinónimos*, Barcelona, Bruguera, 1978
- Crespo Toral, Hernán, *Mariano Aguilera*, Quito, BCE, 1982.

- \_\_\_\_\_, comp., “Orígenes estéticos del siglo XX en el Ecuador” en *Historia del Arte Ecuatoriano*, Tomo IV, Barcelona / Quito, Salvat, 1978.
- Danto, Arthur, *Después del fin del Arte, el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_, “La idea de obra maestra en el arte contemporáneo”, en *¿Qué es una obra maestra?*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Diccionario enciclopédico Vox, *Bellas Artes, Lexis 22*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1982.
- Diccionario Larousse ilustrado, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1993, 11a. ed.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, 2002 Glusberg, Jorge, “El otro mirar del arte latinoamericano”, en *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Gombrich, Ernst, *Los usos de las imágenes*, Barcelona Ed. Debate, 2003.
- Habermas, Jürgen, “La modernidad, un proyecto incompleto” en Hal Foster, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986, 2a.ed
- Heinz Holz, Hans, *De la mercancía a la obra de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979
- Honnef, Klaus, *El arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1993
- Huyghé René, *El arte y el hombre*, Barcelona, Planeta, vol.III, 1972, 5a. ed.
- Jiménez, José y Castro, Fernando, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Jiménez, Marc, *¿Qué es la estética?* Barcelona, Ideal Books, 1999.
- Kant, Emanuel, *La crítica del juicio*, México, Editores mexicanos unidos, 1998, 1a. ed.
- Manguel, Alberto, *Leyendo imágenes*, Bogotá, Norma, 2002.

- Menna, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Monteforte, Mario, *Los Signos del Hombre*. Cuenca, Ed. PUCE, 1985.
- Moure, Gloria, *Marcel Duchamp*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988
- Navarro, José Gabriel, *Artes Plásticas Ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945
- Nessi, Ángel Osvaldo, *Técnicas de investigación en la Historia del Arte*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- Oña, Lenin, *La Galería. Veinte años*, Quito, Imprenta Mariscal, 1997.
- Osterwold, Tilman, *Pop art*, Colonia, Taschen, 1992
- Pacheco Marcelo, “Arte Latinoamericano: ¿Quién, cuando, cómo cuál y dónde? Contextos de mundos posibles”, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Padín, José Clemente, “El arte en las calles” en Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Ediciones Sin Nombre, 2005.
- Panofsky, Erwin., *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Sobre el estilo*, Barcelona, Paidós, 2000
- Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México D.F, Era, 1995.
- Pérez, David, Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras, en *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Panorama cultural*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1993.

- Rodríguez, Cristina; Rodríguez, Mónica; Sarmiento, Magali y Becerra Gonzalo, *El Grabado, historia y trascendencia*, México, UAM, 1989, 1a. ed.
- Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, 1995.
- Schlosberg, Jed, *La crítica posoccidental y la modernidad*, Quito, UASB, Abya Yala, Editora Nacional, 2004.
- Szmukler, Alicia, *La ciudad imaginaria. Un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia*, La Paz, PIEB, 1998.
- Silva, Armando, *Imaginario urbano (cultura y comunicación urbana)*, Bogotá, Tercer Mundo, 1997 3a. ed.
- Tomkins, Calvin, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Ventós, Xavier, Rubert de, *El arte ensimismado*, Barcelona, Anagrama, 1963, 1a. ed., 1997.
- Vorbeck, Mónica, “Quito en el contexto de las artes” en *30 años de arquitectura moderna, 1950-1980*, Quito, Trama, 2004.
- Walsh, Catherine, “Políticas (inter)culturales y gobiernos locales: experiencias ecuatorianas”, Bogotá, IDTC, 2003.
- Yúdice, George, “La globalización de la cultura y la nueva sociedad civil”, en *Política cultural & cultura política, Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Bogotá, Taurus & ICANH, 2001.
- Zizek, Slavoj, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional” en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires [Barcelona-México], Paidós, 1998.

### **Revistas, periódicos y catálogos**

Acha Juan, “Los posmodernismos y nosotros”, en la revista *Artes Plásticas* N° 13-14, México D.F, DEP/ENAP, 1992, pp. 5-10.

Álvarez Lupe, “La Bienal debe cambiar radicalmente”, en *Revista Diners* N° 202, Quito, marzo de 1999, pp. 24-27.

Asociación de Artistas Plásticos de El Ejido “Arte en El Ejido”, Quito, *Estatutos y reglamentos*, diciembre, 2000.

Asociación de Artistas Plásticos Arte en El Ejido, revista *La Colada*, Quito, febrero, 2000.

Botero Manuela, “También sé pintar”, en *El Universo*, Guayaquil, miércoles 7 de julio de 2004, p. 2D.

Camacho, Raquel, “Mirar hacia otras perspectivas”, en *Con y sin retorno*, Catálogo del Salón Mariano Aguilera 2002, Quito, CCM, 2002, pp. 10-11.

Cárdenas, Marisol, *Las metáforas del cuerpo en la iconosfera contemporánea de las artes visuales*, catálogo del Mariano Aguilera 2006, Quito, CCM, 2006, pp. 9-17.

Costa, Flavia y Battistozzi, Ana, “Los polémicos límites del arte”, en revista *El Búho*, N° 16-17, Quito, 2006, pp. 32-35.

Dávila Vásquez Jorge “VII Bienal la gran apertura” en *Revista Diners* N° 236, Quito, enero de 2002, p.15

Fisch, Jörg, “La cultura en reemplazo de la nación” en revista *Humboldt* N°125, Bonn, Internationales, 1998, pp. 2-6.

Gómez-Peña Guillermo, “La Fronteridad. Documentado/indocumentado” en *Revista de Poesía Visual*, II Bienal Internacional de Poesía Visual y alternativa en México, memoria documental, México, 1987, pp. 6-10.

Kronfle Rodolfo, “Salón de Julio. Una mirada desde adentro”, en *Revista El Búho*, Quito, 2003, pp. 24-25.

Mejía Manuel Esteban, “Juzgando intenciones”, en *El Universo*, Guayaquil, martes 22 de Junio de 2004, p. 8-A.

Ortega Antonio, “Entre el canon y el caos, una guía para perplejos”, en la revista *Cuaderno de El Urogallo* N° 116-117, Madrid, enero-febrero de 1996, pp.16-23.

Oña, Lenin, *La libertad del artista*, catálogo del Mariano Aguilera, Quito, CCM, 2003, pp. 9-11.

\_\_\_\_\_, “Salón Mariano Aguilera, vientos de cambio”, en *Revista Dineros* N° 255, Quito, agosto 2003, pp. 34-39.

Ospina, Omar, *El artista y su tiempo*, catálogo del Mariano Aguilera, Quito, CCM, 2005, pp. 9-11.

\_\_\_\_\_, “El Mariano Aguilera: un salón con intenciones”, en *Revista El Búho* N° 12, Quito, Abril, Mayo y Junio de 2005, pp. 60-63.

Ramírez, Mari Carmen, “Constelaciones. Hacia una crítica radical de los modelos de curaduría dominantes”, en *Revista de Occidente* N° 285, Madrid, Febrero 2005, pp. 69-73.

Vorbeck, Mónica, *Ready made: La fascinación de la cotidianidad*, catálogo del Mariano Aguilera, Quito, CCM, 2004, pp. 8-9.

### **Internet**

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

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

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

# Área restringida para vendedores ambulantes en el Centro Histórico de Quito



## ANEXOS PARA EL CAPÍTULO II

### Prohibición de la venta ambulante en el Centro Histórico de Quito

Otro de los proyectos emprendidos por el Municipio y el FONSAL, es el que tiene que ver con la reagrupación de los ambulantes en el Centro Histórico de Quito. En la ordenanza municipal 029, expedida el 10 de enero del 2000 se puede observar claramente la posición del Municipio con respecto a los vendedores

Hay un reconocimiento específico de los lugares de comercio informal en vías, avenidas, calles, aceras, plazas, parques y demás espacios colectivos. Los vendedores informales necesitan permisos municipales para el ejercicio del comercio de acuerdo a la categoría del producto o artículo, que van desde la venta de lápices hasta ropa, pasando por reparaciones de calzado, de ropa, de latonería; hasta la venta de comida procesada domésticamente.

Todo esto se permitía en la ciudad de Quito, hasta cuando esta se convierte en Distrito Metropolitano a partir de 1993, época en que las prohibiciones del mercado informal empiezan: Según el Art. II. 326 hay una prohibición explícita para la venta informal en el Centro Histórico de Quito: “Prohíbese a la administración municipal el otorgamiento de permisos para el ejercicio del comercio en espacios de circulación pública dentro del Centro Histórico de Quito, según sus límites:

**NORTE.-** Del punto No 1; ubicado en la unión de las calles Baños de la Vega, continúa por la última calle referida al Noreste hasta la unión con la calle Tapi en el punto No 2; de esta unión sigue por la última calle señalada al Sureste hasta el empalme de la calle Cenepa en el punto No 3; de dicho empalme continúa por la calle mencionada al Noreste hasta la intersección de la calle Carchi en el punto No 4; de esta intersección sigue por esta calle señalada al Sureste hasta la unión del Pasaje San Juan en punto No 5; de dicha unión sigue por el Pasaje mencionado, hasta el cruce de la calle Babahoyo en el punto No 6; de este cruce sigue por la calle señalada al Sureste hasta el cruce de la calle Imbabura en el

punto No 7; de este cruce, continúa por la calle Imbabura en Noreste hasta la unión de la calle esmeraldas en dirección Sureste, hasta su intersección con la calle Cuenca, en el punto No 9; de esta intersección sigue por la última calle señalada al Noreste hasta la intersección de la calle Galápagos por el punto No 10; de esta intersección, continúa por la calle mencionada al Sureste hasta el cruce de la calle Benalcázar en el punto No 11; de dicho cruce continúa por la calle referida al Sureste hasta la intersección de la calle Venezuela en el punto No 13; de esta intersección sigue por la calle Caldas en el punto No 14; de dicho cruce continúa por la calle referida al Sureste hasta la intersección con la calle Vargas en el punto No 15; de dicha intersección continúa por la calle mencionada al Sureste hasta su cruce con la Avda. Gran Colombia e el punto No 17; de dicho cruce continúa por la Avda. en la dirección Noreste hasta el cruce con la calle Luis Sodiro en el punto No 18.

