

Mujeres en la Universidad Central del Ecuador

IRRUPTORAS

(1919-2021)

Dirección científica de la investigación y curaduría:

Susan Rocha

Ganadora de Fondos de investigación Senior 2019 otorgados
por la Dirección de Investigación de la Universidad Central del Ecuador



SISTEMA INTEGRADO DE
**MUSEOS Y
HERBARIOS**
Universidad Central del Ecuador

MUCE
Universidad Central del Ecuador

IRRUPTORAS

Mujeres en la Universidad Central del Ecuador (1921-2021)

**Dirección científica de la investigación y curaduría:
Susan Rocha**

Ganadora de Fondos de investigación Senior 2019 otorgados por la
Dirección de Investigación de la Universidad Central del Ecuador.

Irruptoras (1919-2021): Mujeres en la Universidad Central del Ecuador (1921-2021)

ISBN 978-9942-623-08-9

Primera edición digital | abril 2023

Dirección del Sistema Integrado de Museos y Herbarios-UCE

Susan Rocha (coord.^a), Rosemarie Terán, María José Garrido, Wendy Madrid, Juliana Centeno, Milagros Villareal, Natasha Sandoval, Alexandra Sevilla, Susan Rocha, Álvaro Alemán, Ana Rosa Valdez, Cristina Burneo.

DISEÑO | Belén Mena

MAQUETACIÓN | César Delgado Paladines

EDICIÓN FOTOGRÁFICA | Édison Benavides, Nadya Pérez, David Jara, Stalin Bravo

LEVANTAMIENTO DE IMÁGENES | Susan Rocha, Patricia Moreno, Nadya Pérez

CORRECCIÓN DE TEXTOS | Guillermo Morán, Patricia Moreno, Dayana Aguilar

Editorial Universitaria

Ciudadela Universitaria, av. América s. n.

Quito-Ecuador

+593 (02) 2524 033

editorial@uce.edu.ec

www.editorialuce.ec



Los contenidos pueden usarse libremente, sin fines comerciales y siempre y cuando se cite la fuente. Si se hacen cambios de cualquier tipo, debe guardarse el espíritu de libre acceso al contenido.

La versión original del presente texto fue sometida a revisión de pares académicos.

La investigación responde a una perspectiva de la historia de género, por consiguiente, utilizaremos un lenguaje consecuente con este lugar de enunciación.

Rectorado

Fernando Sempértegui Ontaneda

Vicerrectorado Académico y de Posgrados

María Augusta Espín

Programa Mujer 100 años de irrupción

María Augusta Espín y Christian Paula

Vicerrectorado de Investigación, Doctorados e Innovación

María Mercedes Gavilanes

Dirección de Investigación

Bertha Estrella, Mónica Jácome, Eulalia Hurtado, Cristian Ramos

Dirección del Sistema Integrado de Museos y Herbarios

Dirección científica de la investigación y curaduría

Susan Rocha

Dirección del Sistema Integrado de Bibliotecas

María del Carmen Gaibor

Archivo Histórico

María del Carmen Elizalde

Dirección Financiera

Ximena Lastra

Dirección de Planificación

Jaime Jiménez

Dirección Administrativa

Francisco Jácome

Procuraduría

Ramiro Acosta

Estudiantes que asistieron en investigación

Andrea Freire, Juliana Centeno, Wendy Madrid, Alejandro Salazar

Edición fotográfica

Apoyo de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador

Irruptoras (1919-2021)
Mujeres en la Universidad Central del Ecuador (1921-2021)

Contenido

Presentación, Fernando Sempértegui Ontaneda	8
Y sin embargo..., María Augustuta Espín	15
Irruptoras: el museo como un laboratorio de investigación, Susan Rocha	19
Los derroteros de las Mujeres en la Universidad Central: Estudio introductorio, María José Garrido	23
“No basta con rezar”: acceso y profesionalización de las mujeres en la Universidad Central del Ecuador entre 1919 y 1950, Milagros Villareal	31
Masculinidades y hegemonía del saber universitario entre 1919 y 1950, Rosemarie Terán, María José Garrido	83
Maternidad, infancia y etnicidad en el discurso médico universitario, Juliana Centeno y Wendy Madrid	119
La apertura de los “setenta”: las mujeres en las ciencias sociales y la militancia universitaria (1960 y 1990), Natasha Sandoval	131
La inserción femenina en las facultades de ciencias exactas de la Universidad Central del Ecuador (1970-1990), Alexandra Sevilla Naranjo	189
¡Y ahora, actriz! Las mujeres en la Escuela de Teatro de la Universidad Central (1974-1984), Susan Rocha	232
Desgarrar un horizonte contemporáneo: Prácticas artísticas de mujeres y su relación con la Fauce (1990-2000), Ana Rosa Valdez, Guillermo Morán	301
“El inquieto afán de la vida que se presente o se recuerda” Quito 1919-1928: mujeres universitarias, juegos florales y cuadros vivientes, Álvaro Alemán	377
De Matilde a Samira: Las luchas de las mujeres en la universidad ecuatoriana en el siglo XXI, Cristina Burneo Salazar	423
Conclusiones: cien años de irrupción femenina universitaria, Guillermo Morán Cadena	449

Resultados del proyecto

<i>Exposición Irruptoras: Las mujeres en la Universidad Central (1921 – 2021). Textos curatoriales:</i> Ana Rosa Valdez. Ensayo fotográfico: Juan Ángel Jácome	462
<i>Laboratorio Curatorial de la exposición,</i> Ana Rosa Valdez	497
Site Specific: <i>Magnolias, cultivar la memoria floreciendo,</i> de Paulina León, Susan Rocha	512
Canción <i>Florecer Juntas,</i> letra Paulina León y Karina Clavijo	523
<i>Microdocumentales,</i> Susan Rocha	526
<i>Novela gráfica de Matilde Hidalgo,</i> Susan Rocha	532
Exposición <i>Valientes hombres de mi patria,</i> curaduría Ana Rosa Valdez	540



“DESGARRAR UN HORIZONTE CONTEMPORÁNEO:

**Prácticas artísticas de mujeres
y su relación con la Fauce (1990-2000),
Ana Rosa Valdéz, Guillermo Morán**



DESGARRAR UN HORIZONTE CONTEMPORÁNEO: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE MUJERES Y SU RELACIÓN CON LA FAUCE (1990-2000)

Ana Rosa Valdez¹⁹³
Universidad Central del Ecuador

Asistente de investigación: Guillermo Morán¹⁹⁴
Investigador independiente

Introducción

En la última década las perspectivas feministas han destacado el papel de las mujeres en la historia del arte, poniendo en evidencia procesos de invisibilización o marginación en una escena artística mayormente mestiza, urbana y de clase media y alta que, desde la época republicana hasta la actualidad, ha estado atravesada por el patriarcado. Estudios revelan que en los años noventa la participación de las mujeres se incrementó en el campo artístico local, como creadoras, críticas, galeristas y curadoras (Batista, 2013; León, 2019). De manera particular, varias artistas que estudiaron en la Facultad de Artes desde mediados de los ochenta y durante la década de 1990, fueron parte de un proceso de ruptura con respecto al arte moderno y una apertura hacia lo contemporáneo.

La mayoría de investigaciones que abordan la producción de las artistas en los noventa provienen de la antropología visual, los estudios visuales o las propias

193 Ana Rosa Valdez (Guayaquil, Ecuador, 1984) es historiadora del arte por la Universidad de La Habana (Cuba) y magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar (sede Ecuador). Ha realizado curadurías e investigaciones sobre arte moderno y contemporáneo del Ecuador. Se ha desempeñado como docente del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y la Universidad de las Artes. Fundadora y directora editorial de *Paralaje.xyz*, espacio de crítica de arte y debates culturales desde el Ecuador.

194 Guillermo Morán es escritor, periodista e investigador cultural. Licenciado en Comunicación por la Universidad Católica de Guayaquil y magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar (sede Ecuador). Ha participado en investigaciones sobre arte moderno y contemporáneo del Ecuador.

prácticas artísticas. Estos trabajos han priorizado el análisis del campo artístico y la institucionalidad cultural, los discursos y contenidos de las obras, las formas de gestión y circulación, así como las relaciones de poder entre los agentes de la cultura. En menor medida se han dedicado a escrutar los problemas que plantea el hecho artístico, los lenguajes, medios, materialidades, emplazamientos, estrategias y poéticas autorales que comenzaron a perfilarse en ese período. Los análisis de obras, proyectos y exposiciones específicas no son abundantes, lo cual dificulta, además, el acceso a la información.

En este contexto, la práctica artística de las mujeres requiere ser examinada en profundidad para valorar sus aportes al arte local de manera crítica y rigurosa, sin responder únicamente al imperativo de las cuotas de género en el campo artístico, tan necesarias como polémicas en la actualidad. A partir de esta consideración, nos preguntamos cómo las mujeres artistas que estudiaron en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (Fauce) irrumpieron en la escena artística de los años noventa en Quito a través de prácticas, lenguajes y medios propios del arte contemporáneo, que en ese momento significaron una ruptura con respecto al paradigma estético moderno imperante a lo largo del siglo XX.

El objetivo general de esta investigación es analizar y valorar la participación de las mujeres artistas de la Fauce en la apertura de un horizonte para el arte contemporáneo en la década de los noventa. A partir de este propósito, se plantea los siguientes objetivos específicos: 1) Reconocer las condiciones en que se desenvuelven las artistas al interior de la Fauce y en la escena artística local; y 2) Analizar las prácticas artísticas y visualidades producidas por mujeres artistas en los años noventa a través de una selección específica de obras.

El objeto de estudio se conforma

a partir de una selección de propuestas artísticas que incorporan lenguajes, medios y estrategias propias del arte contemporáneo. Hemos escogido a cinco artistas que estudiaron en la Fauce desde mediados de la década de 1980, y que desarrollaron una producción emergente desde inicios de los años noventa: Jenny Jaramillo, Diana Valarezo, Ana Fernández, Marcia Acosta y Magdalena Pino. Las autoras se autoidentifican como artistas mujeres o artistas feministas, categorías propuestas por Andrea Giunta que analizaremos en lo posterior. Esta selección no es exhaustiva y ha sido establecida con un fin exploratorio; queda pendiente el estudio de otras artistas activas en este período que por el alcance limitado de esta investigación no fue posible realizar.

El corpus está integrado por piezas escasamente estudiadas o que no cuentan con interpretaciones o reflexiones críticas hasta el momento (Anexo 1). En la mayoría de casos, hemos trabajado con registros fotográficos de las obras, algunas de las cuales ya no existen o se desconoce su ubicación actual. Fue muy limitado el número de propuestas a las que tuvimos acceso —porque se encuentran en colecciones públicas o de las artistas— y que pudimos inspeccionar *in situ*.

La investigación del corpus fue desarrollada a través de una perspectiva interdisciplinar de la historia del arte en diálogo con los estudios visuales. A partir de este enfoque utilizamos los conceptos de *práctica artística* y *visualidad* para analizar las obras realizadas por las artistas mencionadas. Ambas nociones son útiles para estudiar el arte contemporáneo, pues no reproducen una visión esencialista de la obra artística, como vemos a continuación:

Se concibe a la *práctica artística* “como una práctica social y cultural de creación (visual, sonora, corporal, objetiva) que, en lugar de reproducir los parámetros modernos de artisticidad (genialidad del autor, especificidad del medio, perdurabilidad de la obra, virtuosismo técnico y supremacía de la experiencia estética), produce significados y valores culturales a través de medios y lenguajes artísticos, tradicionales o innovadores” (Valdez, 2019, p. 28). En lugar de buscar la autonomía, una práctica artística se inserta en los tejidos sociales, culturales, políticos, afectivos... en los que ocurren los intercambios simbólicos en una comunidad. Por ello, aunque los soportes materiales constituyen maneras de ir al encuentro de los demás, no contienen de manera sustancial el hecho artístico, sino que funcionan como dispositivos de apertura a distintas experiencias sensibles y reflexivas. De igual manera, “una práctica

artística reconoce su lugar de enunciación, su lugar histórico y geopolítico, así como sus antecedentes en las múltiples Historias del Arte, concebidas tanto como relatos totalizantes (desde una visión modernista) y como narraciones interpretativas (desde perspectivas contemporáneas). Reconoce, además, sus espacios sociales de circulación física y virtual (p. 28).

En cuanto a la *visualidad*, se utiliza la noción propuesta por Gonzalo Abril (2012), quien la define no como la visión puramente sensorial de información a la que podemos acceder a través de nuestros órganos oculares, sino como una visión socializada en la que convergen discursos, redes significantes, intereses, deseos y relaciones sociales. Para el autor, es importante considerar tanto las cualidades formales de una imagen como su activación semiótica en los procesos socioculturales que desarrolla una comunidad que asigna determinados significados a las imágenes.

Con respecto a las fuentes consultadas, se ha trabajado principalmente con los registros documentales de las obras seleccionadas en el corpus. Los testimonios de las artistas, profesores de la Facultad de Artes y críticas de arte que han estudiado la época fueron fundamentales para contextualizar las obras. En cuanto a las fuentes bibliográficas, se analizaron e interpretaron ideas expuestas en las tesis de posgrado de Jaramillo (2014) y Acosta (2017), reseñas de Trinidad Pérez sobre los años noventa e investigaciones que estudian el arte de ese período en el Ecuador realizadas por María Guadalupe Álvarez (2001, 2004), María Fernanda Cartagena (2009^a, 2009^b, 2021), Manuel Kingman (2012), Arianni Batista (2013), Kingman y Pamela Cevallos (2017, 2019), María del Carmen Oleas (2018), Christian León (2019) y Ana Gabriela Rivadeneira (2021).

Para desarrollar los objetivos de la investigación, el presente ensayo se estructura en dos partes. El primer segmento busca

contextualizar la formación de las artistas en la Facultad de Artes y caracterizar de forma general la escena del arte de los años noventa en Quito. La segunda sección profundiza en el análisis de las obras de arte que conforman el corpus, y se desarrolla la hipótesis de que las artistas estudiadas, aunque cursaron estudios en la Facultad de Artes, desarrollaron prácticas artísticas a contracorriente de las ideas sobre arte que predominaban en ese espacio académico en los años noventa.

Esta pesquisa forma parte del proyecto “Las mujeres en la universidad ecuatoriana (1921-2021): Prácticas y representaciones en los campos del saber universitario y en sus formas de irrupción”, dirigido por el Museo Universitario de la Universidad Central del Ecuador (MUCE), y fue desarrollada entre marzo de 2020 y febrero de 2021, en un momento de cierre temporal de los centros de educación superior, bibliotecas y archivos a nivel nacional por la pandemia del COVID-19.

1. LA FACULTAD DE ARTES Y LA ESCENA ARTÍSTICA QUITAÑA DE LOS NOVENTA

A continuación, se analiza el contexto en el que surgieron las prácticas de las mujeres artistas que forman parte de este estudio. En esta primera parte interesa observar específicamente cuál fue el rol de la Fauce en la producción de estas creadoras, qué caminos fueron abiertos gracias a esta experiencia pedagógica, pero también qué limitaciones encontraron en el espacio académico. Posteriormente, se evidenciará qué otras condiciones, además de su formación académica, permitieron el desarrollo, circulación y valoración de las prácticas artísticas que conforman el corpus de investigación.