**ESTE.-** Del punto No 18, ubicado en la Unión de la Avda. Gran Colombia y la calle Luis Sodiro, continúa por esta calle mencionada al Sureste hasta la unión de la calle Valparaíso en el punto No 19; de dicha unión sigue por la última calle señalada al Sureste hasta la unión de la calle Antonio Elizalde en el punto No 20; de esta unión continúa por la última calle mencionada en dirección Sureste hasta el cruce con la calle Manuel Samaniego en el punto No 21; de dicho cruce continúa por la calle señalada al Sureste hasta la unión de la calle Antepara en el punto No 22; de esta unión continúa por la última calle mencionada al Noroeste hasta el cruce con la calle Valparaíso en el punto No 23; de dicho cruce sigue por la calle mencionada al Suroeste hasta la intersección de la calle Concepción en el punto No 24; de esta intersección continúa por la última calle indicada al Oeste hasta su unión con la Avda. Pichincha en el punto No 25; de dicha unión continúa por la Avda. indicada en dirección Sur hasta el empalme con la calle Santa Cruz ubicado en el redondel del punto No 26; de este empalme continúa por la calle mencionada hasta la unión de la Avda. Cumandá en el punto No 27; de dicha unión continúa por la Avda. indicada al Sur hasta la unión con la calle El Sena en el punto No 28.

**SUR.-** Del punto No 28, ubicado en la unión de la Avda. Cumandá y la calle El Sena continúa esta calle en dirección Este hasta la unión en la calle Maldonado en el punto No 29; de dicha unión continúa por la última calle señalada al Norte hasta el cruce de la calle Benigno Vela en el punto No 30; de este cruce, sigue por la calle referida al Noroeste hasta la unión de la Avda. 5 de Junio en el punto No 31; de esta unión continúa por la Avda señalada al Suroeste hasta la unión Escalinata S/N en el punto No 32; de esta unión por la Escalinata indicada en dirección Noroeste hasta la unión del Pasaje Pascuales en el punto No 33; de dicha unión por la calle indicada al Noroeste hasta la unión con la Escalinata García Moreno en el punto No 34; de esta unión continúa por la escalinata referida al Noreste hasta su unión por la calle Villavicencio con el punto No 35; de dicha unión continúa por la calle mencionada al Noroeste hasta la unión con la calle Bahía de Caráquez en el punto No 36; de esta unión continúa por la calle mencionada en dirección Suroeste hasta el cruce de la calle Cestaris en e punto No 37; de dicho cruce por la calle señalada al Noroeste hasta el cruce de la calle Francisco Farfán en el punto No 38; de dicho cruce por la última calle referida al Norte hasta la unión de la calle Paltas en el punto No 39.

**OESTE.-** Del punto No 39, ubicado en la unión de las calles Farfán y Paltas; por esta última calle continúa en dirección Noroeste hasta su unión con la Avda. Cumandá en el punto No 40; de esta unión continúa por la Avda. antes señalada en dirección Norte hasta el cruce de la calle Archidona en el punto No 41; de dicho cruce continúa por la calle referida y su prolongación al Noroeste hasta intersectar la calle Huayna Cápac en el punto No 42; de dicha intersección por la última calle señalada al Noreste hasta la unión de la calle La Libertad en el punto No 43; de dicha unión sigue por la última calle mencionada al Noreste en na longitud de 100 m. y su prolongación Norte hasta intersectar la prolongación Noroeste de la Avda. 24 de Mayo en el punto No 44; de dicha intersección continúa por la prolongación de la avda. referida al Sureste hasta el empalme de la calle Fray. Pecador en el punto No 45; de

este empalme continúa por la calle indicada al Noreste hasta el empalme de las calles El Placer y Rocafuerte en el punto No 46 ; de este empalme al Sureste continúa por la calle El Placer hasta el punto No 47, ubicado a 210 m. de su unión con la calle José de Pazmiño; de este punto una alineación al Noroeste hasta la unión de la Escalinata S/N en la calle Andrés Zúñiga en el punto No 48; de dicha unión continúa por la calle referida hasta la unión con la calle El Placer en el punto No 49; de esta última unión con la calle mencionada hasta la unión al Sureste de la calle Isidro en el punto No 50; de dicha unión continúa por la última calle indicada al Noroeste hasta el cruce de la calle Baños en el punto No 51; de este cruce, sigue por la calle Baños al Norte hasta su unión en la calle Vega en el punto No 1.

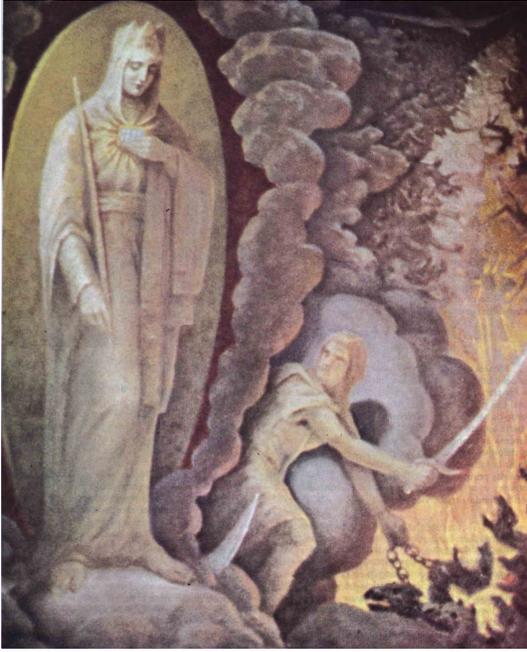


Figura 1  
Víctor Mideros  
*Espejo de Justicia*  
Óleo

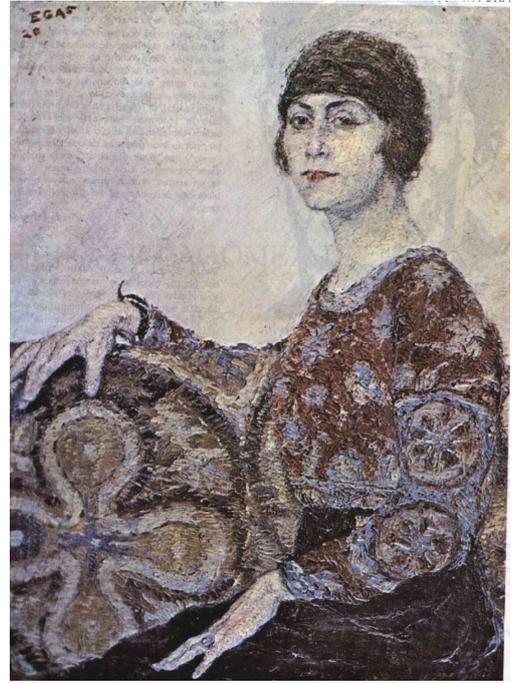


Figura 2  
Camilo Egas  
*Retrato de mujer*  
Óleo

Figura 3  
Manuel  
Rendón  
*Cuadro*

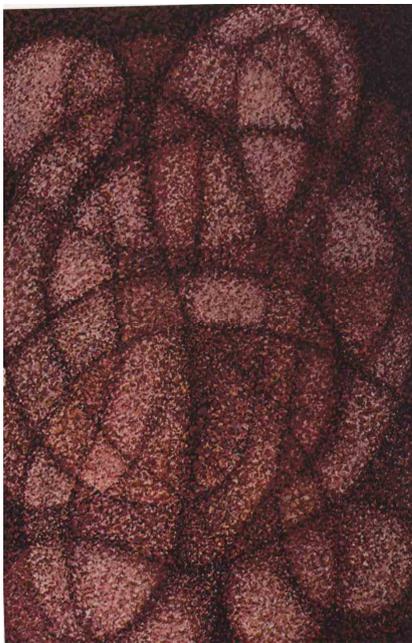


Figura 4  
Oswaldo  
Guayasamín  
*Lágrimas de sangre*  
de la serie *La edad*  
de la *Ira*



Figura 5  
Alberto Coloma Silva  
*La Tola*



## Premios del Salón Mariano Aguilera 1936 ó 1980

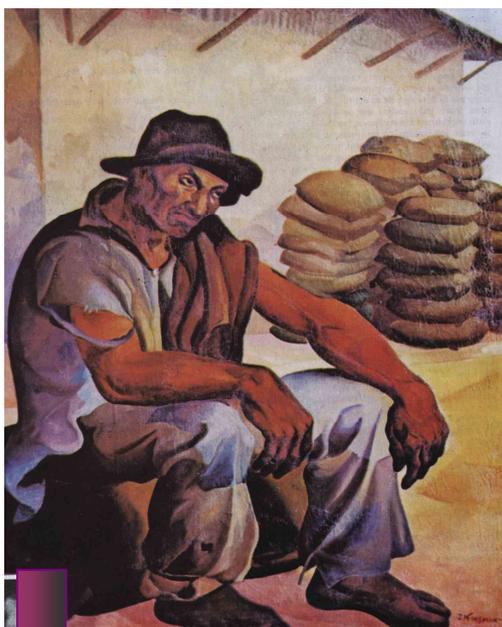


Figura 6  
Eduardo Kingman  
*El carbonero*  
Óleo sobre tela  
SMA 1936



Figura 7  
Jaime Andrade  
*Cabeza de piedra*  
Escultura  
SMA 1940



Figura 8  
Oswaldo Guayasamín  
*Retrato de mi hermano*  
Óleo sobre tela  
SMA 1942