El período que abarca esta investigación tiene como antecedente la década de 1980, que coincide con el retorno a la democracia en el Ecuador en 1979, con la elección de Jaime Roldós Aguilera como presidente constitucional de la República. Durante los años setenta, la nacionalización de los yacimientos petroleros en la Amazonía generó ingresos nunca antes percibidos por el país, lo que desembocó en el crecimiento del aparato estatal y de ciertos sectores productivos; en la década siguiente la baja de los precios del petróleo, un gran endeudamiento externo, la inflación y el mal manejo económico desembocaron en el fin de la época de bonanza. El gobierno de León Febres Cordero, entre 1984 y 1988, se caracterizó por un enfoque neoliberal de apertura a mercados extranjeros y por un autoritarismo

que desembocó en denuncias a violaciones a los derechos humanos (Ayala, 2008).

Desastres naturales, fluctuaciones en el precio del petróleo, conflictos armados con el vecino Perú, además de una administración deficiente de los recursos por parte de los gobiernos provocaron que, en las décadas de 1980 y 1990, el país fracasase en su intento de lograr estabilidad económica y reducir la pobreza. En ese contexto, en 1990 se produjo el Levantamiento Indígena del Inti Raymi, que posicionó al sector indígena en la escena política del país, logrando con ello la designación del Ecuador en su Constitución, primero como Estado pluricultural y multiétnico (1998) y, posteriormente, intercultural y plurinacional (2008).

Los gobiernos de Sixto Durán Ballén (1992-1996), Abdalá Bucaram (1996-1997) y Jamil Mahuad (1998-2000) trazaron el camino hacia la desarticulación y privatización del Estado, devaluando el sucre y sentando las bases para una crisis bancaria que representó un duro golpe a las clases medias y populares (1999), cuyos ahorros fueron congelados por la banca, provocando un éxodo masivo hacia países como Estados Unidos, Italia y España. Esta crisis también llevó al país a la dolarización de la economía (Acosta, 2006).

El contexto socioeconómico en las décadas mencionadas influyó el campo artístico desde diferentes aspectos. Uno de ellos es el auge de las galerías durante la década de 1980. La bonanza económica y el creciente ingreso de divisas que significó el boom petrolero derivó en prácticas de coleccionismo, tanto por parte de instituciones públicas como privadas. Aunque las inversiones económicas fueron cuantiosas, en comparación con otros períodos, estas colecciones fueron creadas con un criterio más bien decorativo, sin que exista un campo sólidamente formado que pudiera poner en valor las obras producidas (Álvarez, 2001).

La prosperidad de los setenta y

ochenta contrasta con la década de 1990, cuando el coleccionismo se vio afectado por la situación económica del país. En medio de la crisis surgió una nueva escena artística en los bordes del mercado del arte más convencional, e incluso en oposición a él. La teórica del arte Lupe Álvarez, al hacer una evaluación de cómo la crisis económica e institucional permitió la renovación del campo artístico en el Ecuador en ese período, menciona: “A la varita mágica del reconocimiento, el mercado, se le ha ido el brillo [...] Como de todos modos se vende poco, o no se vende, se ha abierto una puerta para exponer proyectos más audaces, con criterios menos insustanciales. Parece ser que, a pesar de los convencionalismos del medio y su gusto pacato, se percibe el interés por un arte más fresco” (2001).

El proceso de renovación de la escena artística local había iniciado en la década anterior, cuando comenzaron a aparecer “de manera aislada y esporádica, prácticas artísticas que se manifiestan críticas con el conjunto estable de instituciones y relaciones que dominaban el sector artístico” (Cartagena, 2021, p. 166). Esta transformación tiene que ver con la crisis del paradigma estético moderno que, en los años noventa, se agudiza progresivamente hasta desembocar en la emergencia de un espacio para el arte contemporáneo en el nuevo siglo. En este proceso entra en juego una redefinición de la idea del arte que será referida en la segunda parte de este ensayo.

Es relevante considerar que el período estudiado representa un momento determinante para el arte producido por mujeres en el Ecuador. Si bien en las décadas previas existieron mujeres en la escena artística, su número frente al de artistas hombres es profundamente reducido.¹⁹⁵ En la década de 1980 se comenzó a observar una creciente participación de las mujeres en las artes plásticas, según la historiadora del arte y antropóloga Arianni Batista (2013). En su investigación rastrea la presencia de artistas mujeres en exhibiciones, publicaciones periódicas y libros especializados, para determinar su visibilidad y legitimación en el campo. Encontró, por ejemplo, en el Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX (2006) de Hernán Rodríguez Castelo que, de un total de 679 artistas, 166 son mujeres, es decir, la cuarta parte (p. 85). Llama la atención que la participación de las artistas

aumenta a medida que avanza el siglo. De 1970 a 1980, el número de artistas en escena prácticamente se triplicó, y en la última década alcanzó un número récord.

Batista también contabiliza el número de reseñas realizadas a artistas mujeres en la revista *Diners*, en la sección “Galería”, durante las décadas de 1980 y 1990. En los ochenta se publicaron 13 críticas a artistas mujeres de un total de 90, todas escritas por críticos hombres, mientras que en la siguiente década se elaboraron textos sobre el trabajo de 18 mujeres de un total de 110, algunos de ellos redactados por críticas mujeres: Trinidad Pérez, Mónica Vorbeck, Inés Flores y Mónica Espinel de Reich (2013, p. 90). Batista sostiene que la década de 1990 es relevante puesto que se evidencia una mayor participación de mujeres no solo artistas, sino también en otros ámbitos del campo como la crítica y la gestión; aunque también señala que, en el contexto artístico, aún existían diversas y sostenidas manifestaciones de machismo, como la invisibilización y el menosprecio hacia las mujeres, además del dilema que supone en algunas creadoras sostener el hogar y mantener su carrera profesional.

FAUCE: INICIOS, DESARROLLO DEL PÉNSUM Y MATERIAS TEÓRICAS

La Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador presentaba en los ochenta la única posibilidad de educación superior para artistas en el país. Creada en 1966 e inaugurada definitivamente en 1971, la Fauce reemplazó a la Escuela de Bellas Artes (EBA) (1906). Fue fundada en el contexto de la Segunda Reforma Universitaria de la Universidad Central. Estuvo a cargo de este proceso el artista Jaime Andrade Moscoso, quien se convirtió en el primer decano de la facultad, aunque su decanato duró poco tiempo, evidenciando las dificultades inherentes a esta abrupta transformación. Andrade Moscoso fue reemplazado por

195 Considerando que la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador ocurrió en 1997, las reflexiones sobre género en la sociedad comenzaron a cobrar fuerza progresivamente en el siglo XXI. La diferenciación entre “artistas mujeres” y “artistas hombres” responde al modo de concebir el género en las décadas de 1980 y 1990 en el país.

Edmundo Ribadeneira en medio de reclamos por parte de los profesores y los mismos estudiantes, quienes exigían que los docentes de la EBA pudieran impartir clases a pesar de no contar con la titulación requerida por la Fauce (Oleas, 2018). Como una de las primeras medidas de su administración, Ribadeneira contrató a profesores que fueron parte de la EBA, dándoles un tiempo para adquirir las credenciales académicas necesarias a futuro (Oleas, 2018; Jaramillo, 2014).

Pilar Flores fue la primera estudiante en obtener el título de Artes con énfasis en Grabado y Pintura en 1981. “Es a mediados del ochenta, casi quince años después de la fundación de la Fauce, que los estudiantes empezaron a graduarse de manera regular” (Oleas, 2018). Muchas artistas, tal como lo veremos en casos específicos, culminaron sus estudios y no se graduaron, o lo hicieron mucho después de egresar.

Uno de los cambios más evidentes entre la formación que los artistas recibían en el Colegio de Bellas Artes y la propuesta de la Fauce consistió en la inclusión en el pénsum de materias relacionadas con la teoría y la filosofía del arte. Entre las materias de carácter teórico que constaban en la malla curricular se encontraban: Antropología, Estética, Historia de la Estética y Filosofía del Arte, lo que conllevaba un total de 36 horas semanales. Según testimonios recabados por María del Carmen Oleas, en la práctica nunca se logró consolidar el impartir esta cantidad de horas de teoría (2018, p. 75).

En 1975 se estableció una comisión liderada por Lenin Oña, docente de Historia del Arte, con el fin de reformar el pénsum de la Escuela de Artes Plásticas de la facultad. Dentro de los numerosos cambios presentados, el que más se destaca es el recorte de materias teóricas. Según Oña, previo a la reforma se impartían las materias de Teoría, Filosofía, Antropología y Psicología, además de Problemas del Ecuador y América Latina y Problemas del Mundo Contemporáneo. El docente sostiene que semejante batería teórica dejaba poco espacio para las materias profesionales, razón por la cual se decidió —después de largas discusiones— eliminar esas seis disciplinas, mantener Historia, Estética y Sociología, y aumentar la cátedra de Crítica de Arte. La consecuencia principal fue que las materias prácticas (Dibujo, Anatomía Artística, Pintura, Escultura, Grabado, Cerámica y, más tarde, por pedido de mi decanato, Fotografía) incrementaron sus horas de dedicación y, por lo mismo, mejoró la calidad de los trabajos estudiantiles que se expusieron de manera

Gráfico #1

Artistas mujeres por década en el Nuevo Diccionario Crítico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX

Décadas	Artistas mujeres en escena
1930	5
1940	7
1950	6
1960	23
1970	30
1980	87
1990	116
1981-1982	5
Total	274

Fuente: Batista, 2013, p. 85 (en esta investigación no encontramos un cuadro comparativo con respecto a las cifras que corresponden a artistas hombres).

obligatoria y pública al final de cada semestre; en general, mejoró la calidad del proceso de enseñanza- aprendizaje” (entrevista personal, septiembre 2020).

Según Oleas, “para Oña la cantidad de horas teóricas del primer plan de estudios iba en detrimento de las actividades prácticas de los estudiantes, «los artistas se hacen en la práctica, por lo que había que darles la mayor libertad posible»” (2018, pp. 77-78). Para la década de 1980, las horas de clase de materias de carácter teórico quedaron en cuatro o cinco a la semana (Jaramillo, 2014, p. 65).

La propuesta pedagógica que se buscaba fomentar en la carrera de Artes Plásticas, en los ochenta y noventa, de acuerdo con Oña, era “consolidar la doble especialidad para ampliar el campo laboral de los futuros artistas, cuya idoneidad profesional se pretendía elevar gracias al incremento de las clases prácticas, sin descartar la experimentación y el aliento a la expresión personal de los estudiantes (entrevista personal, septiembre 2020).

Se ha resaltado el recorte de las materias teóricas en este período pues constituye una de las principales críticas de artistas como Jenny Jaramillo, Diana Valarezo y Ana Gabriela Rivadeneira con respecto a la formación recibida en la facultad. Al ser entrevistado sobre el cuestionamiento de las creadoras con respecto al énfasis de la Carrera en la formación disciplinar y el aprendizaje del oficio, y la ausencia de materias que abordan el pensamiento teórico sobre arte, lo cual les llevó a buscar en otros espacios el aprendizaje teórico necesario para comprender el arte contemporáneo, Oña refiere:

Tienen razón las distinguidas artistas, pero solo parcialmente, pues en el ejercicio académico, además de Mauricio Bueno, recuerdo que también Manuel Mejía (Estética) promovía la reflexión sobre las últimas tendencias, las conceptualistas. Por mi parte, en los dos últimos semestres de Historia del Arte, también incluía lo que se alcanzaba a conocer aquí de aquellas corrientes, y el material que lograba traer de uno que otro viaje a Europa y los EE.UU., ninguno auspiciado por la Universidad Central (entrevista personal, septiembre 2020).¹⁹⁶

La crítica de Jaramillo, Valarezo y Rivadeneira apunta a la necesidad que tenían cuando eran estudiantes

de contar con referentes teóricos para comprender la transición de lo moderno hacia lo contemporáneo en el arte, y poder apalabrar sus exploraciones artísticas. Desde los años sesenta, en el escenario internacional la teoría del arte se había convertido en un puntal para el entendimiento del arte conceptual, el minimalismo, el body art, el happening y el performance, el videoarte, entre otras manifestaciones. En el Ecuador, el interés en este campo de conocimiento aparece en los ochenta y noventa, precisamente en el momento de crisis del paradigma estético moderno.

EXPERIENCIAS DE MUJERES ARTISTAS EN LA FAUCE

En este contexto Ana Fernández, Jenny Jaramillo, Diana Valarezo, Marcia Acosta y Magdalena Pino realizaron sus estudios en la Facultad de Artes. Fernández no terminó la carrera de Artes Plásticas allí, pero estudió de 1982 a 1984. Las demás artistas sí realizaron sus estudios completos: Jaramillo, entre 1984 y 1990; Valarezo, entre 1986 y 1991; Acosta, entre 1988 y 1994; y Pino, entre 1993 y 2000 (con la excepción de dos años en los que se retiró momentáneamente de la carrera).

Tanto para Jaramillo como para Fernández, el espacio de la Fauce fue un punto de reunión para personas con intereses comunes, y abrió la posibilidad de construir una comunidad artística muy heterogénea, tanto por el estudiantado como por la planta docente. Al ser de carácter público, la institución permitió que jóvenes y adultos de varios estratos sociales sean parte del espacio académico.

La propuesta pedagógica de la Fauce, durante la década de 1980, no puede ser asumida como un programa monolítico, pues se evidencia en esta un carácter heterogéneo. En algunos casos existió una marcada permanencia de las prácticas de

¹⁹⁶ Para esta investigación no pudimos acceder a los archivos de la Carrera de Artes Plásticas de la Fauce por cuanto se encuentran cerrados los repositorios de la Universidad Central del Ecuador por la pandemia del COVID-19. Por este motivo, nos hemos basado en fuentes testimoniales. Para completar esta pesquisa, cabe revisar los pénsams académicos y otros registros documentales para entender las particularidades de la enseñanza artística en el período estudiado.

la Escuela de Bellas Artes, conviviendo con un énfasis en la exploración de la identidad nacional; otros docentes incentivaron la experimentación formal a través de lenguajes artísticos muy diversos. Excepcionalmente, existió una incipiente apertura hacia nuevos modos de entender el arte más allá del paradigma moderno. Según Lenin Oña, en la década de 1990 “se dio paso a la introducción de las corrientes conceptualistas, sobre todo gracias a la cátedra de Mauricio Bueno, el primer artista ecuatoriano en aquel campo” (entrevista personal, septiembre 2020).

Jenny Jaramillo valora la diversidad de aproximaciones pedagógicas en su experiencia de formación en la Fauce. Mientras que algunos profesores insistían en la perfección del oficio en el trabajo de taller, otros motivaban a los estudiantes a pensar sus obras más allá de las limitaciones disciplinares: “Era un mundo rico, una educación muy basada en un sentido de la libertad, donde el artista se desplegaba sin una preocupación intelectual” (entrevista personal, junio 2020).

Según la artista, era evidente, al ver el pénsium académico y las metodologías, que en la última mitad de la década de 1980 todavía estaba vigente la educación al estilo de la Escuela de Bellas Artes, es decir, centrada en el desarrollo del oficio con referentes en el arte moderno, sin embargo, esta formación también “ha brindado un conjunto de condiciones para que sus estudiantes y egresados desarrollen prácticas artísticas de carácter expandido” (Jaramillo, 2014, p. 23). Este fenómeno Jaramillo lo acredita a diversas causas, por ejemplo, la “incidencia de la globalización comunicacional”, la incorporación de docentes que estudiaron en el extranjero (principalmente Estados Unidos y Europa), además de la inclusión de una reforma al modelo educativo a inicios de la década de 1980, definida como *Libre Expresión*: “Este modelo promueve la originalidad creativa e innovación formal, y puede entenderse como parte de un progresiva sistematización e incorporación en la formación artística universitaria del legado de las vanguardias modernistas” (p. 25).

Ana Fernández y Jaramillo están de acuerdo en que la Fauce era un espacio de encuentro de estudiantes de diversas localidades y orígenes, por lo que las aulas, además de espacios académicos, también facilitaban el intercambio social, de referentes culturales y experiencias distintas. Influencias externas, por ejemplo, llegaban a través de revistas que profesores o alumnos traían del exterior, como la revista *Arte en América* o catálogos de la Bienal de La Habana.

Un evento aislado que propició la idea de unas nuevas posibilidades para el arte, según Ana Fernández, se dio cuando ella todavía era estudiante de la facultad, por influencia de dos artistas extranjeros invitados, uno de ellos fue Antonio Caro. “Josie Cáceres, Consuelo Crespo y yo, estudiantes de la Fauce en ese momento, participamos con ellos en una acción que se hizo en las gradas del Banco Central del Ecuador” (entrevista personal, 20 de julio 2020).

Para Fernández, este era el tipo de iniciativas en las que ella estaba interesada, y no en la formación disciplinar que ofrecían la mayor parte de los profesores en la facultad, que no daba cabida a la experimentación fuera de los límites de las convenciones modernas. Fernández también recuerda que algunos profesores eran misóginos. Uno de ellos era Oswaldo Moreno, quien decía que las mujeres deberían estar en la cocina y no en la facultad, y que nunca han existido grandes artistas mujeres en la historia del arte. Tampoco aceptaba la posibilidad de desarrollar crítica o discursos paralelos a las obras que se producían, según el testimonio de la artista.

Fernández aclara que no todos los profesores eran como Moreno, y destaca que, por ejemplo, tiene un buen recuerdo de Carmen Silva, artista y docente chilena radicada entonces en el Ecuador: “Una gran profesora de dibujo. Si a mí alguien me enseñó a dibujar, fue ella”. De todas maneras, abandonó la carrera en 1984 buscando en el extranjero una formación más acorde a sus intereses.

Al ser entrevistado sobre el acoso y otras formas de violencia contra las mujeres y el menosprecio a su labor artística en la Fauce, Oña sostiene “No conozco que en la Facultad se haya producido prácticas violentas contra las mujeres. No me consta que se haya menospreciado la labor artística femenina”. Y con respecto a los obstáculos

que tuvieron las artistas mujeres para alcanzar su realización profesional, señala: “Los obstáculos no diferencian a los géneros, pero las mujeres tienen uno impuesto por la naturaleza: la maternidad, y otros por el orden social: la crianza de los hijos, la mayor parte de las labores domésticas” (entrevista personal, septiembre 2020). El artista Pablo Barriga, quien también fue profesor y decano de la Fauce, comenta que tampoco tuvo conocimiento de prácticas de acoso sexual u otro tipo de violencia contra las mujeres en la institución, aunque había profesores que eran “muy cariñosos con las alumnas” (entrevista personal, 2020).

La visión de las artistas es distinta. Al igual que Fernández, Magdalena Pino y Marcia Acosta sostienen que existían prácticas machistas en la Fauce. Pino recuerda una frase que el profesor José Cela le dijo una vez en el aula: “Si tiene hijos y tiene que verles, quédense en su casa, ¿para qué viene acá!” (entrevista personal, junio 2020). Acosta menciona que “había mucho machismo en la facultad”, y que tener hijos era considerado un estorbo para el desarrollo profesional (entrevista personal, julio 2020), algo que también destaca Fernández como un obstáculo impuesto a las mujeres en la escena artística local (entrevista personal, julio 2020).

Este tema merece ser investigado de manera amplia y profunda a través de diversas fuentes testimoniales y documentales, labor que no hemos emprendido en el marco de esta investigación, pero que constituye una urgencia histórica en el medio artístico del país.¹⁹⁷

DOCENTES QUE ABRIERON NUEVAS POSIBILIDADES

Al referir el momento en el que se abrió como artista hacia otro tipo de lenguajes, Jenny Jaramillo destaca la influencia de Mauricio Bueno, quien, a través del trabajo en el taller, la motivó a “localizarse fuera de las convenciones tradicionales relacionadas con la pintura, es decir fuera de la idea de cuadro” (p. 74). Es a partir de este proceso que surge la serie *Camuflajes*. La artista destaca que su obra correspondiente a la primera mitad de la década de 1990 está altamente influenciada por la posibilidad de experimentar libremente en el taller.

197 Al respecto, es preciso señalar como precedente la destitución de un docente de la Fauce, quien fue separado de la universidad por varias denuncias de acoso sexual a estudiantes (El Comercio, 2018). Esta decisión institucional se resolvió en sesión extraordinaria del Honorable Consejo Universitario del 8 de junio de 2018. Cabe referir que el docente impartió clases en la facultad desde los años ochenta.

Una diferencia importante entre el resto de profesores y Mauricio Bueno, recuerda Diana Valarezo, es que él requería una explicación del trabajo artístico, que tenga un marco conceptual, mientras que los demás no solicitaban demasiadas explicaciones sino que se fijaban en el oficio (entrevista personal, julio 2020).

Ya en la década de 1990, otro hito en la docencia dentro de este período fue Juan Ormaza, considerado precursor del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) y uno de los protagonistas de la renovación del campo artístico a inicios de la década. Ormaza llegó a la Fauce en 1992, luego de haber realizado estudios en el extranjero. En ese espacio entabló contacto con artistas como Jenny Jaramillo, Danilo Zamora, Diana Valarezo, César Portilla, entre otros, incidiendo en su producción y también en relación a las posibilidades del arte más allá de los lenguajes tradicionales. “Como profesor de la Fauce, Ormaza trata de promover el desarrollo de proyectos artísticos desde fuera de la especificidad disciplinar del medio, lo que genera rápidamente fricciones con respecto a la orientación curricular tradicional que estructuraba y diferenciaba la enseñanza artística por oficios y especialización técnica-herramental” (Rivadeneira, 2021).

Lupe Álvarez recuerda que Juan Ormaza “era el referente más nombrado, y se coloca en el centro del grupo que posteriormente sería parte del CEAC” (entrevista personal, mayo de 2020). Incidió en ello su formación en el programa Black Mountain College, que tenía un enfoque transdisciplinar. “Ormaza es, en rigor, la primera persona que asienta un germen de ese tipo de apertura porque venía de un programa docente que desterritorializaba las prácticas creativas del paradigma disciplinar”.

Según Jaramillo, la enseñanza de escultura en la facultad era muy tradicionalista, sin embargo, cuando Ormaza

llegó, trajo nuevos paradigmas, junto a Cristina Nieto, profesora de origen colombiano. Según Jaramillo, con ellos “se creó una onda tenaz, la gente comenzó a irrumpir con una escultura no ligada al monumento, sino otro tipo de cuestiones. Cuando sucedió eso yo ya estaba saliendo” (entrevista personal, junio 2020). Existe un consenso general de que Juan Ormaza fue el precursor de la creación del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo.

Dentro de los referentes del período es importante destacar también a Pablo Barriga, considerado por varios investigadores como un precursor del arte contemporáneo en el Ecuador (Cevallos, 2016; Kingman, 2012). Ambos estudiosos, además de resaltar su obra como punto de partida para el desarrollo de las prácticas artísticas en el contexto local de las tres últimas décadas, destacan su rol como docente de varias generaciones de artistas, incluyendo la Fauce. Aunque no fue profesor de todas las artistas cuyas obras se analizan en esta investigación, su presencia en la escena artística de la década de 1990 fue relevante para entender las prácticas artísticas que se estudiarán posteriormente.

ENTRE MTV Y LA CULTURA POPULAR

La década de 1990 provocó que la joven generación buscara nuevos referentes no solo en el mundo del arte. Muchos de ellos surgen a partir de una aproximación a la cultura popular o de espacios de circulación alternativos. Artistas como Jenny Jaramillo o Ana Gabriela Rivadeneira destacan, por ejemplo, la influencia musical y visual de MTV Latino para la producción artística que vendría: “En ese momento irrumpió MTV de manera muy fuerte. Era completamente visual. Creo que comencé a consumir este canal desde 1988 de largo, hasta que se hizo una porquería” (entrevista personal a Jenny Jaramillo, junio de 2020).

A inicios de los noventa, cuando el internet no se había masificado, tener una idea de lo que sucedía en la escena internacional era muy complicado. MTV Latino, que surgió en 1988, fue una oportunidad para crear una comunidad alrededor de nuevos referentes. Este canal de televisión inicialmente era por suscripción y luego se abrió a la televisión pública en la década de 1990, durante un período que permitió la masificación de sus contenidos.

Otra de las renovadas influencias para los artistas que surgieron durante los años noventa fue la perspectiva

antropológica sobre las manifestaciones de la cultura popular. Una primera aproximación a lo popular fuera de la tradición del arte moderno local se puede evidenciar en Quito ya desde los ochenta, según el artista Manuel Kingman (2012), quien destaca a Miguel Varea y Pablo Barriga, por presentar “obras portadoras de posicionamientos críticos, muchas de estas obras recurren al argot de la cultura popular (en el caso de Miguel Varea) o se acercan tempranamente a los espacios populares para realizar intervenciones artísticas de carácter crítico” (2012, p. 76). Es en los noventa, sin embargo, cuando se consolida un giro en la producción artística y su relación con lo popular, caracterizado por “la apropiación de prácticas y códigos visuales, gestuales y orales, con el fin, entre otros aspectos, de introducir elementos desestabilizadores en el sistema del arte” (pp. 13-14). En el viraje hacia lo popular de los años noventa, podemos identificar como obras pioneras las que producen mujeres artistas que estudiaron en la Fauce como Jenny Jaramillo, Diana Valarezo, Ana Fernández y Ana Gabriela Rivadeneira.

El fotógrafo y gestor Pepe Avilés, fundador de El Pobre Diablo, un espacio artístico clave en ese período, sostiene, “Estábamos atrás de las formas populares para apropiarnos de eso, porque de alguna forma nosotros no nos sentíamos populares. Éramos una especie de observadores de las estéticas populares” (Kingman 2012, pp. 73-74). En la primera década del siglo XXI, la cultura popular atrajo gran parte de la producción artística en Quito, Guayaquil y Cuenca, según se observa en las investigaciones del historiador del arte Rodolfo Kronfle Chambers (2007-2009) y Kingman.

UNA TEORÍA QUE ACOMPAÑE LAS NUEVAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

El surgimiento gradual de una escena del arte contemporáneo en el Ecuador requirió de nuevas formas discursivas capaces de abordar los procesos artísticos que comenzaron a aparecer en los noventa. Estos discursos, que provenían principalmente de las teorías del arte contemporáneo, empezaron a circular en espacios distintos a las instituciones vigentes, tales como la Casa de la Cultura, el Banco Central del Ecuador o la misma Fauce. Como vimos, los enfoques de la mayor parte de los docentes y de la propia institución eran ajenos a las nuevas problemáticas y perspectivas de la escena emergente que buscaba abrirse espacio en el campo artístico ecuatoriano.

Algunos estudiantes encontraron los referentes anhelados en revistas y publicaciones que circulaban de mano en mano, además de textos e ideas que eran traídos por quienes tenían la oportunidad de entrar en contacto con escenas internacionales. Un gran esfuerzo para atender esta necesidad se llevó a cabo en el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo, un espacio parainstitucional que buscó subsanar vacíos que la institucionalidad no ofrecía a las nuevas generaciones de artistas. Más allá de que el CEAC haya sido una entidad precursora en la conformación de la escena artística contemporánea, su labor es relevante porque surge en los bordes de la institucionalidad de la Fauce, con la intención de resarcir las carencias que artistas de la facultad encontraron en su formación.

Según Ana Gabriela Rivadeneira, artista fundadora del CEAC, esta iniciativa surge a partir de reuniones y conversaciones en espacios como La Metro y los espacios personales de los artistas a finales de 1994. En 1995 adquiere su nombre, y en 1997 se constituye como fundación sin fines de lucro. Para entonces, sus miembros eran Ana Gabriela Rivadeneira, Diana Valarezo, Diego Ponce y Alexis Moreano con colaboradores puntuales. Rivadeneira (2020) destaca los siguientes ejes de trabajo del CEAC: 1) “Formación académica y capacitación profesional en teoría, filosofía e historia del arte, a través de la organización de seminarios, conferencias, encuentros teóricos y talleres prácticos”; 2) “Encuentros, entrevistas, debates y diálogos que promuevan la descentralización del espacio artístico, una interrelación más fluida entre los artistas del país, una interacción y colaboración más dinámica con espacios e instituciones locales, presentación de obra de artistas”; 3) “Fondo de documentación para el fomento, difusión y

documentación del arte contemporáneo”; 4) “Organización de exposiciones, curaduría y desarrollo de proyectos de creación artística contemporánea, apoyo a propuestas artística contemporánea emergentes”; 5) “Investigación y desarrollo de proyectos de académicos sobre el arte y la escena artística local, historia, estética y teoría del arte contemporáneo ecuatoriano”.

Respecto a la formación académica y capacitación profesional, el CEAC ofreció talleres de teoría, filosofía e historia del arte: “El reto fue tratar de abrir un verdadero espacio crítico, que enfrente y contrarreste las inconsistencias de un campo artístico poco permeable a las discursividades de la naciente escena de arte contemporáneo” (Rivadeneira, 2020). Algunos de los seminarios teóricos dictados fueron: *Arte en trance o ¿Qvo vadis ars?* (1995), *Autoconciencia creativa y perspectiva crítica* (1997), *Problemas teóricos de la enseñanza del arte* (1997), el taller de curaduría de arte contemporáneo: *El espacio y la idea. Curando los nuevos significados del arte* (1998), con Lupe Álvarez (Cuba), *Globalización y fragmentación, una perspectiva desde el arte* (1999) con Kevin Power (Gran Bretaña), y *El Cine, un modelo para el Arte Contemporáneo* (2009) con Philippe Dubois (Francia).

Álvarez considera que el CEAC, espacio gestionado por artistas que en algún momento estuvieron involucrados con la Fauce, surge como respuesta a “una ansiedad de liberación de una presión que se ejerce no solamente en la academia que participan, sino también en salones y galerías: no había proyectos, no había espacios de reflexión, no había espacios de formación donde nuevos marcos teóricos de la producción cultural y artística, en particular, pudieran generar una formación más dialógica con las perspectivas del pensamiento contemporáneo que se abrían paso de una manera avasalladora en el mundo...” (entrevista personal, mayo de 2020).

Curiosamente, al interior de la facultad el proyecto no tuvo mayor resonancia en ese momento, según refiere Rivadeneira (entrevista personal, junio 2020). Al consultarle a Lenin Oña su opinión sobre el CEAC y el papel que desempeñó en la escena artística de los noventa, declara: “Por desgracia, no tengo conocimiento del CEAC y sus realizaciones” (entrevista personal, septiembre 2020).