Figura 9  
Diógenes Paredes  
*Desnudo*  
Óleo sobre tela  
SMA 1947



Figura 10  
Lloyd Wulf  
*Los danzantes*  
Óleo  
SMA 1956

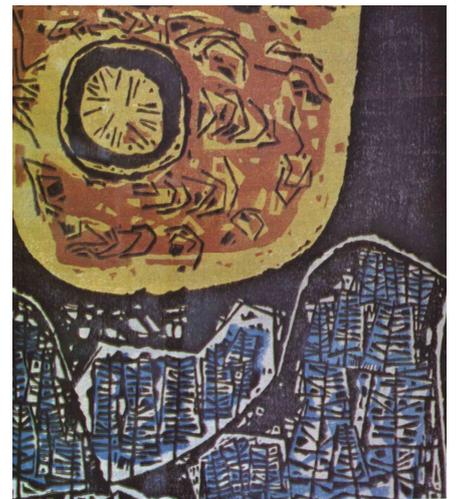


Figura 11  
Galo Galecio  
*Colina del sol*  
Xilografía  
SMA 1957

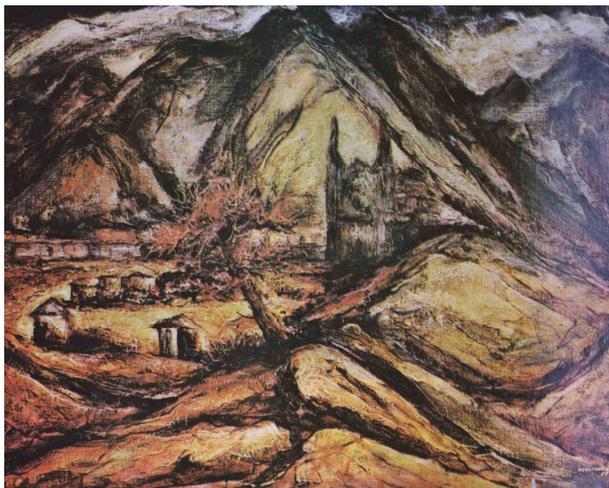


Figura 12  
Bolívar MENA  
*Pueblo de Baños*  
Óleo  
SMA 1958

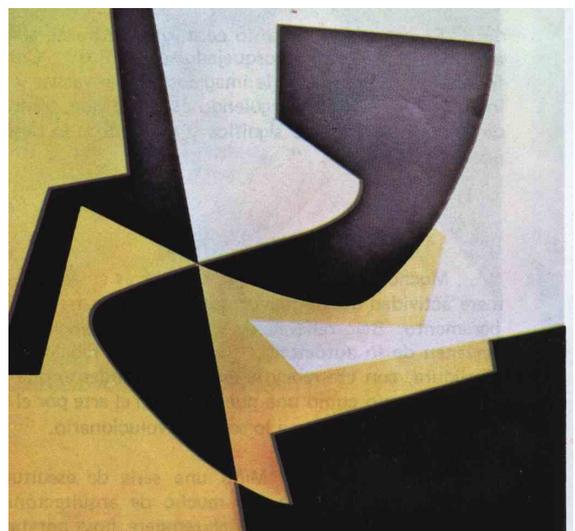


Figura 13  
Araceli Gilbert  
*Formas en equilibrio*  
Óleo  
Premio SMA  
1961



Figura 14  
Nelson  
Román  
*Pintura*  
SMA 1978

Figura 15  
Ramiro Jácome  
*Historieta*  
Mixta  
SMA 1979

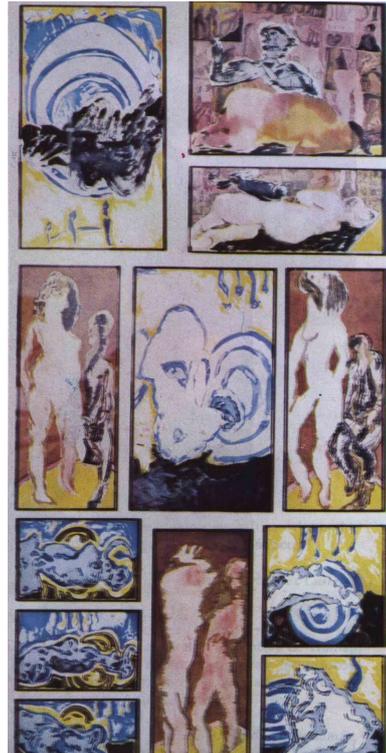


Figura 16  
Carlos Viver  
*Fiesta nocturna*  
Acrílico sobre lienzo  
SMA 1980



Figura 18  
 Mario García  
*Haciendo filái*  
 Instalación  
 (Madera laminada,  
 metal, pintura)  
 1.75 x 10 x 0.40m  
 Mención de honor

Figura 19  
 Juan Carlos Palacios  
 òChepalaciosò  
 Haciendo maletas  
 Grabado sobre papel  
 artesanal  
 1.82 x 2m  
 Mención de honor

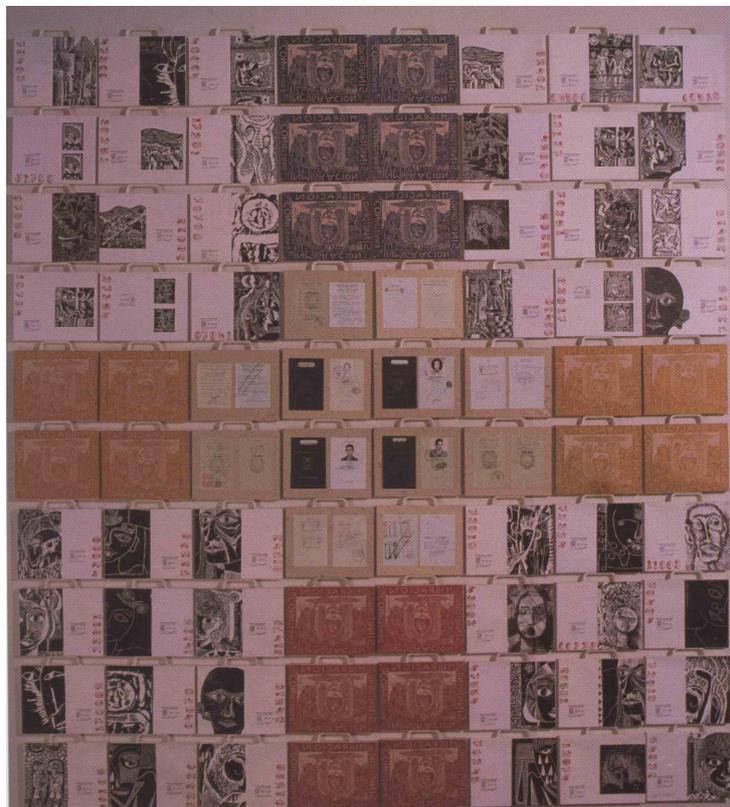
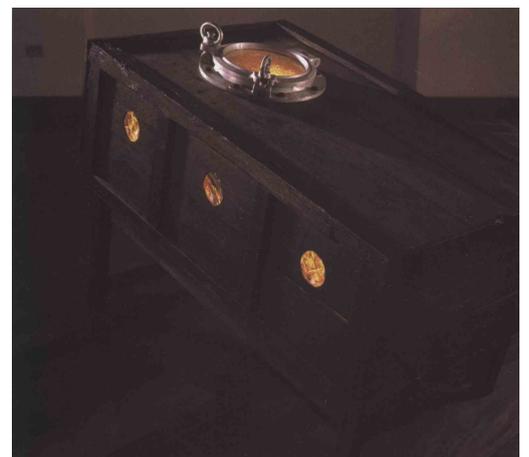


Figura 20  
 Geoconda Jácome y Lili Alfaro  
*Cerdo hornado viajero*  
 Instalación para espacios públicos  
 Afiches  
 30 x 41 cm / Mención de honor



Figura 21  
 Catalina Carrasco y  
 Gonzalo Arce  
*Cajón de fantasía*  
 Objeto  
 (Madera, vidrio y  
 materiales orgánicos)  
 1.33 x 0.79 x 1.01m  
 Mención de honor



**Salón Mariano  
Aguilera 2002**

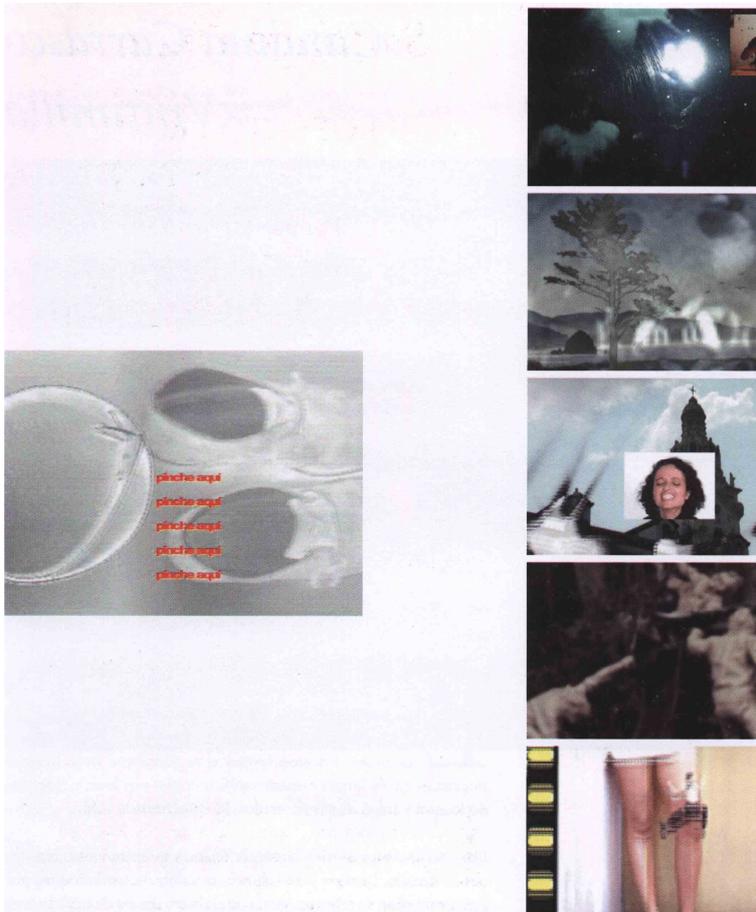


Figura 17  
Ulises Unda  
*Protector de pantalla*  
Video  
Medio digital  
Premio Mariano  
Aguilera 2002

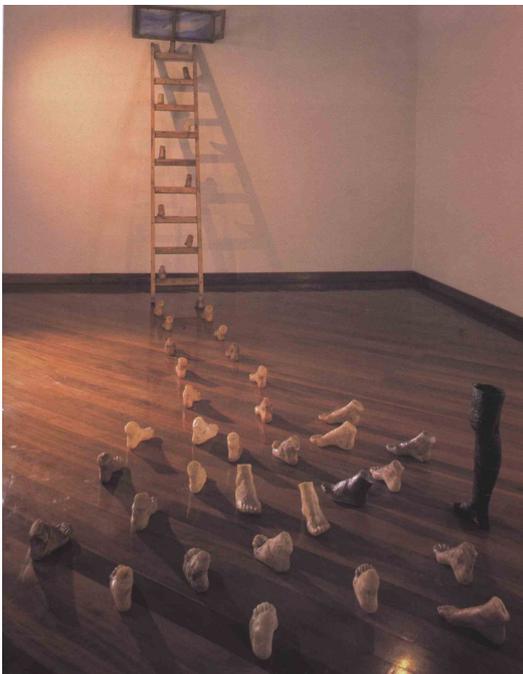


Figura 22  
Myrian Pérez Escalante  
*Me voy no me voy pq, me voy*  
Instalación  
3.50 x 1.20 x 4.50m  
Seleccionada al Mariano  
Aguilera 2002