EL SURGIMIENTO DE OTROS ESPACIOS PARA EL ARTE

Las limitaciones que tenían los nuevos artistas para ingresar al círculo de las galerías de arte, especialmente cuando su obra no era “mercantilizable”, y el reducido espacio que ofrecían instituciones como el Banco Central del Ecuador o la Casa de la Cultura Ecuatoriana al arte emergente, tuvieron como consecuencia la aparición de nuevos espacios para la circulación y exhibición del arte producido por las nuevas generaciones. Cabe recalcar que las galerías ya venían trabajando desde 1980, e incluso antes, y en ocasiones abrieron sus puertas a propuestas más allá de los lenguajes tradicionales del arte moderno. Por ejemplo, La Galería, dirigida por Betty Wappenstein, fue un espacio que incorporó muestras de artistas jóvenes en su programación, como las de Jenny Jaramillo y Ana Fernández, quienes realizaron importantes exposiciones allí en 1993 y 1997, respectivamente.

Aunque existía esta apertura, Jenny Jaramillo considera que, en los noventa, “los artistas que estaban produciendo en La Galería eran los artistas de los ochenta, los que ya de alguna manera estaban muy ligados al mercado y habían adquirido cierta fama también” (Batista, 2013, p. 53). De igual manera, las galerías preferían trabajar con formatos tradicionales como pintura, escultura y grabado. Los certámenes institucionales tampoco promovieron los nuevos lenguajes y medios artísticos. Como diría Alexis Moreano, artista e investigador miembro del CEAC: “Hasta los años 1997 o 1998 no existía en el Ecuador un premio nacional en el que se pueda mostrar una instalación multimedia, ni siquiera fotografía, eran salones de lenguajes específicos: el salón de pintura, bienal de pintura, escultura, cerámica, acuarela” (Oleas 2018, p. 133).

Fueron pioneras en la articulación de la nueva escena dos exposiciones de pinturas-objeto de Jenny Jaramillo (Casa Humboldt, 1991; La Galería, 1993), puesto que, a partir de allí, la artista “irrumpe en el espacio simbólico del arte como un referente artístico”, según

advierde Ana Gabriela Rivadeneira. Estas muestras, de alguna forma, desafiaron un espacio de formación igual de compartimentado que los salones, premios y bienal locales (que debían escoger sin más opciones dos especializaciones, por un lado, pintura o escultura y, por otro lado, grabado o cerámica), y, sin embargo, su trabajo irrumpía sin vacilaciones ni complejos en terrenos desconocidos, confundiendo las etiquetas, volviendo porosas las fronteras disciplinares, potenciando así el carácter amateur del arte (Rivadeneira, 2020).

En este contexto, ciertos espacios fueron habilitados tanto para la creación como para la socialización de estas nuevas propuestas artísticas en la ciudad de Quito, además de espacios de aprendizaje que procuraron llenar aquellos vacíos dejados por instituciones ajenas a los nuevos lenguajes y formas de entender el arte, como se detallará más adelante. La nueva generación de artistas también gestionó el apoyo de otras instituciones no siempre relacionadas con el campo artístico, lo cual fue fundamental para la configuración de la nueva escena. “La búsqueda de espacios de exhibición distintos de los tradicionales tenía como objetivo mostrar la obra, pero también exhibir otra clase de productos artísticos, como obras procesuales y otros tipos de métodos de creación” (Oleas 2018, p. 129).

Entre los espacios clave para la creación y circulación de propuestas artísticas emergentes cabe destacar a El Pobre Diablo, la Casa Humboldt, el Centro Británico, la Alianza Francesa, el Antiguo Hospital Militar (AHM), la casa comunal de La Tola, el Taller Metro, entre otros.

A inicios de los noventa, Pablo Barriga, Jenny Jaramillo y Joset Herrera gestionaron los permisos correspondientes para utilizar espacios del Antiguo Hospital Militar y convertirlos en talleres e incluso salas expositivas. Allí se realizó, por ejemplo,

la icónica muestra “Pabellón 6”. Es importante considerar que en este espacio —como en otros— los artistas no solo producían su obra, sino que también se encargaban de la organización de exposiciones, montaje y difusión, lo cual se hacía de manera autogestionada.

Diana Valarezo, quien se integró posteriormente al grupo que ocupaba el AHM, recuerda que allí trabajaron alrededor de cuatro años y fue, para varios artistas, un espacio de producción importante. En ese lugar Jenny Jaramillo creó la obra *Seis de bastos que no juega* (1994), ganadora del Primer Premio del Salón Mariano Aguilera del mismo año. El espacio se asimilaba a un edificio *okupa*, en el sentido de que los servicios no estaban habilitados, incluso tuvieron que instalar un baño e iluminación (entrevista personal a Diana Valarezo, julio 2020).

El Pobre Diablo, bar y centro cultural que se inauguró en 1990 en el barrio La Mariscal, fue un escenario pionero del arte contemporáneo del Ecuador. El nombre derivaba del seudónimo despectivo que se daba a La Ferroviaria Alta, barrio popular al suroriente de Quito. Según su fundador, Pepe Avilés, este espacio buscaba revalorizar la cultura popular “...no el folklore sino la cultura diaria de la vida popular”, además de generar un espacio de expresión “fuera de las líneas convencionales” (Kingman, 2012, p.83).

El contexto en el que Jenny Jaramillo, Diana Valarezo, Ana Fernández, Marcia Acosta y Magdalena Pino comenzaron a producir obras en los años noventa no fue completamente favorecedor para la emergencia de nuevas ideas y debates alrededor de la definición de arte, no obstante, fue el caldo de cultivo de una generación que, a través de estrategias autogestivas, afectivas y experimentales, logró hacerse un lugar propio en el complejo terreno de la cultura local. Las artistas mencionadas fueron parte de una década en la que, por primera vez en la historia del arte local, las mujeres lideran nuevos procesos artísticos, galerísticos, críticos y de gestión. Veamos con qué prácticas, lenguajes y visualidades las creadoras irrumpieron en la escena cultural de Quito.

2. DESGARRAR UN HORIZONTE PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En el Ecuador, entre los años ochenta y noventa del siglo pasado, la crisis del paradigma estético del arte moderno se produjo cuando aparecieron intereses conceptuales, medios, materiales y emplazamientos no convencionales que empezaron a proyectar el arte hacia el campo

ampliado de la cultura. Esta transición fue parte de un proceso que se venía dando en el escenario internacional desde fines de los años cincuenta.¹⁹⁸ Uno de los signos visibles de esta transformación era que los indicadores de artísticidad de la modernidad dejaron de funcionar como parámetros exclusivos para definir el arte. Así, la obra de arte dejó de concebirse únicamente como expresión de una subjetividad excepcional (genio autor), un hacer virtuoso o una técnica vinculada a la tradición de las bellas artes, y se abandonó la noción de obra única, perdurable e irrepetible.

El primer texto que alumbra un entendimiento teórico de esta circunstancia en el campo artístico local es “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano” de Lupe Álvarez (2000). En este ensayo ella disecciona los problemas estructurales de la escena artística local (la precariedad institucional, las deficiencias en la educación superior, la falta de profesionalización, un coleccionismo desinformado, un mercado del arte inexperto, complaciente y con tendencia inflacionaria, una mirada esencialista sobre la identidad cultural, el fantasma de la “inautenticidad cultural” y el rechazo a lo foráneo, entre otros) y describe lo que, en ese momento, se avizoraba como un proceso de cambio caracterizado por la necesidad de renovar el sentido del arte. Ella destaca el período de 1990 como un florecimiento del arte local, aunque paradójicamente ocurrió

198 Andrea Giunta (2014) refiere: “¿Cuándo comienza el arte contemporáneo? Los parámetros son múltiples. Se inicia, en un sentido, cuando se interrumpe la idea de arte moderno. El arte contemporáneo es aquel que ha dejado de evolucionar (idea preciada en el arte moderno). Es, también, el que señala un desvío importante respecto de la autonomía del lenguaje: el mundo real irrumpe en el mundo de la obra, en el que se produce una violenta penetración de los materiales de la vida misma. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, los restos de otros mundos ingresan en el formato de la obra y la exceden. Mucho de esto sucedió con el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, su profundización y generalización se producen en el tiempo de la posguerra, principalmente desde fines de los años cincuenta. Tal desestabilidad involucra una crítica a la modernidad que se profundizará y tendrá un lugar visible, disruptivo con el debate poscolonial”.

en medio de una crisis económica, social, institucional y discursiva que afectó al campo de la cultura.

En el segmento titulado “Entrando al baile”, Álvarez analiza un conjunto de propuestas artísticas que evidencian esa transformación. De ese estudio se desprende una interpretación del arte contemporáneo que cabe resaltar por su temprana aparición en una escena que aún no se había consolidado para el fomento del mismo. La autora resalta una vuelta a la función social del arte a través de prácticas que se alejan de las estéticas militantes y las retóricas esencialistas, y que no ilustran un discurso político sino que, más bien, expresan comentarios o reflexiones sobre la propia experiencia del individuo en medio de la conflictividad social. “Es por ello que el tono de las nuevas prácticas es ajeno a la convicción y la arenga. Se ubica tangencialmente a la actitud, y esgrime la ironía y el sarcasmo, unas veces, otras el escepticismo y la distancia, como modos de atraer visiones más ancladas en la complejidad de los procesos reales”.

Álvarez se refiere a ciertos artistas que tienen la “voluntad de tomarse espacios infrecuentes”, y que gana terreno “la noción ampliada del arte que lleva implícita una visión estratégica e instruida del acto creativo, medida en su pertinencia y capacidad de inserción”. Menciona, además, que más allá de una actitud provinciana, “se esparce también la voluntad de participar de los avances del discurso sobre el arte emitido desde América Latina”. Trabajar de manera colectiva y no casarse con un solo medio, sino explorar la interdisciplinariedad, también son rasgos característicos. En cuanto a los lenguajes del arte nuevo, como ella lo denomina, indica: “Sus signos son: la apertura hacia morfologías que provienen de la herencia conceptual, puestas en escena con sentido de momento y lugar; ruptura con la tendencia mistificadora e idealizante al enfrentarse a los emblemas de la ecuatorianidad; y, enfrentamiento a la tendencia de fijar contenidos críticos en estéticas predecibles y estilos de autor”.¹⁹⁹ Esta inter-

pretación del arte que irrumpe en la escena cultural de los noventa tiene como antecedente la experiencia de Álvarez como tallerista e investigadora en proyectos del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC).

En un estudio reciente, María Fernanda Cartagena (2021) plantea que en los ochenta y noventa emergen prácticas artísticas que cuestionan a las instituciones y relaciones que dominaban el sector artístico. La crisis del paradigma moderno se profundiza en los noventa a través de un creciente número de actores y espacios que se manifiestan estética y políticamente. “La redefinición de la noción tradicional del arte, la búsqueda de un nuevo impulso y función del arte en la sociedad, y la expansión en la exploración de morfologías y lenguajes, inauguró un nuevo régimen discursivo articulado bajo la categoría de arte contemporáneo”.

Cartagena coincide con Álvarez en algunos puntos, pero su perspectiva, al estar beneficiada de una mayor distancia histórica, refiere de manera general algunas agendas que se desarrollan en este período: “Los artistas abordan, con diferentes niveles de desarrollo, agendas de género, derechos humanos, ecología, espiritualidad ancestral, colonialismo, racismo, memoria indígena, diversidad sexual, identidades subalternas, conflictos fronterizos, y se manifiestan sobre la situación política, social y cultural del período, lo que da cuenta de una redefinición de lo político más allá de las ideologías o militancias partidistas tradicionales”. En este ensayo, la autora se enfoca en la “crítica institucional como práctica artística” y propuestas que buscaron “desacralizar y deconstruir las retóricas del Estado-nación en el marco de la aguda crisis institucional y financiera del país” (Cartagena, 2021, p. 169).

A diferencia de Álvarez, Cartagena sí refiere la existencia de agendas de género y diversidad sexual en la producción

199 Aunque en este ensayo Álvarez esboza un perfil tentativo del arte contemporáneo local en los años noventa, en una entrevista reciente sostiene que este se caracteriza por su falta de definición. Se refiere a las ideas de Nelson Goodman, quien explora el cambio de paradigma del arte con respecto al modernismo y la imposibilidad de responder a la pregunta de “¿qué es el arte?”, la cual sustituye por la interrogante “¿cuándo hay arte?” (1978, pp. 87-94): “Lo situacional empieza a ser la característica fundamental de estas prácticas, que se desentienden de la idea de una producción enclavada en objetos [...] Mi aproximación al arte contemporáneo pivota alrededor de las siguientes categorías: situacional, desmaterialización, antifirma, discursividad, performatividad y textualidad” (entrevista personal, enero 2021). Estas coordenadas guiaban el pensamiento de Álvarez sobre el arte contemporáneo cuando llegó al Ecuador en 1995.

artística del período, un tema desarrollado por Christian León en un estudio reciente sobre arte, género y poder en los noventa. El autor menciona que “la historia del arte ecuatoriano fundamentalmente estuvo narrada por críticos, historiadores hombres que construyeron un relato que visibilizó el genio masculino e invisibilizó los procesos creativos femeninos”. Posteriormente, agrega: “En Ecuador, a partir de los años noventa, esta situación cambió drásticamente con la presencia de un conjunto de artistas mujeres que devolvieron la mirada al sujeto masculino deconstruyendo los mitos patriarcales”. La perspectiva de este texto, publicado en 2019, es coherente con el ascenso del feminismo como discurso, práctica y enfoque en la escena del arte local en la segunda década del siglo XXI.

Además de señalar la mirada femenina que comienza a disputar un lugar en el campo artístico desde los años noventa, León enfatiza los lenguajes y estrategias contemporáneas que las creadoras desarrollan: “Los caminos para esta apertura a las perspectivas sexo-genéricas van a venir de la cantera del conceptualismo, el apropiacionismo, la crítica institucional, pero también del arte corporal, el performance y el videoarte que confluyen en la escena contemporánea”. Además, analiza brevemente el trabajo de las artistas a través de cuatro líneas: “aproximaciones críticas a la pintura, la escultura expandida y el arte de objetos, así como las prácticas corporales”. Aunque el estudio de León es panorámico y no se detiene a analizar obras y prácticas en profundidad, constituye un antecedente de la presente investigación.

Otro precedente a considerar es la exposición “Amarillo, azul y roto. Arte y crisis en los años 90 en el Ecuador”, realizada en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en 2019. La curaduría, a cargo de Manuel Kingman y Pamela Cevallos, destacó la relación de las prácticas artísticas y las crisis sociales, económicas y culturales de la época desde una visión antropológica del arte. Por lo específico del tema tratado en la muestra, no se incluyó propuestas de artistas como Jenny Jaramillo, Diana Valarezo, Ana Gabriela Rivadeneira, entre otras; no obstante, el texto curatorial señala: “Con relación a la década del noventa, hay que decir que existen una serie de problemáticas y temas que podrían abordarse en futuras exposiciones, por ejemplo, la importante presencia de artistas mujeres que irrumpieron en un campo del arte frente a la hegemonía masculina” (Cevallos y Kingman, 2019, p. 217).

Como mencionamos en la primera parte, además de las investigaciones de Álvarez, Cartagena, León, Cevallos y Kingman, existen otras muy relevantes que han estudiado ese período:²⁰⁰ Batista (2013), Kingman (2012), Kingman y Cevallos (2017), Oleas (2018) y Rivadeneira (2021). Asimismo, cabe resaltar las críticas escritas durante aquellos años por Lenin Oña, Trinidad Pérez, Inés Flores, Milagros Aguirre, Mónica Vorbeck, Rodolfo Kronfle, Cristóbal Zapata, entre otros. Pese a la multiplicidad y rigurosidad de estas contribuciones, escasean investigaciones desde la historia del arte sobre los lenguajes y procedimientos propios del arte contemporáneo que caracterizaron las obras, exposiciones y proyectos específicos realizados en esa década. Esta situación se agrava cuando se trata de mujeres artistas. El acceso restringido a documentos históricos y fuentes bibliográficas, y la ausencia de proyectos institucionales dedicados a crear y difundir la memoria del arte del siglo XX, empeoran esta situación.