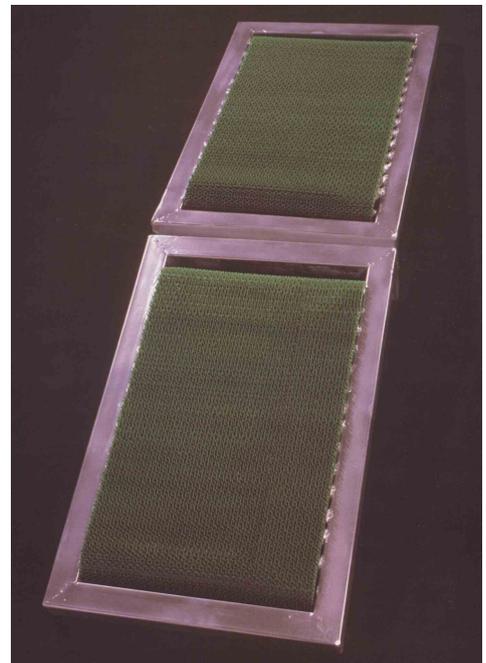


Figura 23  
María José Icaza y Edison Vaca  
*Voy*  
Objeto de metal y plástico  
0.20 x 1.80 x 0.50m  
Seleccionados al Mariano Aguilera  
2002

**Salón Mariano Aguilera 2003**



Figura 24  
Magdalena Pino  
*Significantes y significados*  
Paneles de acrílico performado, impresiones digitales sobre soporte de madera  
135 x 330 x 18cm  
Premio Mariano Aguilera 2003



Figura 25  
Ana María Carrillo  
*Perversiones analíticas del lenguaje*  
Planchas de acrílico transparente,  
laca transparente y vidrio  
22 unidades de 26 x 16 x 2cm  
Mención de honor

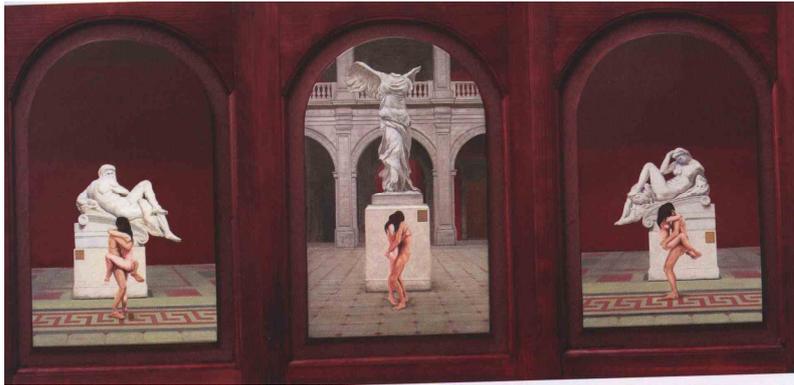


Figura 26  
Patricio Ponce  
*El performance del amor*  
Óleo sobre madera  
80 x 160cm  
Mención de honor



Figura 27  
Chao Mei Chang  
*Are you following the truth*  
Impresión digital sobre papel  
acetato y espejo  
85 x 110cm  
Mención de honor

**Salón Mariano Aguilera 2004**

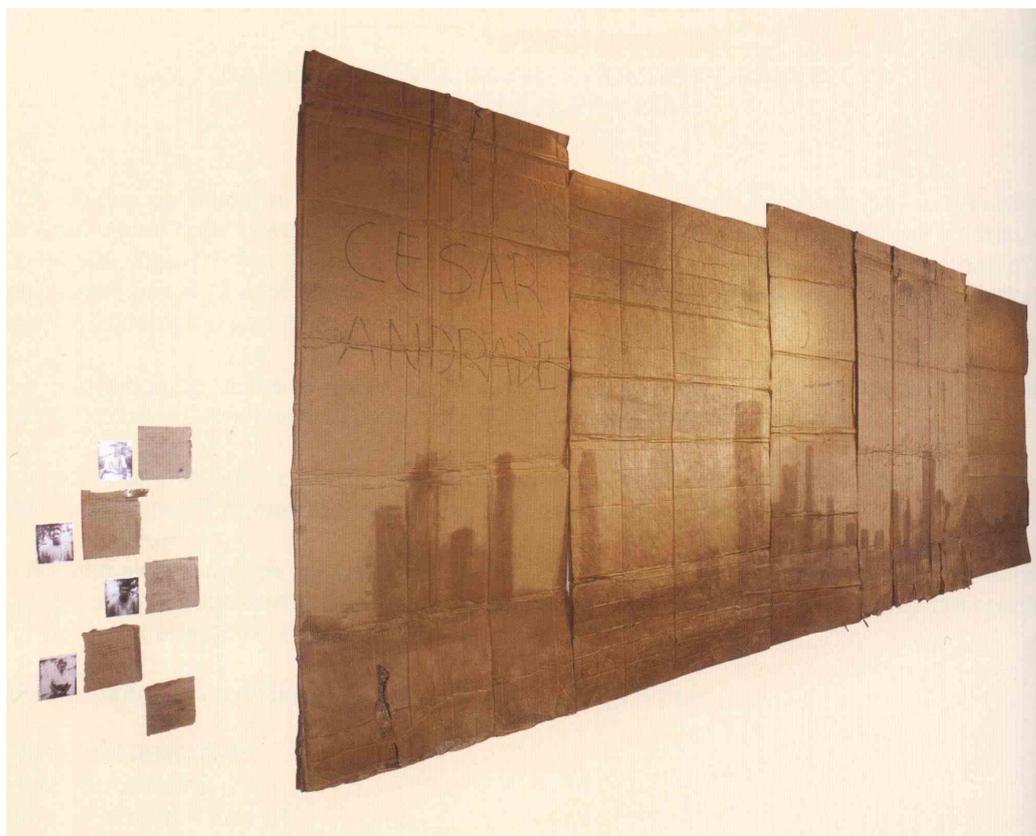


Figura 28  
Toral Cevallos  
*Regeneración urbana*  
Instalación  
Premio Mariano Aguilera 2004



Figura 29  
Érika Neira  
*Talla 34*  
Abrigo de papel con  
bolsas de te  
Primera mención



Figura 30  
Larissa Marangoni  
*Yo no soy tu adorno*  
Técnica mixta hierro reciclado  
Segunda mención



Figura 31  
Juana Córdova  
*Donación*  
Técnica mixta  
Fósforos, terciopelo, documentos  
Tercera mención

## Salón Mariano Aguilera 2005



Figura 32  
Roberto Jaramillo  
*El tamaño sí importa*  
Fotografía digital  
200 x 50cm  
Premio único Mariano Aguilera 2005



Figura 33  
Érika Neira  
*Chiquita pero sabrosa*  
Mixta  
77 x 54 x 10cm  
Mención de honor



Figura 34  
 Patricio Ponce  
*Bandas legendarias*  
 Instalación con objetos y pinturas  
 Mención de honor

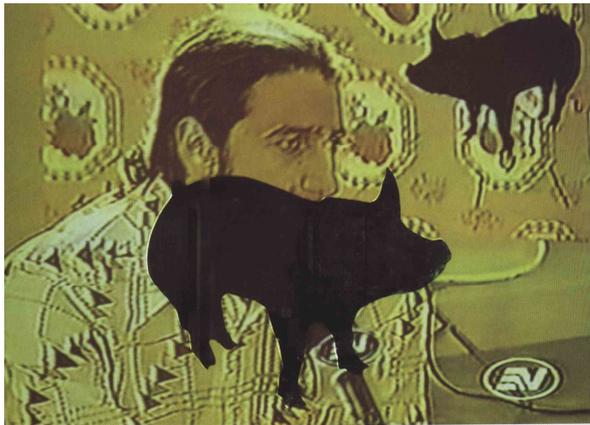


Figura 35  
 Daniel Adum  
*Chanchocracia*  
 Video-instalación  
 Mención de honor

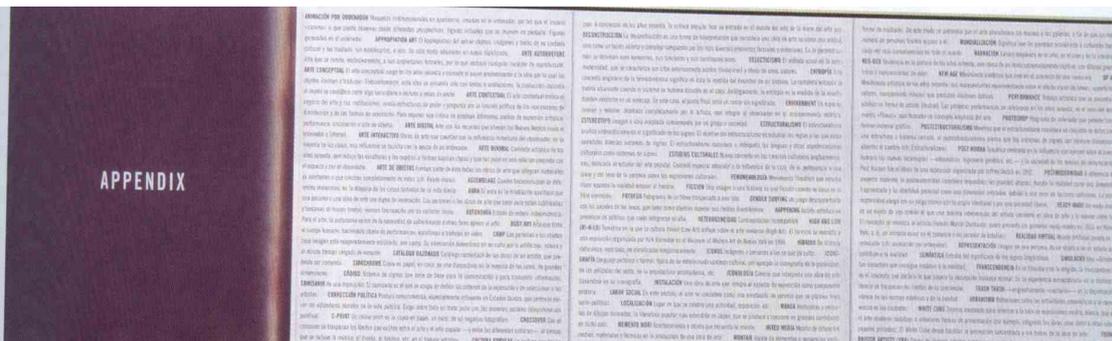


Figura 36  
 Roberto Jaramillo  
 Apéndice del díptico  
*El tamaño sí importa*  
 Fotografía digital  
 200 x 50cm



Figura 37  
Marcia Acosta  
*Hombre ó silla de ruedas*  
Instalación  
240 x 80 x 300cm  
Participante en el SMA 2005



Figura 38  
María Soledad Burbano  
*Entre la bruma*  
Óleo sobre lienzo  
110 x 190cm  
Participante en el SMA 2005



Figura 39  
Santiago Suárez  
*Sobreviviendo*  
Mixta  
60 x 180cm  
Participante en el SMA 2005



Figura 40  
 Angélica Alomoto  
*Lavabo universal*  
 Video-instalación  
 120 x 90 x 100cm  
 Trabajo destacado SMA 2005

Figura 41  
 Alejandro Cevallos  
*Sin nombre*  
 Dibujos y collage  
 200 x 125cm  
 Trabajo destacado SMA 2005