MUJERES ARTISTAS / ARTISTAS FEMINISTAS

A diferencia de los movimientos, estilos y procesos del arte moderno local, el arte contemporáneo, desde los años noventa, fue un espacio de posibilidad y progresiva visibilidad para las mujeres, quienes realizaron contribuciones primordiales para reflexionar sobre los conceptos del arte e impulsar su desarrollo por medio de la creación, gestión, curaduría y crítica,

200 El proyecto de investigación *Archivas & Documentas. Mujeres Arte Visualidades en Ecuador*, desarrollado por Tania Lombeida y Gary Vera, es fundamental para los estudios sobre mujeres artistas en la historia del arte local. Sin embargo, los resultados de esta pesquisa aún no se encuentran publicados o disponibles para consulta, según informó Lombeida en una entrevista personal. Desde marzo y abril de 2021, ella comenzará a trabajar en una plataforma en línea para difundir y promover el uso de los contenidos del proyecto.

como han argumentado Batista y León.

El papel de las mujeres fue determinante en la renovación de los repertorios temáticos asociados a lo femenino en el período estudiado. Los intereses estéticos y discursivos hacia el cuerpo, la identidad, el género, la sexualidad, la cotidianidad y la intimidad, revelaron las particularidades de una sensibilidad femenina que reflejó su actualidad mediante una idea de las mujeres como partícipes del campo cultural en igualdad de derechos y oportunidades, en contraposición a la mirada fundamentalmente masculina del arte moderno sobre estos temas a lo largo del siglo XX.

Esto no quiere decir que previamente no existieron autoras que de manera encomiable contribuyeron a pensar el arte desde la perspectiva femenina. Las artistas de generaciones predecesoras abrieron un camino de posibilidades que, en los noventa, fueron aprovechadas por creadoras que trabajaron desde las especificidades del arte contemporáneo emergente. Entre las artistas que estudiaron en la facultad en la década de los setenta y el primer lustro de los ochenta, resaltan Dolores Andrade, Pilar Flores, Leonor Bravo, Magdalena Herdoíza, Eulalia Nieto, Paulina Baca, María Salazar, Clara Hidalgo, Marcia Valladares, Grace Solís, Marcia Vásquez Roldán, Elena Grijalva, entre otras.

Con respecto a los noventa, cabe emprender un estudio pormenorizado de las mujeres artistas que provocaron la emergencia del arte contemporáneo, y que se formaron total o parcialmente en la Facultad de Artes. Desde una perspectiva muy general, se podría decir que en esta década sobresalen Jenny Jaramillo, Ana Fernández, Diana Valarezo, Olivia Hidalgo, María Verónica León, Nancy Vizcaíno, Josset Herrera, Marcia Acosta, Raquel Acevedo, Ana Gabriela Rivadeneira, Rosa Jijón, Consuelo Crespo, Magdalena Pino, María Verónica León, entre otras, a quienes no hemos podido incluir en el presente estudio por el alcance limitado de la investigación. El trabajo de Rivadeneira, en esta época, se destaca más como fundadora y gestora del CEAC. Jijón, aunque estudió en aquellos años en la facultad, consolidó una obra solvente más bien en la década del 2000. Y Acevedo, aunque no estudió en la Facultad de Artes sino en la Escuela de Derecho, participó en reuniones y conversaciones sobre arte previas a la conformación del CEAC (Rivadeneira, 2021).

Como se ha mencionado previamente, este constituye un estudio exploratorio de las obras de Jenny

Jaramillo (Quito, 1966), Diana Valarezo (Guayaquil, 1968), Ana Fernández (Quito, 1963), Marcia Acosta (Quito, 1969) y Magdalena Pino (Ambato, 1957). Estas artistas, al igual que otras que surgen en este momento, desgarran un nuevo horizonte para el arte: manifiestan una actitud irreverente frente a la tradición de las bellas artes; desarrollan prácticas conceptuales y buscan replantear la definición de lo artístico; tienen apertura para experimentar con medios heterogéneos; provocan la desmaterialización del objeto mediante el gesto artístico; rechazan el privilegio del virtuosismo técnico; cuestionan a la institucionalidad cultural y la subalternización de lo femenino en la sociedad, la historia y el campo cultural. Asimismo, las artistas eluden tareas impuestas por el arte moderno local: representar la identidad, la cultura y la geografía nacional —la esencia de la *ecuatorianidad*—, plasmar la realidad social con fines emancipatorios, dialogar con lo universal desde lo local o ancestral, traer al presente los legados prehispánicos, innovar permanentemente los lenguajes artísticos de forma vanguardista, definir qué es o cómo debe ser el *arte ecuatoriano*. Esta hipótesis se desarrollará en los acápites posteriores por medio de un análisis del corpus.

En su estudio sobre feminismo y arte latinoamericano, Andrea Giunta propone “cuatro opciones de identificación en el arte realizado por mujeres”:

- Artistas que se sitúan dentro del feminismo y realizan un arte feminista (p. 72);
- Artistas que “se diferencian del feminismo artístico, se autorrepresentan como artistas mujeres e investigan las propuestas de un arte femenino” (p. 74);
- Artistas mujeres que realizaron una obra con una iconografía transgresora de los parámetros

existentes, con representaciones en que la mujer ocupa un espacio inédito, pero que no admiten ser identificadas como feministas ni como mujeres, sólo como artistas” (p. 73); y, Mujeres que no se identifican como tales, sino sólo como artistas, “optando por una estética universal indiferenciada, formalista, en la que ni siquiera quedase el rastro de su subjetividad”. Ellas intervienen desde la lógica de los lenguajes vanguardistas, que utilizan sus colegas varones, en el espacio de configuración del poder (p. 77).

Siguiendo el esquema de Giunta, podríamos decir que Jaramillo, Valarezo y Pino se reconocieron a sí mismas como mujeres en el campo artístico, mientras que Fernández y Acosta se identificaron con las ideas feministas, algo infrecuente en la época. Para darle cuerpo a esta caracterización, se procede a analizar y valorar los temas, problemas y visualidades que se desarrollan en obras escasamente estudiadas o que no cuentan con ninguna reflexión o aproximación crítica hasta el momento.

De ninguna manera, esta reflexión pretende tomar el pulso a una generación, menos aún arriesgar una perspectiva crítica sobre la misma. Por el contrario, se propone examinar propuestas específicas para, de este modo, comprender y valorar determinados lenguajes que desarrollaron las artistas mencionadas luego de su formación en la Facultad de Artes. Se busca demostrar que sus obras constituyen un antecedente vital para el arte producido en el siglo XXI, especialmente para las obras que exploran asuntos relativos a la mirada, la subjetividad y el cuerpo femenino, la condición de las mujeres en la sociedad y en el campo artístico, así como los discursos y prácticas feministas en el arte. Como hemos señalado antes, la perspectiva de análisis se orienta desde la historia del arte en diálogo con los estudios visuales.

JENNY JARAMILLO: CAMUFLAGES E IMÁGENES SOBRE LA CULTURA LOCAL

Desde su primera muestra individual en 1991, Jenny Jaramillo manifestó una actitud crítica con respecto al medio pictórico a través de sus camuflages. La artista realizó la exposición en la Asociación Humboldt, luego de egresar de la Facultad de Artes, y obtuvo una buena acogida

entre el público. Un par de años después, la crítica de arte Trinidad Pérez escribió: “Esta muestra sintetizó las preocupaciones y cuestionamientos que habían marcado su trabajo de estudiante: rechazo a la pintura como oficio tradicional y reafirmación de que el arte, más que dominio técnico, es concepto y proceso” (1994, p. 45). Esta descripción acierta en situar la obra de la artista en las antípodas del arte moderno. Para comprender el giro conceptual y procesual que ofrece la pintura de Jaramillo es preciso conocer cómo ella producía los camuflages:

En un principio, grandes tablas de madera de pino eran recogidas y llevadas al taller, ahí se ensamblaban a manera de contenedores usando clavos, cuerdas o telas; posteriormente sobre las superficies se arrojaba el látex, los pigmentos, el óleo dejando que los materiales actúen bajo su propia naturaleza: así la pintura chorreaba, goteaba y fluía. El trabajo demandaba un gran esfuerzo físico, contrario a la vulnerabilidad y fragilidad que supone la producción artística desde una mujer. Los trabajos eran ejecutados in situ, a la existencia efímera se sumaba el carácter procesual y temporal. En su totalidad, esta lógica hacia el objeto o la instalación se resolvía mediante el empleo del color, la gestualidad y uso de recursos gráficos [...] Al sentido de extrañeza que estos objetos provocaban, por su presencia monumental, le seguía su olvido las grandes cajas o puertas eran abandonadas, y terminaban mimetizándose con la estructura arquitectónica o el caótico escenario urbano.

Jaramillo (2014, p. 73).

Materiales ordinarios servían de soporte al hecho pictórico, provenían del mundo cotidiano y allí retornaban luego de debutar como artefactos artísticos. Jaramillo explora, de esta manera, la performatividad

de la pintura: no solo son relevantes las imágenes creadas, sino también el proceso que las origina. El acto de pintar se vuelve significativo como parte fundamental de la obra. Desprovista de una materialidad perdurable, la propuesta artística permanece como idea y memoria.

Al tratar de caracterizar la pintura contemporánea, Schwabsky refiere: “Contemporary painting retains from its Modernist and Conceptualist background the belief that every artist’s work should stake out a position —that a painting is not only a painting but also the representation of an idea about painting (that is, the painting’s idea of painting)” (2002, p. 8). Podríamos decir que los camuflajes de Jaramillo son pintura contemporánea precisamente porque, en lugar de aferrarse a la objetualidad como un repositorio de la “esencia” del arte, estas piezas constituyen una idea sobre la pintura y expresan la posición de la artista. Con esto no quiere decir que las piezas no hayan sido visual o materialmente elocuentes, o que no hayan probado un prolijo desenvolvimiento técnico, sino que su valor artístico estaba más afincado en el gesto de la artista, en su irreverente actitud hacia la pintura —tal y como se entendía en ese momento— y en la temporalidad que determinaba la existencia efímera de las obras, más que en la destreza manual o la maestría del oficio. Véase el interés de Jaramillo en la experimentación técnica:

Los camuflajes pictóricos se realizaron siguiendo el principio del collage, sobreponiendo y rasgando imágenes, colores, materiales (telas, papel, pintura), se pegan, se cosen, se sostienen a sí mismos, la pintura deviene en el objeto que se construye desde el reconocimiento de la presencia del cuerpo en tensión con la escala y el peso de los materiales en donde la presencia psíquica actúa bajo el azar, la indeterminación y lo imprevisible. La superposición de capas de papel en los camuflajes crea objetos que se ubicaban en los límites de los soportes bidimensionales, así la pintura se cuelga, sostiene, se suspende de la pared, la columna o en el piso del espacio de la galería, tensionando la lógica espacial del cuadro.

Jaramillo, p. 74

Esta descripción de los camuflajes pone en jaque la definición de la pintura moderna que, según Clement Greenberg, debía fundarse sobre la planitud —entendida como la “cualidad única y exclusiva del arte pictórico” (p. 113)—, la autonomía con respecto a otros medios como la

escultura (p. 114) y la circunscripción de la pintura a una superficie limitada: el cuadro²⁰¹ (p. 119). Es interesante que Jaramillo no hable de objetos pictóricos, sino de un devenir objetual de la pintura, es decir, un proceso o acontecimiento. Por ello, aunque la obra pictórica se manifiesta como objeto material, su valor simbólico no reside en él.²⁰² Esto resulta evidente si consideramos que la artista desechaba los soportes físicos una vez que las obras se presentaban en el espacio del arte, es decir, los liberaba al espacio social en donde carecían de algún contexto aurático. Así las obras de Jaramillo dan cuenta de la desmaterialización que caracteriza al arte contemporáneo.

La pintura contemporánea opera en el desplazamiento y desborde del soporte tradicional de la pintura, como sugiere Schwabsky (2002, p. 8). Esto no solo significa transgredir los bordes del cuadro, sino cuestionar el imperativo de que esos bordes existan. Lo propio ocurre con la planitud: se vuelve innecesaria la estricta diferenciación con respecto a la escultura. Estas cualidades son perceptibles en los camuflajes de Jaramillo, que abandonan la separación entre los medios artísticos dictada por el modernismo. Pérez refiere que en ellos, “los términos pintura y escultura pierden su significado tradicional y se combinan para crear un objeto distinto (¿esculto-pintura?)” (1994, p. 46). Otra manera de interpretar esta condición es que en el desplazamiento y

201 Greenberg refiere que “... la elaboración de un cuadro significa, entre otras cosas, crear y elegir deliberadamente una superficie plana y también deliberadamente circunscribirla y limitarla” (p. 199).

202 Álvarez sostiene que en el arte contemporáneo “...una materialidad o cualidad objetual concebida en términos metafísicos es impropio. Los residuos materiales que se desprenden del desmontaje de una instalación, emplazamiento, estructura axiomática, *site specific*, o de cualquiera de las morfologías que derivaron del interesante trabajo de Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido», no tienen aura, tal y como este elemento fue entendido para referirse a la percepción tangible de la autenticidad, y de su valor cuando se trataba de objetos únicos” (2016).



Jenny Jaramillo. Sin título (1990). Mixta sobre papel y lienzo. Instalación e intervención.



Jenny Jaramillo. Sin título (1990). Mixta sobre papel y lienzo. Detalle de instalación.

desborde del soporte, los camuflajes no solo espacializan la pintura, sino que señalan el contexto en el cual se presentan: el taller de pintura de la Facultad de Artes, el espacio galerístico o, posteriormente, los interiores del Antiguo Hospital Militar. Esos espacios se vuelven singularmente relevantes por el hecho de que las obras son efímeras. Su tránsito por estos lugares puede considerarse antropológico, pues se trata de una ocupación simbólica.²⁰³

En 1992, Jaramillo produjo una obra que puede considerarse una transición entre los camuflajes y sus pinturas posteriores de 1993 y 1994. Pérez resalta que piezas como *Sin título* mantienen “el carácter de reciclaje y las manchas de la obra anterior, pero integrando otro elemento: la crítica: Así los símbolos (¿mitos?) de «nuestra nacionalidad» (el mapa del Ecuador amazónico, el plátano, el tigre, la iguana) están pintados en la superficie de la caja o son piezas intercambiables del interior de la misma” (Pérez, 1993, p. 46). Aquí se perfila uno de los debates más interesantes de la producción artística de los años noventa en el Ecuador: la crisis de la idea de ecuatorianidad y cultura nacional que había influido y, en ocasiones, determinado el deber ser del arte desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX.²⁰⁴

Jaramillo forma parte de una generación que interpela las mitologías de lo nacional que, en un momento de crisis estructural como el de los años noventa, comienzan a resquebrajarse en un escenario social y cultural que busca integrarse a la dinámica global (la emigración, el acceso a

internet y la creciente circulación de productos culturales de otras latitudes aceleran este proceso). La nueva camada de artistas no padecía el temor a la “inautenticidad cultural” que podía generar la apertura a lo foráneo (Álvarez, 2000), sino que buscaba en los referentes internacionales otras posibilidades de conocimiento (Rivadeneira, 2021). Este proceso culminaría, en la primera década del siglo XXI, en lo que Rodolfo Kronfle denomina “la disolución del nacionalismo en el arte” y la emergencia de artistas que abrazan la definición de postnacionales (Kronfle, 2007-2009, p. 123).