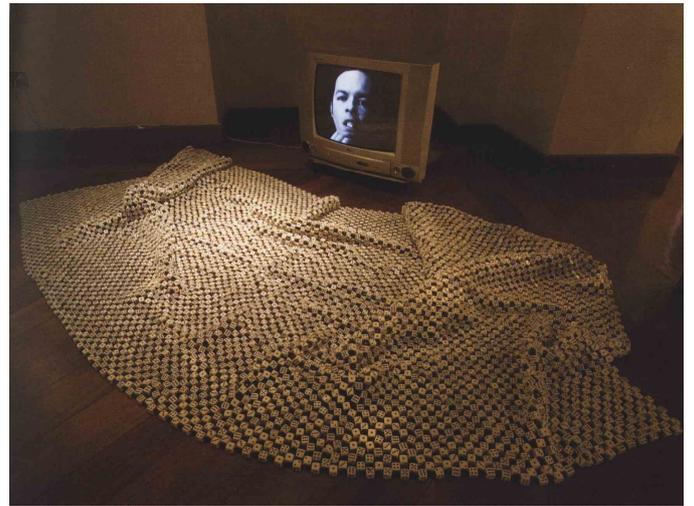
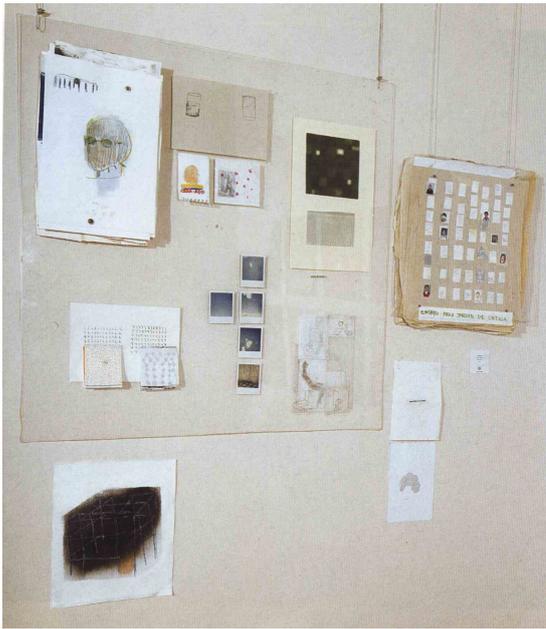


Figura 42  
 Juana Córdova  
*Prueba tu suerte*  
 Instalación  
 100 x 200 x 200cm  
 Trabajo destacado SMA 2005



Figura 43  
 Paulina Sánchez  
*Rostricidad aparente*  
 Instalación  
 300 x 200 x 30cm  
 Trabajo destacado SMA 2005

Salón Mariano Aguilera 2006



Figura 44  
Ibeth Lara, Kléber Vásquez y Tanya Pazmiño  
*Anhelando nuestra próxima humanidad en una burbuja de soledad estéril*  
Video-instalación  
Premio único Mariano Aguilera 2006

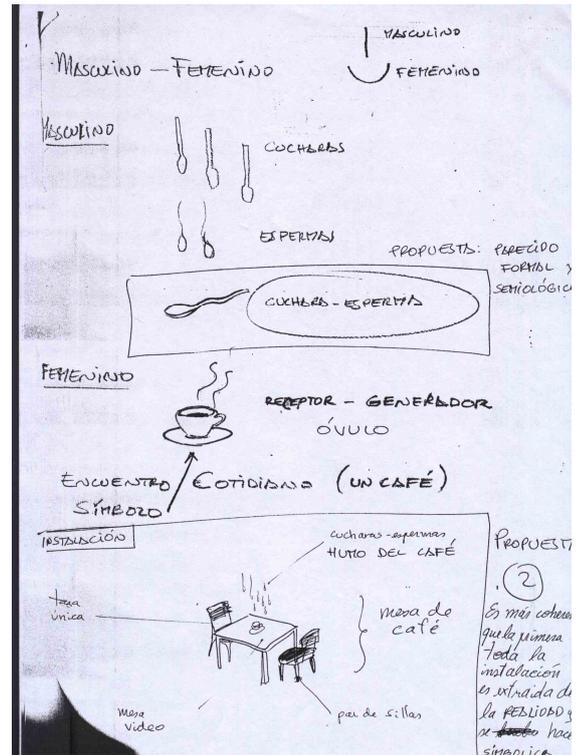


Figura 45  
Esquema de la instalación  
*Anhelando nuestra próxima humanidad en una burbuja de soledad estéril*

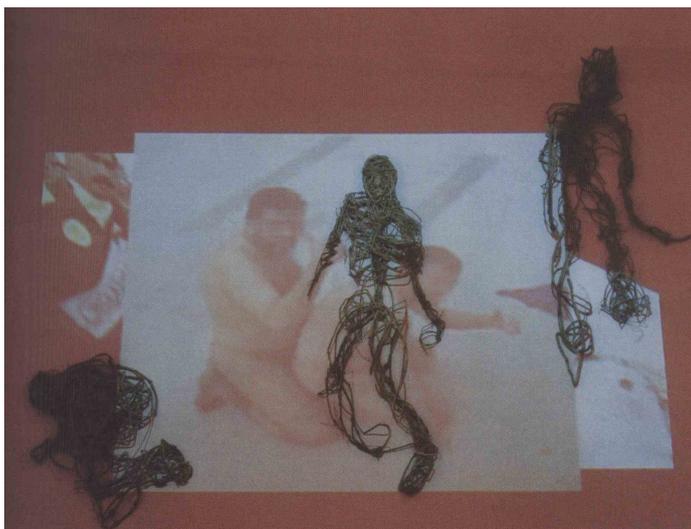


Figura 46  
Angélica Alomoto  
*Erosión 9.0*  
Video-instalación  
Primera mención de honor  
SMA 2006

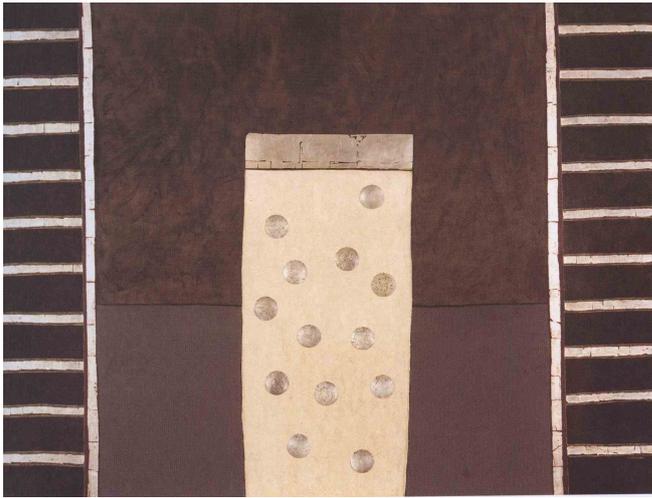


Figura 47  
Carmen Carreño  
Las trece lunas  
Pintura  
Segunda mención de honor  
SMA 2006



Figura 48  
Pamela Hurtado  
Mi linda casita  
Técnica mixta  
Tercera mención de honor  
SMA 2006

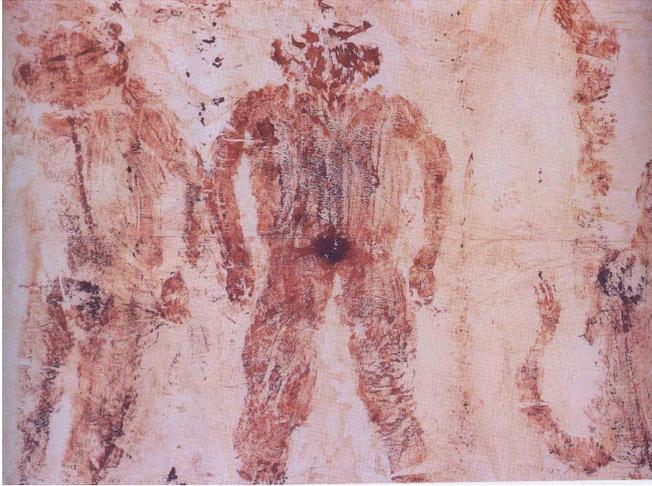


Figura 49  
Teresa Margolles  
*Olvidados*  
Sangre y materia orgánica sobre  
lienzo



Figura 50  
Edison Vaca  
*Perchero para ropa*  
Grasa humana y acrílico  
sobre tela



Figura 51  
Arnaldo Roche  
*Quemándose, quemado*  
Tríptico, óleo sobre papel



Figura 52  
Enrique Álvarez  
*Querido país, amada naturaleza*  
Gigantografía y acrílico sobre tela



Figura 53  
Matilde Marín  
*Itinerarios*  
Fotografía



Figura 54  
Vicente Gaibor  
*Autorretratos*  
Fotografía



Figura 55  
Marco Alvarado  
*Espiritualidad I*  
Impresión sobre lona



Figura 56  
Lenin Mera  
*Hula-hula*  
Tela y objeto



57

*Exposición Arte en El  
Ejido en El Museo de  
la Ciudad*

Primer Salón Arte en El Ejido o ñArte en El Ejido en El Museo de la Ciudadö

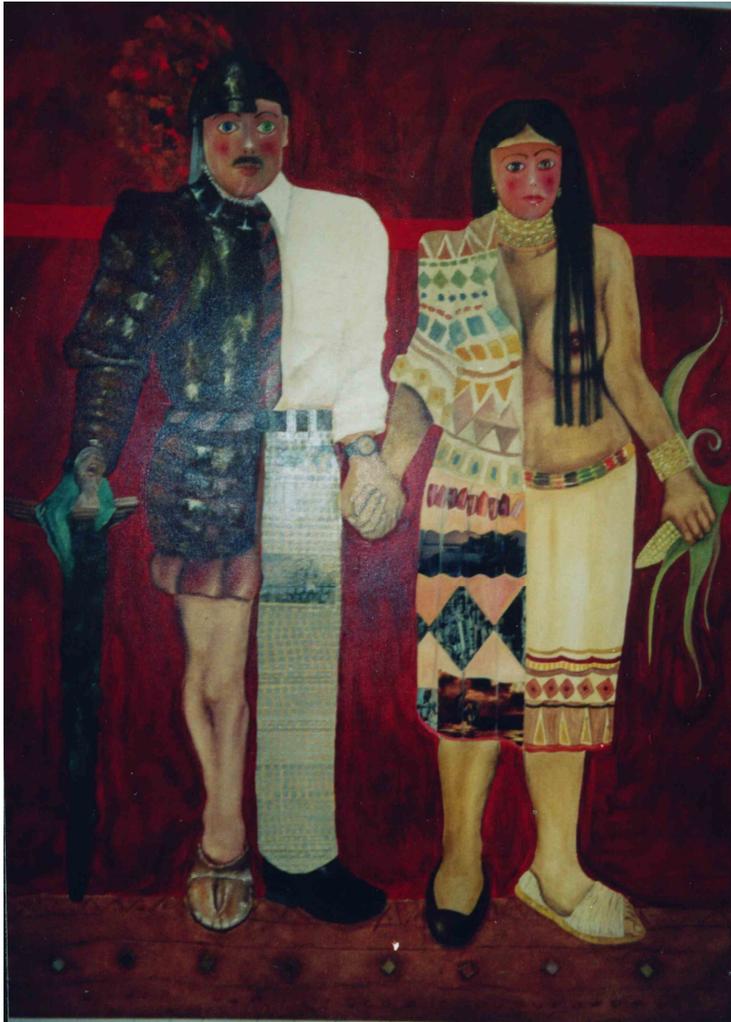


Figura 58  
Luis Fonseca  
*El devenir de la serie Génesis*  
Óleo sobre lienzo  
200 x 110 cm  
Primer Premio del Salón Arte en El  
Ejido



Figura 61  
Guido Revollo  
*7:30 AM*  
Acuarela sobre cartulina  
70 x 56cm  
Premio del público

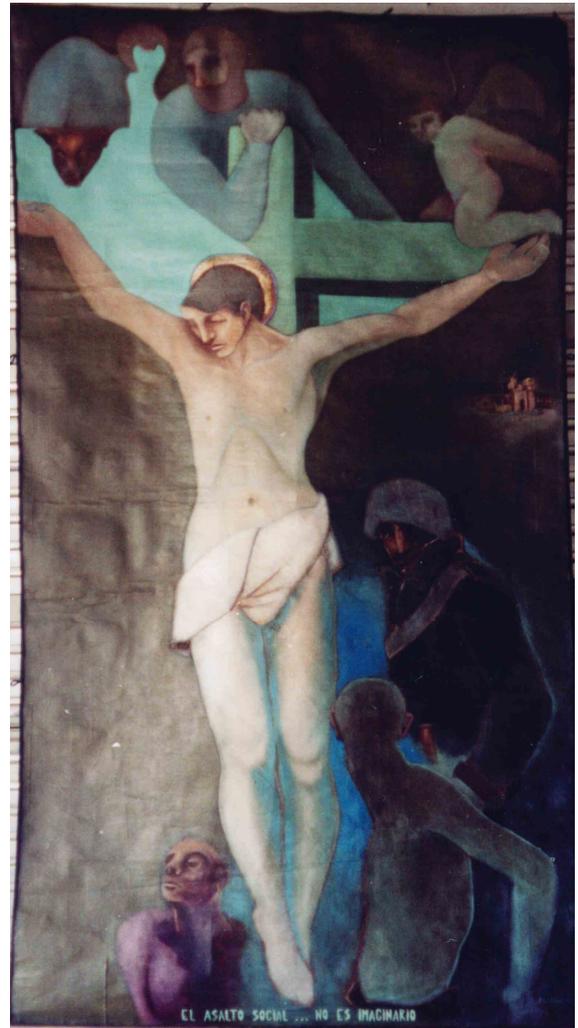


Figura 60  
Miguel Jara  
*Poética de la resistencia*  
Óleo sobre papel  
250 x 132 cm  
Mención de Honor

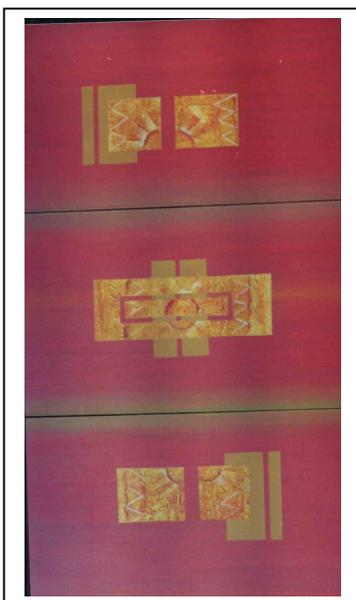


Figura 59  
Luis Fonseca  
*Cuadro para la venta en  
el parque El Ejido*

Segundo Salón Arte en El Ejido 2005



Figura 62  
Gabriel Arteaga  
*For-aji-dos*  
Mixta sobre tela  
160 x 280 cm  
Premio Salón Arte en el Ejido, II  
Salón Arte en El Ejido 2005.

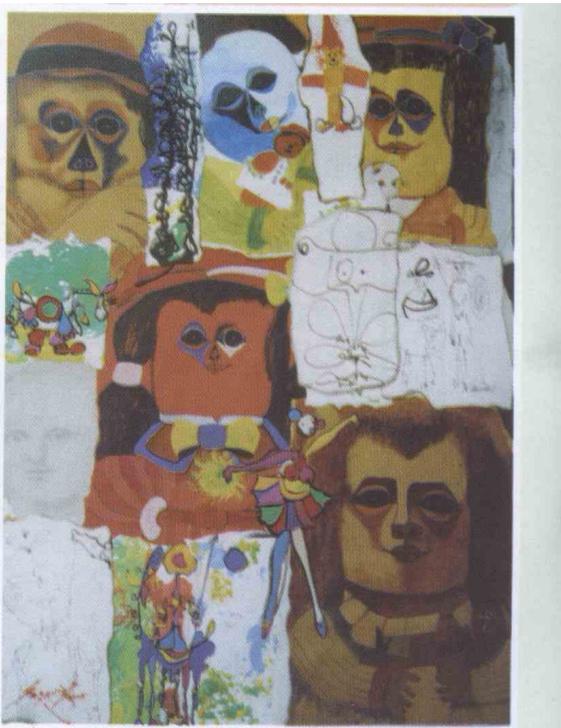


Figura 63  
Víctor Hugo Segovia  
*Las cuatro estaciones*  
50 x 70 cm  
Mención de honor en  
Salón Arte en El Ejido 2005



Figura 64  
Cuadro de Segovia, copia  
de uno de Guayasamín,  
elaborado para exhibir en  
el parque El Ejido



Figura 65  
 Alonso Fares  
*Perritos en ready*  
 90 x 110  
 Tinta sobre papel  
 Mención de honor en  
 Salón *Arte en El Ejido* 2005

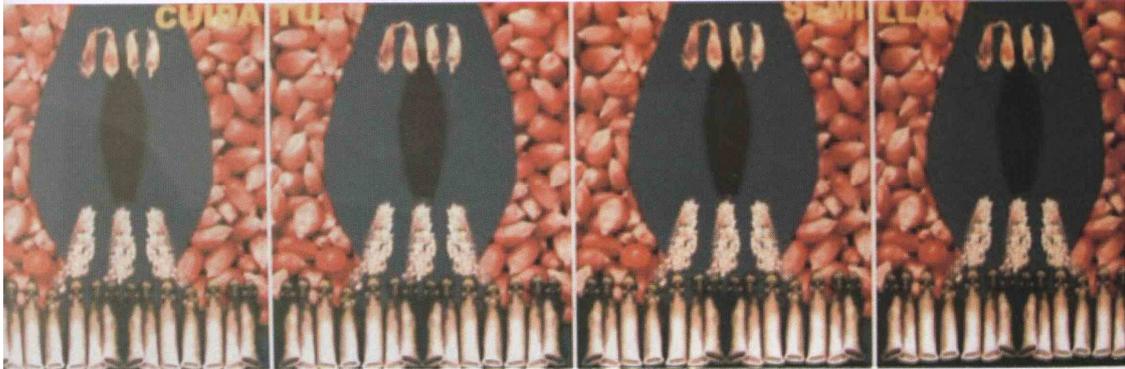


Figura 66  
 Luis Salazar  
*Cuida tu semilla*  
 Imagen digital  
 42 x 130 cm  
 Participante en el II Salón de *Arte en El Ejido* con obra no tradicional

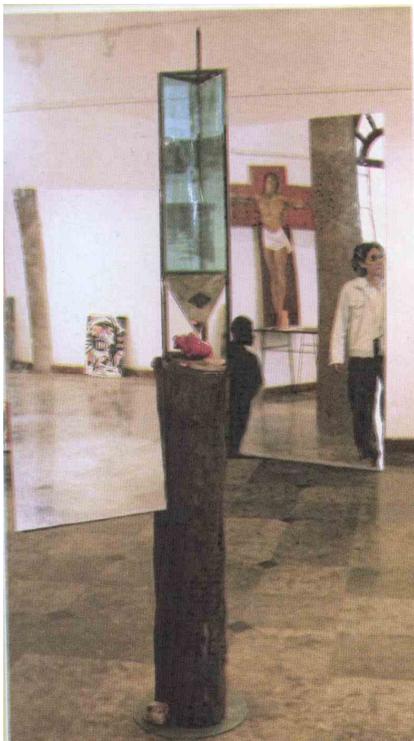


Figura 67  
 Mario Basantes  
*S/T*  
 Escultura con sentido de instalación  
 Participante en el II Salón de *Arte en El Ejido* con obra no tradicional



Figura 68  
 Carlos Lema  
*La clase baja*  
 Arte objeto - instalación  
 200 x 65, 110 x 90 cm  
 Participante en el II Salón de *Arte en El Ejido* con obra no tradicional