La apropiación crítica de los símbolos patrios que se observa en *Sin título* de 1992, obra temprana de este debate, expresa una pregunta por la identidad nacional, pero a diferencia de cómo el arte moderno intentó dirimir esta cuestión, la obra de Jaramillo ostenta una incapacidad para ofrecer una respuesta convincente. En lugar de ello, la interrogante gravita sobre la imagen fracturada de la tan ansiada ecuatorianidad, cuyas iconografías resguardan y reproducen los libros escolares y actos cívicos. Antes que en los discursos políticos, históricos, cívicos, literarios o artísticos, es en la cultura popular y la cotidianidad donde la artista encuentra la posibilidad de reflexionar sobre aquella pregunta de manera subjetiva, íntima, de forma distinta a como lo venía haciendo Pablo Barriga desde los años ochenta. Sobre esto volveremos más adelante.

La exposición realizada en La Galería en 1993 contribuyó a robustecer la poética autoral de Jaramillo y a posicionar su trabajo como un referente en el medio. En ese momento, el “kitsch”, la cultura popular, la cuestión de género y una crítica a los valores patriarcales de la “alta cultura” que conforman el proyecto de nación se convirtieron en las coordenadas conceptuales de su obra pictórica, así como una visión crítica sobre el lugar de subalternidad otorgado o,

203 En obras posteriores de Jenny Jaramillo, como *Piel*, pared, galleta, esta operación se potencia estéticamente a través del performance. Para ver un análisis de esta obra, se sugiere revisar la tesis de Maestría en Antropología Visual de Jenny Jaramillo (2014) y el libro de Manuel Kingman titulado *Arte contemporáneo y cultura popular. El caso de Quito* (2012).

204 Al respecto, Álvarez (2000) menciona: “Las variantes del indigenismo, del realismo social, del precolombinismo, desde diferentes nociones del sentido y la función del arte, se han inscrito en búsquedas que tienen lugar cimero en el panteón de los arquetipos simbólicos de lo propio. En el momento en el que estas tendencias alcanzan poder, sus filones dentro del problema identitario tienen contexto y pertinencia, conforman los imaginarios nacionalistas que, históricamente, han satisfecho la necesidad de construir identidades de resistencia frente a los modelos importados desde Europa y los Estados Unidos. Estos imaginarios fueron muy importantes para los procesos independentistas e incidieron en el desarrollo de una conciencia nacional que articulaba sus valores a partir de referentes propios. Sin embargo, la postura defensiva de lo propio llevada hasta sus últimas consecuencias, atraería males como la incapacidad de reconocer como legítimas nuevas condiciones de intercambio cultural. Esta postura ha coadyuvado a la formación de una mentalidad incapaz de aceptar las complejas elaboraciones de tradiciones diversas que propician las formas actuales de consumo cultural” (s/p).

más bien, impuesto a lo femenino en el campo artístico (Jaramillo, 2014, p. 76).

Las obras presentadas en aquella muestra son definidas por la artista como “figuraciones paródicas de la realidad” (p. 76). Difícilmente, se puede encontrar una mejor descripción. Veamos los antecedentes de Jaramillo en aquel momento:

En su estudio sobre las artes visuales del siglo XX, Hernán Rodríguez Castelo —quien construye una primera narración histórica sobre este período en el Ecuador— refiere que en la generación de los ochenta se consolida una neofiguración “de conciliación y síntesis de expresionismo e informalismo [de décadas precedentes]; de intenciones expresionistas y libertades informalistas” (1988, p. 103), que se manifiesta principalmente en el feísmo y magicismo (p. 109). El autor resalta a Nelson Román, Washington Iza, Ramiro Jácome, José Unda, Napoleón Paredes, Juan Villafuerte, Hernán Zúñiga, Miguel Varea, entre otros.

Desde una perspectiva diferente —apoyada en las teorías del arte contemporáneo—, Lupe Álvarez se refiere a los “nuevos expresionismos” que se desarrollan principalmente en la pintura de los ochenta y noventa, cuyos referentes se encuentran en “los nuevos salvajes alemanes, en la figuración libre y en el panorama variopinto legitimado con el nombre genérico de bad painting” (2004, p. 11).²⁰⁵ Las características de las obras son “las grandes escalas y la transgresión intencional de convenciones ligadas al buen hacer y a la preservación de reglas de estilo y decoro, atesoradas históricamente por la gran pintura”.

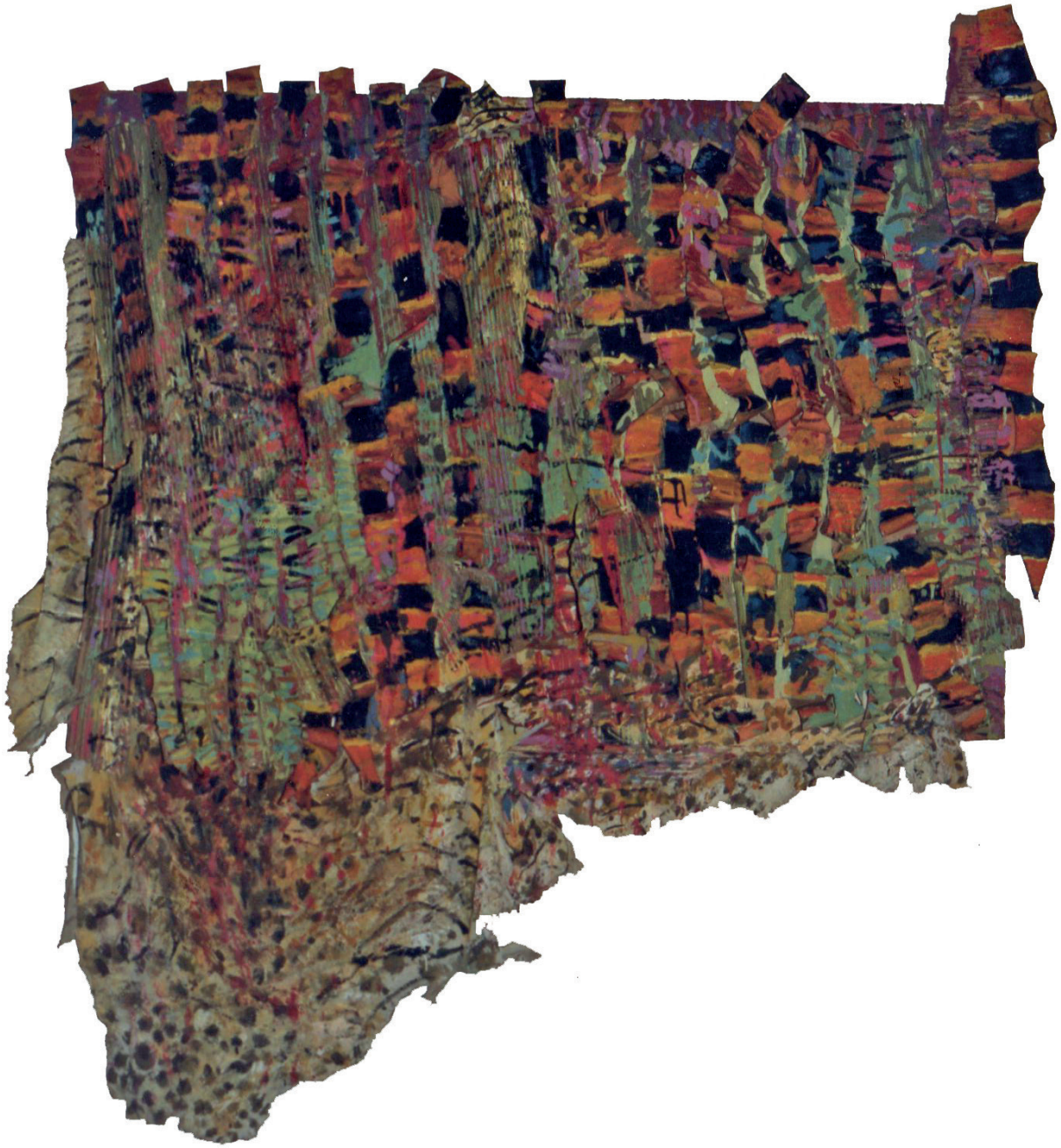
Álvarez también se refiere al “sincretismo y provocación de estilo”, una vertiente que, a partir de la condición posmoderna, “usa la ironía, el pastiche y la parodia, como recursos hábiles para estremecer los cánones

y vulnerar la autoridad de los paradigmas hegemónicos”. Advierte “una actitud independiente hacia la cultura y el progreso, unas veces mofándose de lo que se considera «buen gusto», otras fusionando libremente estilos históricos”, y el interés en códigos expresivos que rebasan los órdenes estéticos aceptados, “señalando con ello la vitalidad de tradiciones populares y modos alternativos de enfrentar el arte” (p. 12). Asimismo, la teórica resalta un “descentramiento de la pintura” y “entradas a la práctica conceptual” en el período mencionado (p. 16).

Las “figuraciones paródicas de la realidad” de Jaramillo, producidas entre 1992 y 1994, revelan sus antecedentes en estas prácticas. Tomemos como ejemplo la obra *Madre símbolo* (1993) para analizar su visualidad y descubrir posibles conexiones. La composición se estructura a partir de la imagen central de la Virgen de Quito, un préstamo simbólico del mundo colonial que pervive en la realidad ecuatoriana. Las alas de la figura están coloreadas con el tricolor patrio. El mapa nacional —vigente en ese momento— pugna su lugar en la superficie pictórica desde una almohadita juguetona que busca liberarse de la bidimensionalidad. El lugar en el que se desenvuelven estos elementos no es el escenario celeste que usualmente abraza a las deidades en la pintura religiosa, sino un espacio híbrido construido con manteles de cocina que la artista trae al cuadro como fragmento de la realidad y como representación.

La manera en la que Jaramillo se refiere a la iconografía religiosa, nacional, popular y asociada con lo femenino, se expresa efectivamente como una figuración paródica de la realidad que ella habita cotidianamente. En este momento, la artista produce sus obras en el Antiguo Hospital Militar; en este espacio, su taller colinda con el de Pablo Barriga y Diana Valarezo. Desde allí emprende frecuentes caminatas al centro histórico de Quito. La visualidad que

205 En el año 2004, el entonces flamante Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de Guayaquil, se produjo la exposición “Poéticas del borde”. Allí Lupe Álvarez reflexionó sobre la producción artística del período transicional entre lo moderno y lo contemporáneo. La exposición no buscó definir un borde claro entre ambos, sino la situación ambigua en la que se manifiestan propuestas que, aunque se distinguen de lo moderno, carecen de un posicionamiento y un discurso que las pueda situar en “la apertura de un horizonte cultural para el arte, fuera de los dominios estéticos tradicionales” (2004, p. 7). La cota temporal de la exhibición fue de 1971 a 1999, con énfasis en los años noventa. La nómina de artistas que participaron en la exposición, cuyas obras analiza Álvarez en el texto curatorial mencionado, es la siguiente: Marcelo Aguirre, Luigi Stornaiolo, Tomás Ochoa, Patricio Palomeque, Carlos Rosero, Hernán Cueva, Joaquín Serrano, Judith Gutiérrez, Flavio Álava, Julio Mosquera, Pablo Cardoso, Marcos Retrepo, Jorge Velarde, Xavier Patiño, Jorge Jaén, María Teresa García, Mauricio Bueno, Larissa Marangoni, José Avilés y Lucía Chiriboga.





Jenny Jaramillo. Sin título. Mixta sobre papel y lienzo. Detalle de instalación e intervención en el Antiguo Hospital Militar.

la rodea en sus recorridos está atravesada por la herencia barroca, el comercio popular e informal, el turismo cultural y una dinámica urbana vertiginosa. Los materiales que usa provienen de aquellas inmersiones en lo social. La técnica es coherente con esa heterogeneidad: la tela es cortada y cosida, el bastidor se expone y se camufla, el área pictórica es plana en ciertas áreas y, en otras, se vuelve irregular o se manifiesta como objeto tridimensional. Esta mixtura de componentes y procedimientos expresa un comentario paródico de la realidad social, las retóricas de lo nacional y la concepción predominante de lo femenino, expresada en una idealización de la maternidad, el mundo de lo doméstico y el quehacer manual.

Por otro lado, en las “figuraciones paródicas” de Jaramillo encontramos una sintonía con los códigos posmodernos de representación artística. La heterogeneidad, fragmentariedad y mixtura que caracterizan estas obras pueden asociarse con lo que Frederic Jameson denomina *disyunción esquizofrénica*:

Quisiera describir la experiencia postmoderna de la forma con lo que parecerá, espero, una fórmula paradójica: la tesis de que «la diferencia relaciona». Nuestra propia crítica reciente, de Macherey en adelante, se ha ocupado de acentuar la heterogeneidad y las profundas discontinuidades de la obra de arte, que ha dejado de ser unificada y orgánica para convertirse casi en un cajón de sastre o cuarto trastero de subsistemas inconexos y todo tipo de materias primas e impulsos aleatorios. En otras palabras, la antigua obra de arte ha pasado a ser un texto cuya lectura tiene lugar por diferenciación más que por unificación.

1984, pp. 17-18

La organización de lo cultural y visualmente diverso en la propuesta artística de Jaramillo está influida por la manera en la que el Pop se reinterpretó en la escena local. Por ello, en sus obras, la diferencia refleja el descentramiento de una identidad cultural otrora unificada bajo la ficción del mestizaje, y abre una nueva concepción de la cultura local que se expresa en la heterogeneidad y diversidad. Elementos visuales procedentes de distintas prácticas culturales colisionan entre sí de manera discontinua en pinturas como *Madre símbolo*, *Especialista en curvas*, *Las mujeres buenas se van al cielo y las malas a cualquier parte* y *Seis de bastos que no juega*. Lo que está en juego en estas

piezas es una identidad en conflicto, que se niega a la reconciliación armónica de sus componentes. El kitsch (elemento clave en su poética), el legado colonial, lo popular, lo femenino... reclaman su lugar en el lienzo tanto como disputan su legitimidad en los procesos culturales del país. La contemporaneidad de esta visión de la cultura estriba en que no refleja fielmente la época, sino que emerge anacrónicamente de ella —como diría Agamben (2008)— como oportunidad, tentativa, pregunta.