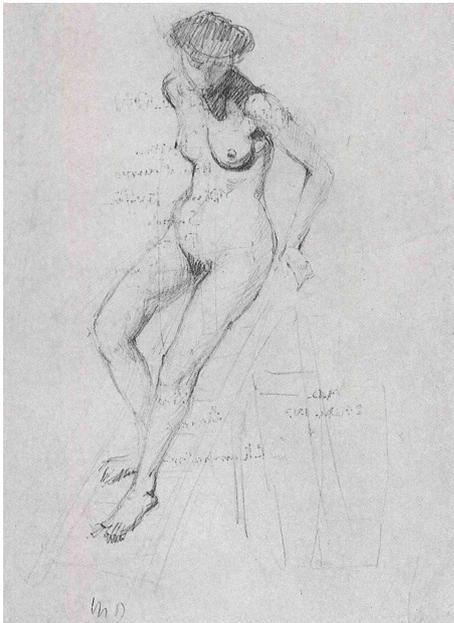


Figura 69



Figura 70

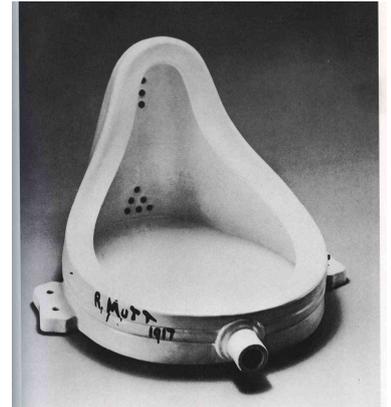


Figura 71

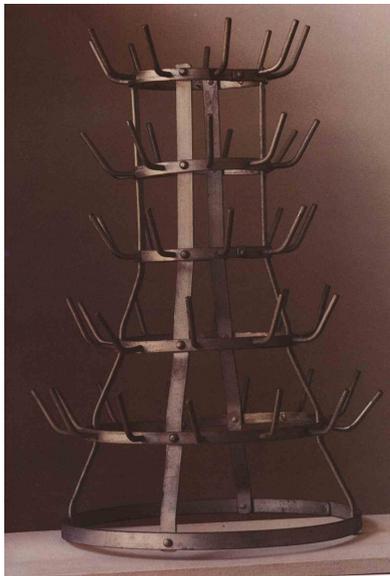


Figura 73



Fig. 69 dibujo de *Desnudo bajando las escaleras*

Fig. 70 *Desnudo bajando las escaleras*

Fig. 71 *Fuente*

Fig. 72 *Escurrebotellas*

Fig. 73 *Rueda de bicicleta*

Fig. 74 *El Gran Vidrio*

Figura 72

**Marcel Duchamp**  
(1887 -1968)

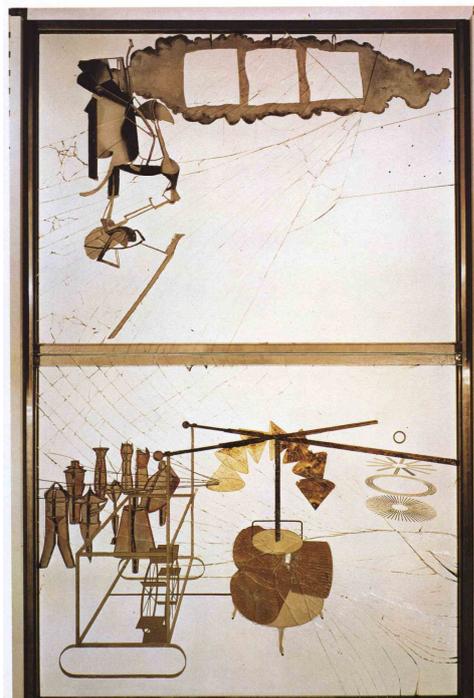


Figura 74

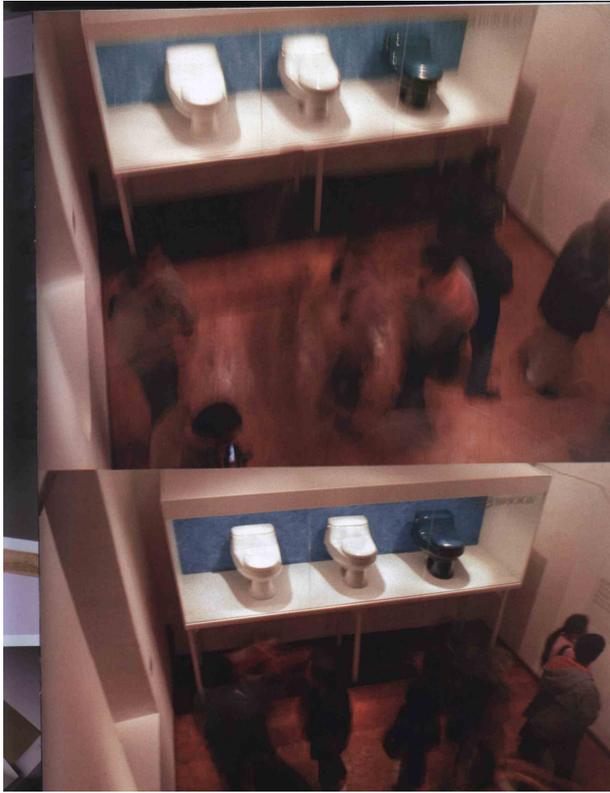


Figura 75  
X. Andrade  
Instalación: *De la impredecible vida de Marcel Duchamp*  
Museo Camilo Egas  
Quito  
2007



Figura 76  
Pablo Picasso  
*Violín y partitura*  
Papeles de colores  
pegados y partitura sobre  
cartulina.  
1912

**Pablo Picasso**  
(1881 ó 1973)

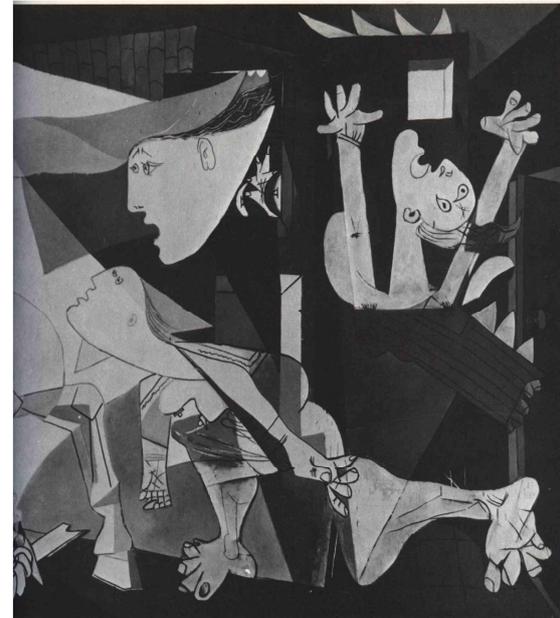
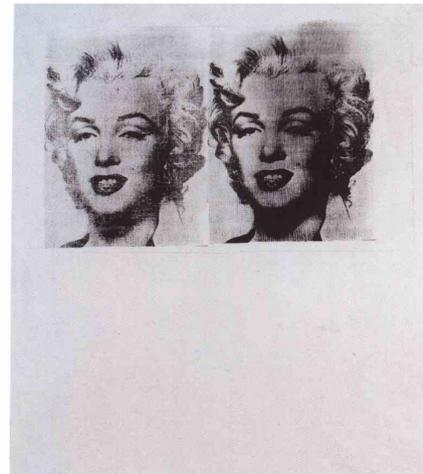


Figura 77  
Pablo Picasso  
*Guernica*  
Óleo sobre lienzo  
1937



Figura 78  
 Andy Warhol  
*Cajas apiladas de  
 Brillo, Del Monte,  
 y Heinz*  
 Estados Unidos  
 1964



Andy Warhol  
*Marilyn dos veces*  
 Acrílico, serigrafía sobre lienzo  
 1962

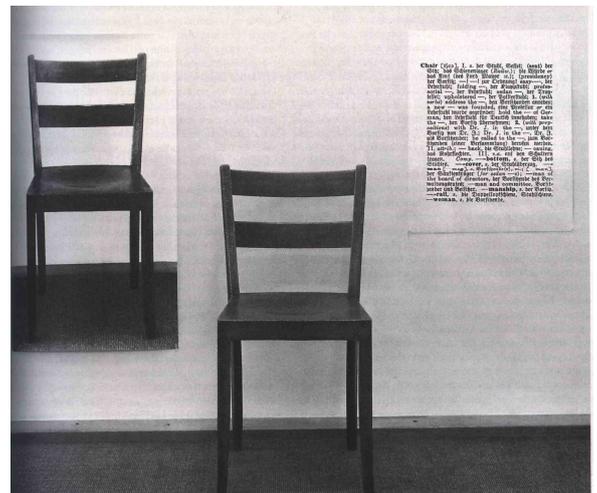


Figura 79  
 Joseph Kosuth  
*Una y tres sillas*  
 Estados Unidos  
 1965



Figura 81  
 Joseph Beuys  
*Piano de cola para días de  
 fiesta*  
 Instalación  
 Alemania  
 1969

Figura 85  
 Damien Hirst  
*Madre e hijo  
 divididos*  
 Inglaterra  
 1993





Figura 82  
Xul Solar  
*Drago*  
óleo  
Argentina  
1927



Figura 83  
Joaquín Torres García  
*Arte Universal*  
Óleo sobre tela  
Uruguay  
1943

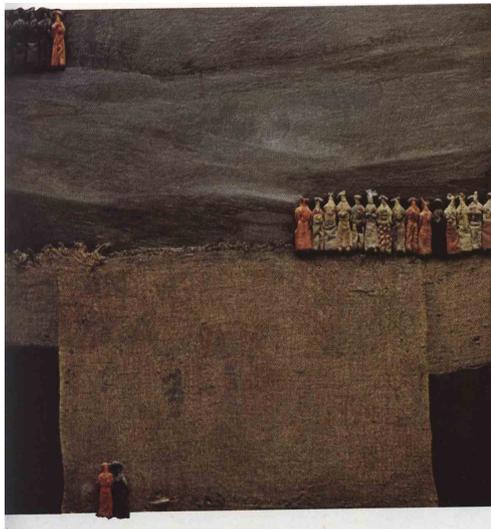


Figura 80  
Osvaldo Viteri  
*Caminantes  
somos de la  
noche y de la  
pena*  
Assemblage  
Ecuador



Figura 84  
Fernando Botero  
*Los músicos*  
Óleo sobre lienzo  
Colombia



René Magritte  
(1898 ó 1967)



**Mauricio Bueno**  
**(1939 - )**

*Ambiente gravedad visual*  
Pintura

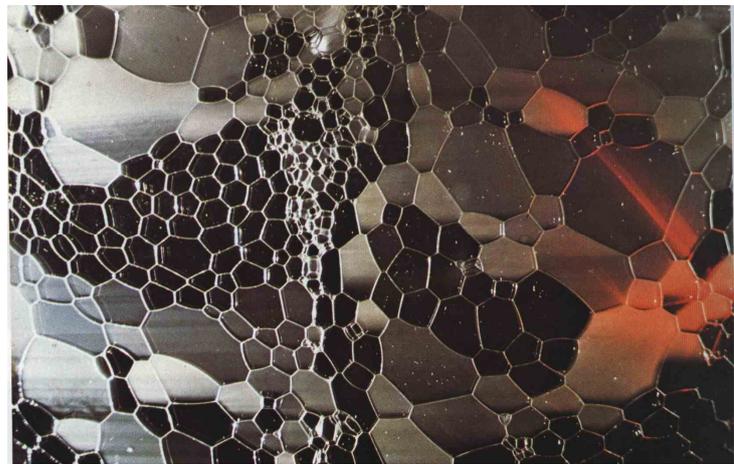
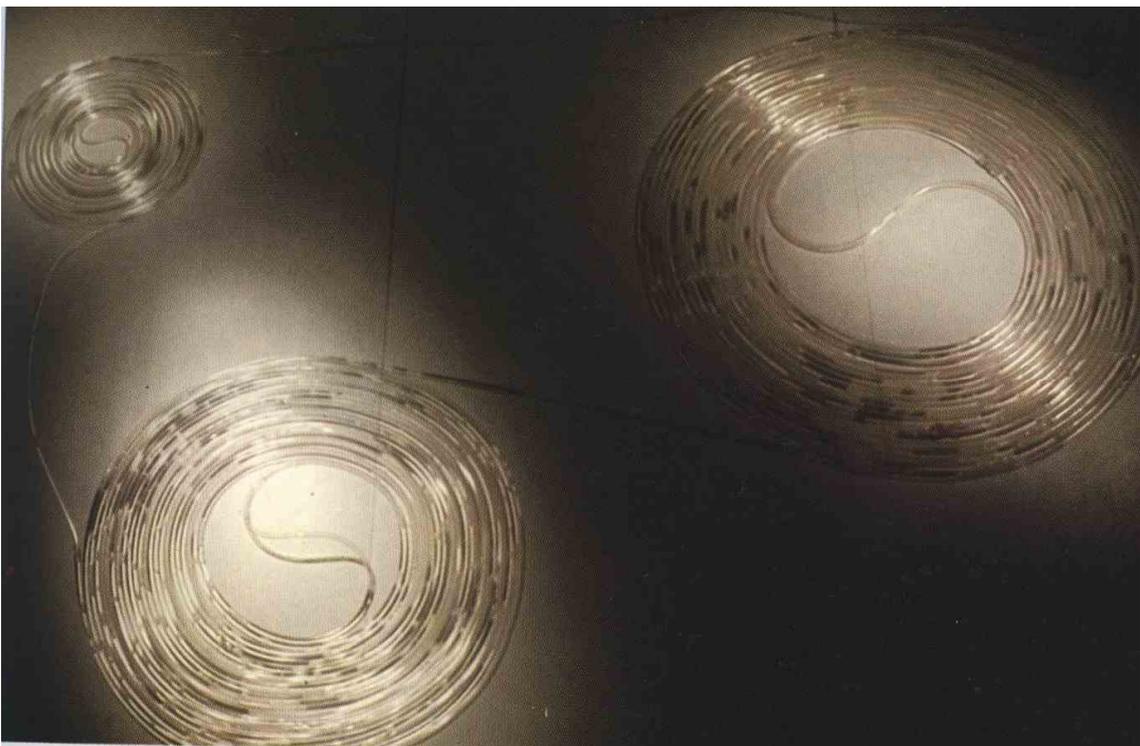