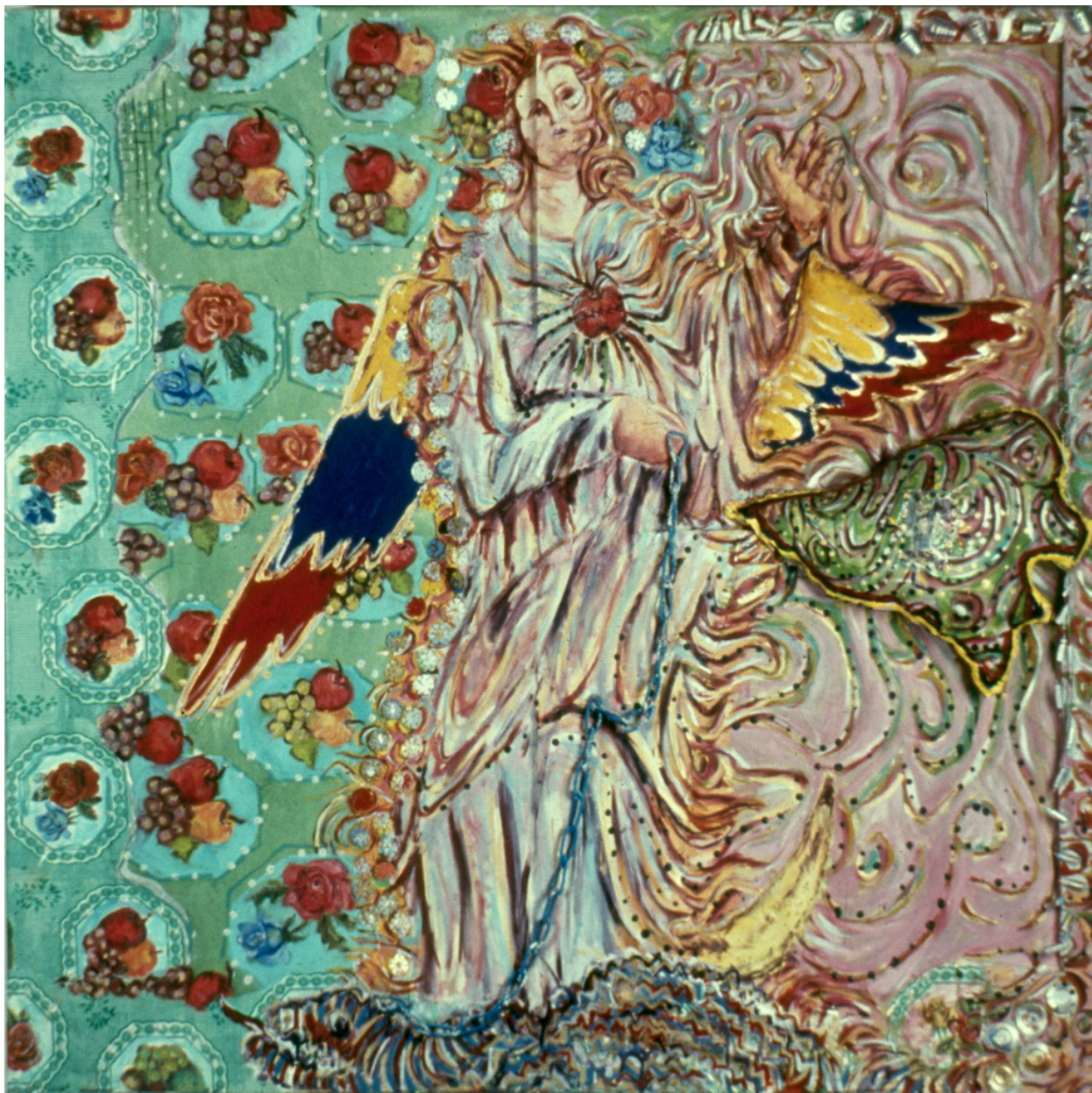
Con respecto a la cuestión de género, en una entrevista con Manuel Kingman (2012), Jaramillo comentó que le interesaba trabajar con “imágenes de un imaginario de lo local” que circulaban en su vida cotidiana, “cosas que yo rechazaba y que me definían como mujer” (p. 120). Aunque la artista no desarrolló en ese tiempo un *statement* o discurso propiamente feminista, de sus obras se desprende una mirada crítica con respecto a su condición de mujer en la sociedad y a la necesidad de desidentificarse de cánones o códigos culturales sobre el deber ser del arte (Jaramillo citada en Batista, 2013, p. 97).

Al referirse a la prolijidad artesanal de las obras expuestas en La Galería, Pérez señala que esta se da “como una valoración de la minuciosidad y paciencia e implica una crítica a los estereotipos machistas y feministas de la mujer: para el machismo lo manual como símbolo de incapacidad intelectual y para el feminismo de sumisión” (1994, p. 47). Entre las causas de una no filiación al discurso o práctica feminista en los noventa, Jaramillo refiere que existía un miedo a vincularse con esas ideas, un estereotipo del feminismo y una falta de diálogo entre las mujeres artistas, que ocasionó la falta una articulación discursiva sobre lo que hacían o querían proponer (Jaramillo citada por Batista, 2013, p. 171).

En el texto que acompañó la participación de la artista en la VI Bienal de La Habana, en 1997, Álvarez comenta:

Jenny Jaramillo, Sin título, 1992, Técnica mixta sobre cartón, 120 x 90 x 90 cm.
Fuente: Revista Diners Club Ecuador, No. 141, p. 46.





Jenny Jaramillo. Madre símbolo (1993). Técnica mixta sobre tela. 150 x 150 cm.
Fuente: Revista Diners.



Jenny Jaramillo. Seis de bastos que no juega (1994). Óleo y acrílico sobre lienzo, 220 cm x 150 cm. Primer Premio Salón Mariano Aguilera, 1994.

Las preocupaciones de la autora rozan tópicos diversos: el entorno doméstico y sus atributos estéticos vinculados a expresividades menospreciadas, los indicadores de una banalización de la religión, el machismo como figura de seducción – victimación, los rasgos de la feminidad controvertida que se presenta en su conflictividad. Estos jirones de la experiencia de mujer latina, usufructuaria de patrones dominantes y depositaria de un acervo venido a menos, son resueltos declamando, o podría ser, poniendo en entredicho la vocación pintoresca, estridente y calurosa, que nos presenta como otredad, imagen indulgente de una identidad caótica y exuberante.

Según esta reflexión, Jaramillo no cede ante un deber ser femenino ni feminista; su trabajo no responde a un discurso elaborado, sino que problematiza su condición de mujer, sus propias ideas acerca de la feminidad y los imperativos sociales que la atraviesan. De esta reflexión surgen posibilidades emancipatorias para la propia subjetividad, corporalidad e intimidad, sin que ello signifique necesariamente una reivindicación social o colectiva. No obstante, la artista deja la puerta abierta: “De alguna manera en mi trabajo hay una reflexión sobre eso sin que haya estado atravesado por una conciencia de que esos discursos están anclados en un discurso feminista, pero está ahí, se articulan para las personas que hablan de mi obra” (Jaramillo citada en Batista, 2012, p. 97).

Para Ana Gabriela Rivadeneira, a partir de las exposiciones realizadas en la Asociación Humboldt y La Galería, Jenny Jaramillo “irrumpe en el espacio simbólico del arte como un referente artístico”. Estas muestras, de alguna forma, desafiaron

...un espacio de formación igual de compartimentado que los salones, premios y bienal locales (que debían escoger sin más opciones dos especializaciones, por un lado, pintura o escultura y, por otro lado, grabado o cerámica), y, sin embargo, su trabajo irrumpía sin vacilaciones ni complejos en terrenos desconocidos, confundiendo las etiquetas, volviendo porosas las fronteras disciplinares, potenciando así el carácter amateur del arte (Rivadeneira, 2020).

En la exposición “Pabellón 6” realizada en el Antiguo Hospital Militar, en 1994, la artista realizó *Piel, pared, galleta*, obra que se convirtió en un hito del performance en el Ecuador. Un año después, fue parte de la fundación del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo. Entre

1994 y 2000, participó en varias residencias y exposiciones fuera del país, en Plymouth, Lima, Provincetown, La Habana, Amsterdam, Dublín, entre otros. Sus exploraciones instalativas, performáticas y videográficas han sido estudiadas por Christian León (2004) y María Belén Moncayo (2008). En la actualidad, su trayectoria es reconocida como un referente del arte contemporáneo local.

DIANA VALAREZO: “YO SOY ECUADOR”

En los años noventa Diana Valarezo concibió el arte como un lugar para la exploración sensible de su propia identidad. En sus obras producidas durante este período se observa el deseo de auscultar las fibras corporales de su feminidad; y, a partir de allí, su experiencia vital como un ser sintiente en conexión con la naturaleza y el universo. La artista se propuso reconocer estados mentales y emocionales a partir de vivencias significativas o traumáticas, sin recurrir a lo anecdótico o testimonial, sino más bien a través de una simbología personal en donde resaltan elementos de la cultura y religiosidad popular, la iconografía de los símbolos patrios, las visualidades prehispánicas y las huellas materiales de la cotidianidad. Las experiencias espirituales y afectivas también se convirtieron en oportunidades de autorreflexión, y el cuerpo se manifestó como un territorio protagónico en estas indagaciones.

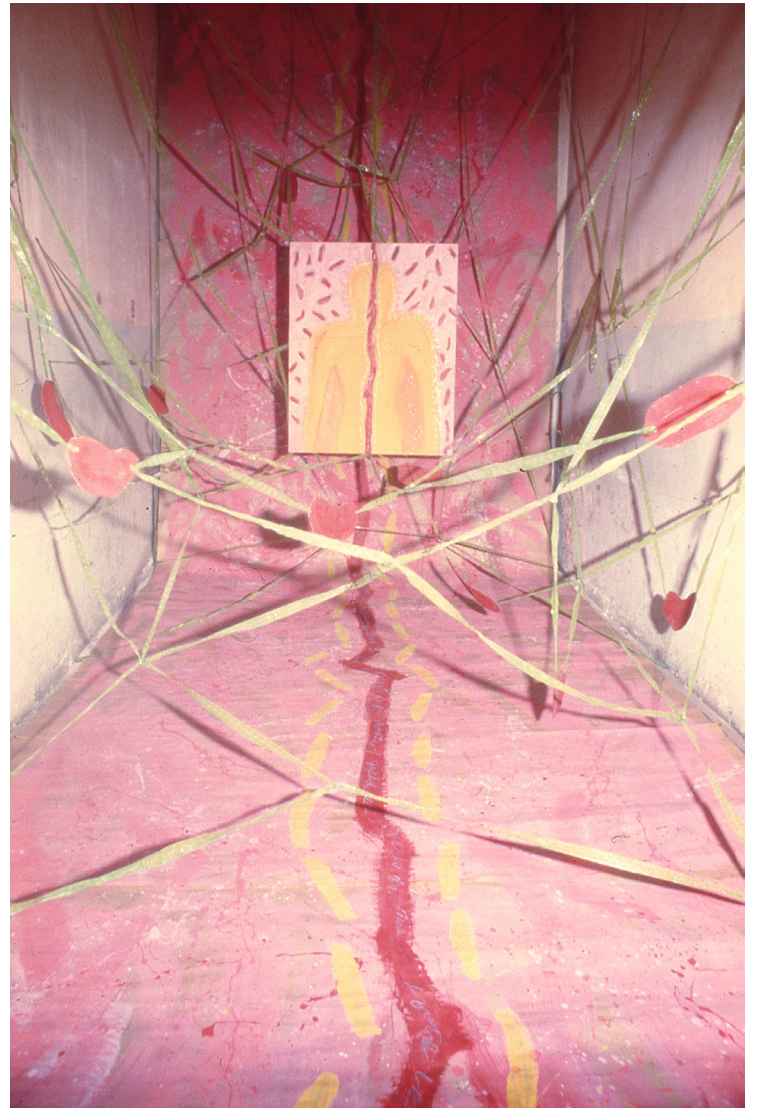
En un inicio, Valarezo desarrolló lenguajes expresionistas y abstractos en sus pinturas, mientras estudiaba en la Facultad de Artes. En 1991, cuando estaba próxima a egresar de la carrera de Artes Plásticas, su producción consistía en representaciones de flores y formas vegetales que aludían al cuerpo y la sexualidad femenina, así como a la reproducción sexual y el origen de la vida. Obras como *Mujer pájaro*, *Mujer abierta*, *Fecundación*, incluso *Entre agua y fuego*, realizadas en los espacios de la facultad, aún están apegadas a la formación recibida en las aulas: buscan representar, de manera expresiva, la subjetividad de la artista a través del dominio técnico del oficio, e intentan ser autosuficientes con respecto a la propia experiencia personal de la autora y su entorno. Estas propuestas llamaron la atención de Betty Wappenstein, quien organizó una muestra en La Galería con cuatro egresados de la facultad: Marcia Abril, Gabriela Dávalos, Gonzalo Jaramillo y Valarezo. Allí la artista presentó las mencionadas piezas, entre otras de similar tesitura.

A finales de ese mismo año, una vez egresada de la facultad, comenzó una fase importante en la carrera de la artista, cuando se instaló, junto a Pablo Barriga, Jenny Jaramillo y Olivia Hidalgo, en el Antiguo Hospital Militar (AHM). Allí acondicionó uno de los espacios ocupados para crear su propio taller de experimentación artística. En este lugar continuó el proceso pictórico que había empezado en la facultad; *Orquídea* y *Omnipresente*, por ejemplo, provienen de esa búsqueda, pero fueron producidas en el nuevo taller. A partir de ese momento la artista comenzó a

expandir sus recursos visuales, materiales y las maneras de concebir el espacio.

Esta etapa transicional se manifestó en la muestra individual “Instalaciones”, organizada en 1992 en el Antiguo Hospital Militar. La instalación como medio no era recurrente en ese momento en la escena artística local; por lo tanto, la artista decidió explorar sus posibilidades expresivas. A Valarezo le interesaba mantener una mentalidad de apertura hacia lo nuevo, es así como tomó distancia de los referentes locales del arte moderno y empezó a desarrollar una mirada crítica hacia las tradiciones estéticas y los relatos más ortodoxos de la historia del arte occidental. Una pieza que da cuenta de este cambio es *Mujer Sangre*, cuya imagen proviene de la instalación homónima presentada en la mencionada exposición. La pintura refleja el interés de la artista en la figura y corporalidad femenina, y en su propia identidad como mujer, una característica de sus obras anteriores, pero también incluye elementos orgánicos vegetales y un marco de satín fruncido, elemento tomado de su vida diaria. La incorporación de huellas de la experiencia cotidiana constituyó una estrategia de producción material que, posteriormente, le permitió Valarezo desplegar una autoexploración identitaria no solo dentro de los confines de su propia subjetividad, o en los parámetros formales de la pintura moderna, sino de manera más arriesgada en los intersticios del cuerpo social y las identidades colectivas.

Posteriormente, entre 1993 y 1994, la serie “Buscando las raíces” manifiesta una nueva manera de concebir lo artístico para Valarezo, en toda su plenitud y claridad. Su obsesiva búsqueda de sentido en las visualidades y soportes materiales de la cultura popular hizo eco en piezas clave de ese período como *Yo soy Ecuador* (1993), tanto en su versión instalativa como pictórica, *Ofrendita* (1993), *La mudanza* (1993) y *Raíces en el alma* (1994). El cambio



Derecha: Diana Valarezo. La muerte del sueño (1992). Acrílico sobre paneles de madera y hojas secas. Dimensiones variadas.

Izquierda: Diana Valarezo. Mujer - sangre (1992). Instalación técnica mixta, pintura sobre papel, cintas de plástico encontradas y cartón. Dimensiones 2,30 m (ancho) x 4 m (largo).

Fotografías tomadas en la muestra individual "Instalaciones" en el Antiguo Hospital Militar.



Izquierda: Diana Valarezo. Mujer sangre (1992). Técnica mixta sobre lienzo. 90 x 95 cm.

Derecha: Diana Valarezo. Orquídea (1991). Óleo sobre lienzo. 40 x 60 cm.

en su producción refleja el quiebre que estaba ocurriendo en la escena artística de la época y que, posteriormente, dio lugar a las discusiones en torno a la posmodernidad que propiciaron una puesta en solfa, conflictiva y traumática, del paradigma moderno en el arte local. En la obra de Valarezo esta crisis se manifiesta en cuanto su mirada se proyecta más allá del espacio académico e institucional del arte hacia la vitalidad de la cultura en su devenir cotidiano. Esta transformación no solo ocurrió en la historia del arte local, sino en la propia sociedad ecuatoriana que se abría al flujo global de intercambios culturales en el marco de la agudización de la economía neoliberal en los años noventa.