Figura 86  
Derecha: *Liquid Prism*  
Abajo:  
*Spiral*



## Glosario

**Abstraccionismo**, arte abstracto Denominación al conjunto de prácticas pictóricas, escultóricas o gráficas que no representan ningún elemento de la naturaleza, lo que no significa que se basen en ella; al institucionalizarse se le coloca como antítesis del arte figurativo. Su historia arranca con las experiencias de Wassily Kandinsky.

**Abstracción geométrica (geometrismo)** Denominación opuesta a la abstracción denominada lírica. Utiliza formas geométricas usualmente puras, es cerebral y establecido. Su mejor ejemplo es el arte concreto.

**Abstracción lírica** Dan una clara importancia a componentes biomórficos o naturales y evidencian la presencia del autor en factores expresivos, procesuales y tremendamente espontáneos.

**Assemblage** *m.* Término francés con el que se acostumbra a conocer aquellas realizaciones plásticas, pictóricas o no, en las que se utiliza de modo primordial el collage de objetos usados en la vida cotidiana. Kurt Schwitters es el primero en utilizar objetos tridimensionales en superficies planas. Seguidores de esta técnica son los conocidos artistas pop, Robert Rauschenberg y Arman.

**Collage** Término francés con el que se acostumbra a designar la técnica plástica basada en la combinación de diversos elementos; por extensión, el principio expresivo fundamentado en la dialéctica de diversos materiales, presentados en una unidad. Inventado por Georges Braque y Pablo Picasso, se ha convertido en una verdadera técnica autónoma, equivalente a la pintura.

**Conceptual, arte** Denominación genérica con la que se acostumbra a conocer aquel planteamiento que se ocupa de cuál debería ser la actividad del artista y la esencia del propio hecho del arte, y que se fundamenta en el abandono de cualquier posible elaboración de un producto concreto, dando en cambio primacía a la activación de los procesos mentales del espectador-participante. Así, en primer lugar, resulta un poco contradictorio hablar de un arte conceptual, dado que su fin no es ni tan siquiera antiartístico. La adscripción al medio artístico, por haberse desarrollado en galerías, exposiciones, etc., es lo que, en todo caso, le dio ese carácter. En segundo lugar, por todo esto, no existe un programa de expresión definido de entrada, sino que su modo de manifestarse varía de acuerdo con las circunstancias: desde la filosofía a la política activa, pasando por tesis sumamente enraizadas e el procesualismo –actions, fluxus, arte povera incluso, etc. Históricamente resulta bastante difícil de situar, pero puede hablarse de arte conceptual desde comienzos de los años setenta hasta bien entrada la década siguiente, a la vez que es importante señalarle su trasfondo altamente Dadá.

**Contemporáneo, arte** Denominación ambigua con la que acostumbra a designarse el conjunto de producciones artísticas llevadas a término en el siglo XX. Así, el dejar fuera generalmente al siglo XIX, no corresponde a la vieja división histórica de la civilización occidental. A menudo, a eso mismo también se le llama arte moderno, con lo cual todavía se entra en mayores confusiones.

**Constructivismo** En sentido amplio, es un planteamiento artístico de índole abstracta y expresión matemática, en la que entonces se incluirían, además del movimiento ruso (promovido por Naum Gabo, Antoine Pevsner, Rodchenko, Lissitzky entre otros, en su

manifiesto realista de 1920), el neoplasticismo, arte concreto. Conecta por un lado con el arte cinético –vinculado al movimiento espacial- y por otro al funcionalismo –relacionado con la Bauhaus- rector de formas dinámicas formuladas matemáticamente.

**Costumbrismo** *m.* Denominación con la que se suele conocer la corriente populista y folklórica desarrollada en la plástica del siglo XIX occidental, surgida de los planteamientos románticos nacionalistas y convertida bien pronto en una postura reaccionaria a cualquier tipo de innovación o vanguardismo. En el Ecuador, el costumbrismo, tiene relación con el arribo de pintores extranjeros y la formación de las primeras academias, se destaca el francés Ernest Charton llegado al país en 1848. Un artista ecuatoriano que se expresó en esta corriente fue José Agustín Guerrero de quien queda ilustrada toda la fiesta de Semana Santa del Quito decimonónico.

**Dadaísmo** *m.* Término genérico derivado del vocablo *Dadá*, con el que se acostumbra a conocer una de las actitudes contemporáneas frente al hecho artístico; es un planteamiento estético y no un movimiento artístico que se fundamenta en el modo de actuar y no en un lenguaje preestablecido. Su origen data de 1917 en las reuniones de artistas y poetas en el renombrado *Café Voltaire* de Zurich, que juntamente con otros lugares de Colonia y Nueva York representan tres centros del dadaísmo. Marcel Duchamp, Kurt Schwitters y Man Ray fueron gestores y cultores de estas ideas. El Surrealismo es heredero de las propuestas dadaístas al igual que el New Dada o neodada, que al convertirse en movimientos artísticos, dejaron de lado la espontaneidad artística y la crítica acérrima a las inconsistencias del status quo.

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

**Expresionismo abstracto** Denominación con la que se acostumbra a conocer, en sentido estricto, a la escuela informal norteamericana de los años cincuenta, es decir la de Jackson Pollock, Wilhem de Kooning, Marc Rothko, entre otros. No obstante, ese mismo término se había usado antes para referirse a las primeras pinturas abstractas de Wasily Kandinsky. La característica fundamental del expresionismo abstracto es el uso de técnicas de origen automatista como el dripping o goteo o la pintura de acción o action painting. Apelan al sentimiento del autor y al uso de color de forma gestual en grandes formatos.

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

**Happening** Término inglés con el que se suele conocer el acto artístico colectivo y procesual, en el que intervienen de modo protagonista un amplio conjunto de individuos que se prestan voluntariamente a ello; es decir, se trata de una actividad, no de una obra, donde lo importante es su propio transcurso no la obtención de ningún resultado, y en el que ha desaparecido la vieja distinción entre autor y espectador. A diferencia del performance su desarrollo es inesperado. Manifestación semiteatral, aunque generalmente proyectada por artistas plásticos. Tuvo gran importancia en los años sesenta y setenta en el Pop y el New Dada, enraizados en el Dada.

**Hiperrealismo** *m.* Denominación genérica del movimiento plástico contemporáneo de los años setenta cuya característica es el verismo absoluto casi fotográfico.

**Impresionismo** *m.* Denominación de origen peyorativo con que se conoce el movimiento pictórico desarrollado aproximadamente entre 1860-80, teniendo como ejes París y el grupo de Monet, Sisley, Pissarro. Debe su nombre al crítico Louis Leroy, que lo empleó como mofa a partir de un cuadro de Monet, *Soleil Levant*, en 1874. El foco de atención de la pintura impresionista se centra en el manejo atmosférico de los colores y la pincelada.

**Indigenismo** Escuela latinoamericana que tiene como tema principal al indígena. Es heredera del Costumbrismo y pertenece al Realismo Social. En Ecuador se destacan los nombres de Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman como los más representativos, pero antes que ellos ya hizo indigenismo Camilo Egas.

**Instalación** Expresión del arte contemporáneo en la que el espacio tridimensional y los objetos que en él se encuentran son fundamentales con respecto del usuario o espectador. Tiene mucho de carácter escenográfico.

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

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

**Multimedia *mixed media*** Denominación inglesa con la que usualmente se conoce el planteamiento artístico contemporáneo, propio de actitudes próximas al conceptualismo o New Dadá de los años sesenta. Es el manejo combinado de medios, los tradicionales y nuevos: la resultante puede ser incluso de trasfondo plástico, pero ligada a los recursos audiovisuales, eléctricos, parateatrales. En sentido estricto es más una técnica de expresión que un movimiento artístico, empleándose en happenings, como en environments, incluso films y videos, etc.

**Neoimpresionismo** *m.* Movimiento desarrollado a lo largo de la década de 1880. Tuvo su centro en París y se caracteriza por la pincelada cortísima a manera de puntos cromáticos (de ahí el puntillismo) en los que cada punto es un color. Uno de sus representantes más destacados es Georges Seurat.

**Neofiguración** -Nueva figuración- Sus características básicas son una gran dureza de expresión, la deformación y difuminación de las formas. Uno de sus mayores representantes es Francis Bacon quien a partir de la figuración deforma sus personajes con técnicas pictóricas y en tono dramático. Puede considerarse heredera del realismo y el expresionismo.

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

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

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

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

**Vanguardismo m.** Designación con la que se suele designar la actitud propia únicamente del arte contemporáneo occidental, caracterizada por una búsqueda de originalidad, ruptura con lo anterior en investigación de nuevos medios.

**Video Arte** Denominación genérica con la que se suele conocer la práctica artística llevada a cabo mediante el recurso a la tecnología propia del video: instalaciones, testimonios, cintas, environments, etc. Históricamente reciente, el video se ha venido usando al margen de los estudios de TV a partir de 1965, año en que Naum June Paik lo empleó por primera vez con fines “artísticos”. La Documenta 6 de Kassel, de 1977, presentó la que ha sido quizá la mejor muestra antológica de piezas video montadas hasta el presente.