En la instalación *Yo soy Ecuador* Valarezo elabora una versión propia del escudo nacional, alterando su iconografía para encarnar un significado más personal. Aunque se trata de un gesto cuestionador, la propuesta estética no apunta a derribar metafóricamente las imágenes patrias, sino que interpela su función representacional y la pretensión de condensar la multiplicidad y heterogeneidad de un pueblo, así como la narración histórica de la cual pende su valor estético y su aparente sacralidad en el imaginario social. El sentido de esta apropiación artística, por lo tanto, no es la desaprobación meramente iconoclasta sino una reelaboración del símbolo patrio y el vínculo con lo que representa: la pertenencia a una identidad colectiva.

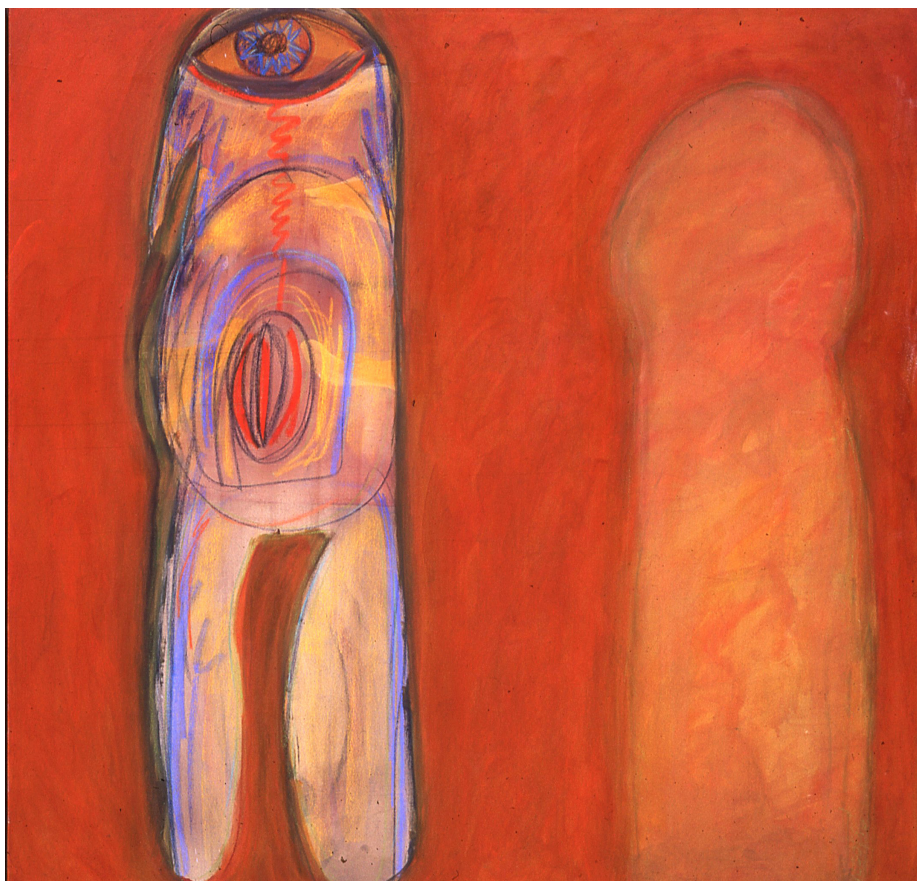
A través de la obra, la artista intentaba liberarse del peso social e histórico del escudo de armas, y esto trajo como consecuencia la necesidad de nuevos símbolos para expresar una búsqueda identitaria afincada en lo personal. Quizás impulsada por el proceso artístico que había desarrollado previamente, Valarezo encontró en la autorrepresentación una vía para resaltar la importancia del sujeto individual en el proceso de conformación de las identidades colectivas.

Una figura en amarillo, similar a la que vimos en *Mujer sangre*, ocupa el lugar central de la instalación, constituyendo un núcleo alrededor del cual gravitan diversos elementos visuales. Para Valarezo el cuerpo es el lugar que alberga la exploración de la identidad, el punto de partida de la experiencia vital. Para representarlo, la artista recurrió al traslapamiento de dos formas de ver y entender del mundo: la ciencia y la religiosidad popular. La figura contiene una referencia biológica del cuerpo humano, específicamente el aparato circulatorio de las láminas educativas, pero el órgano central de este sistema posee un halo de fuego como el del Sagrado Corazón de

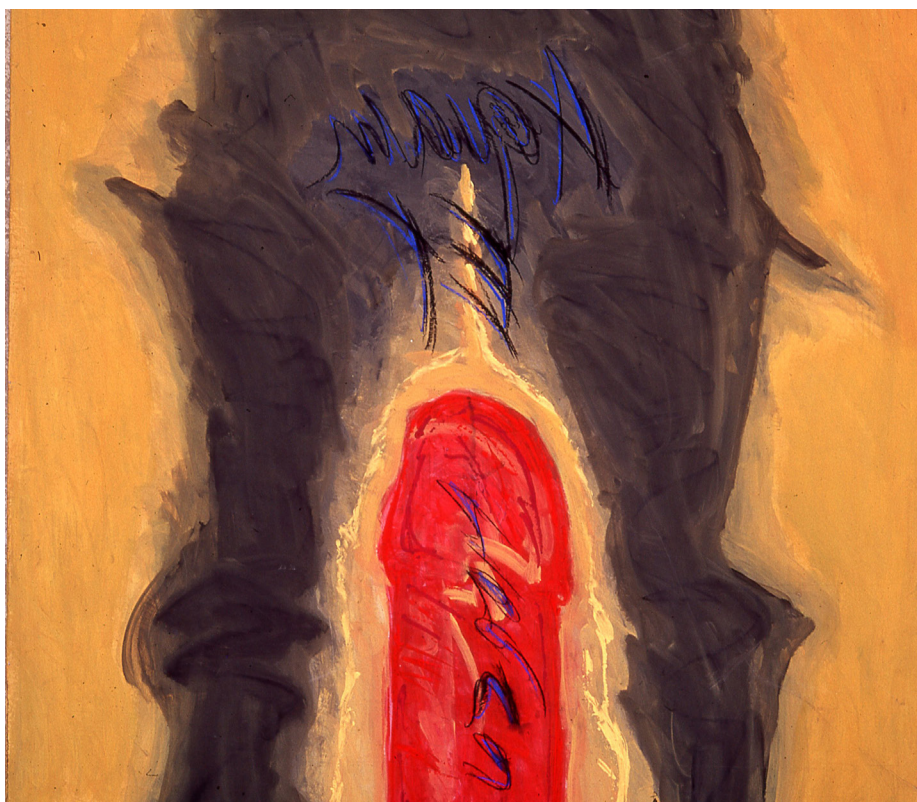
Jesús. En la obra, el corazón y el sol constituyen símbolos de la vida. Un hemisferio de fuego arde dentro del óvalo del escudo, como una referencia a la deidad Inti del mundo prehispánico. El maíz y el banano se incorporan en este nuevo repertorio, así como un pequeño altar sobre el suelo que, mediante la forma ritual, refleja el sincretismo propio de las manifestaciones religiosas populares en el Ecuador y América Latina.

A través de una cuidadosa organización de los elementos simbólicos, Valarezo logra exponer la lógica interna de la representación del símbolo patrio. El gesto podría considerarse posmoderno (en la vertiente postestructuralista) por su interés en develar la fragilidad de los discursos que producen las iconografías de lo nacional, pero no había consciencia de ello en aquel momento. Los debates en torno al arte posmoderno vendrían años después, cuando un grupo de artistas, entre los cuales se hallaba Valarezo, fundó el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo. Ella tuvo afinidad con las discusiones que se propiciaban en este espacio; finalmente, las teorías posmodernas posibilitaron un entendimiento de los lenguajes que la artista estaba experimentando en esa época.

El uso discursivo del soporte de la pieza (cartón y styrofoam) es otro aspecto a resaltar, pues logra transmitir el carácter maleable de las identidades y subjetividades en su proceso de desarrollo. Son materiales que remiten al ámbito de lo ordinario, lo efímero y cotidiano, disociados de lo comúnmente considerado como artístico. El lugar de producción y exhibición de la obra, el Antiguo Hospital Militar, también expresa un ensanchamiento de los marcos habituales de la creación y circulación artística local. La pieza fue parte de la muestra "Pabellón 6", en la que también participaron Pablo Barriga, Jenny Jaramillo, Olvia Hidalgo y otros. Para esa ocasión, en lugar de bananos la artista utilizó naranjas



Diana Valarezo. Mujer pájaro (1991). Acrílico sobre lienzo. 120 x 120 cm.



Inferior pág. anterior: Diana Valarezo. Fecundación (1991). Óleo sobre lienzo. 60 x 80 cm



Diana Valarezo. Entre agua y fuego (1990). Acrílico sobre lienzo. 150 x 150 cm.

e incorporó una silla roja a la pieza. Ella no pudo estar presente para la inauguración, por lo que el artista Diego Ponce se encargó del montaje.

Para la pintura homónima, la artista reemplazó la forma del escudo por un sol radiante que ella asociaba con la deidad dadora de vida en las culturas precolombinas. Inti también aparece en la obra *Matria* (1994), en la forma de un elemento arquitectónico decorativo que Valarezo tomó del interior de la Iglesia de la Compañía de Quito. En esta pieza la artista buscaba feminizar la patria, la tierra a la que pertenecemos, aludiendo a la naturaleza como madre y a la nacionalidad con rostro de mujer. El manto azul con estrellas doradas proviene de la representación de la Virgen en la iconografía religiosa.

El sincretismo cultural sin duda es un rasgo pronunciado en el trabajo de Valarezo de este momento. *Ofrendita*, su obra presentada en el Salón Mariano Aguilera en 1993-1994, también hace de la hibridez un mecanismo de enunciación poética. En una de sus caminatas por la ciudad, en las cuales se dejaba llevar por lo que veía, recogiendo objetos y materiales que llamaban su atención, la artista encontró un barco fabricado en el material que se utiliza para los castillos que se queman en las fiestas populares. La pieza consistía en el barco engalanado con cintas de colores y objetos cotidianos. No queda registro de esta propuesta, pero sí una obra derivada, *Ofrendita II*. La pieza consiste en una caja que contiene la imagen del barco que aparece en el escudo nacional del Ecuador, cuyo caduceo, según la heráldica local, representa el comercio y la navegación. Valarezo aprovecha este significado para hacer un comentario crítico sobre la crisis económica y social que se vivía en ese momento, incorporando las devaluadas monedas de un sucre a manera de exvotos en el fondo de la caja. Como si se tratase de un altar con ofrendas, la obra incluye imágenes de santos; en la vela del barco, por ejemplo, aparece la figura de San Lucas, patrono de los artistas, tomada de un retablo de la Iglesia de San Francisco de Quito.

De todas las obras que conforman esta serie, solo *Yo soy Ecuador*, en su versión instalativa, ha sido expuesta al público. Según Valarezo, estas propuestas no tuvieron una buena acogida en los espacios culturales de la época, un hecho que llama la atención si consideramos que uno de los tópicos recurrentes del arte local en los noventa es, precisamente, la crítica a los repertorios iconográficos de la nación.

A partir de 1995, ocurre otro giro de timón en la

obra de la artista, quien comenzó a explorar de manera aún más profunda sus estados emocionales y afectivos. Las pinturas, instalaciones y performances que giran en torno a la serie “Sombras en la consciencia” pretenden llevar al lenguaje visual, de manera muy velada, estados de confusión mental y preguntas existenciales sobre la vida y la muerte. De este proceso provienen piezas autorrepresentativas como *Sombras en la conciencia*, *Nudos mentales* y *Fraccionamientos*, todas realizadas en 1995, en las que prevalece la metáfora de las ataduras que restringen la consciencia plena de una misma. Líneas gruesas se retuercen sobre las figuras que flotan diáfanas en la superficie pictórica. El tratamiento acuarelado del óleo otorga a las siluetas la liviandad suficiente para sugerir estados emocionales.

En su afán por complejizar su proceso creativo y experimentar con los medios artísticos, Valarezo llevó esta reflexión a una pieza que resulta particularmente interesante por el lenguaje que desarrolla. *Cárcel mental* fue presentada en la exposición de la Pre-Bienal de Cuenca de 1996, en el Salón del Pueblo. En el espacio semicircular que conforma una de sus salas, la artista instaló una representación de las ataduras mentales, fabricadas en alambre y papel maché, sobre las que proyectó luces que producían sombras en la pared blanca. Esta pieza constituye un antecedente de prácticas que, posteriormente, en la escena artística local apuntaron a desarrollar un concepto ampliado de dibujo. Durante la muestra, Valarezo realizó una “acción” en medio de la obra, colocándose en posición fetal con el rostro cerca del suelo durante varios minutos. Asimismo, planificó un registro de la misma, que hoy podría considerarse una foto-performance. La imagen expresa de manera elocuente el agobiante peso de las “marañas mentales” que, según la artista, entorpecían su proceso de autoconocimiento y calma emocional.

Ese mismo año, la artista participó

en una exposición colectiva en el Museo Municipal de Guayaquil, junto a Diego Ponce, Olivia Hidalgo y Patricia Escobar, con la obra *Vía de sombras* (1996), también llamada *Vía Crucis*. El políptico estaba compuesto por una suerte de rosario de 31 imágenes de desaparecidos, tomadas de un archivo de Amnistía Internacional. La obra también fue presentada en su exposición individual “Sombras de la conciencia” en la Galería Art Forum de Quito en 1997. En esta ocasión, incluyó un poema escrito por la artista a través del cual buscaba manifestar un proceso de autoindagación espiritual. Un hecho fundamental para entender el trabajo de la artista en este período fue el fallecimiento de su padre, un acontecimiento traumático que ella intentó comprender a través del arte. Una obra que alude específicamente a este hecho es *Plegaria a la memoria* (1997). Para Valarezo, el recuerdo de su padre era como una “sombra en la conciencia”. Esta propuesta también formó parte de la muestra en Art Forum. En este espacio realizó un performance dentro de la instalación, dejándose atravesar por ella, física y simbólicamente, como un momento de introspección sanadora.

Aunque las obras artísticas de Diana Valarezo de los años noventa resultan significativas para entender un cambio de mentalidad en la producción del arte local, no han sido debidamente estudiadas en cuanto antecedentes de procesos artísticos que años después se desarrollarían reiteradamente, al punto de convertirse en nuevos relatos de la historia del arte local —por ejemplo, la crítica a la identidad nacional o la noción ampliada de dibujo—. En la entrevista realizada para esta investigación, la artista mencionó que se sentía como un “fantasma” en las narraciones sobre el arte en el Ecuador, quizás debido a la distancia que decidió establecer con el campo artístico desde 1998, cuando viajó a China para realizar estudios de postgrado. La artista permaneció en ese país durante cinco años, a su regreso el contexto de debate y efervescencia de ideas propiciado por el CEAC no era el mismo. Ana Gabriela Rivadeneira, Alexis Moreano, César Portilla, entre otros, migraron, y una nueva generación tomó la posta. Intentó dedicarse a la docencia y participar en eventos culturales, pero no ha dejado de percibirse a sí misma lejos de los epicentros del arte local en la actualidad. Actualmente, la artista vive entre Bélgica y Ecuador. Su más reciente exposición individual se realizó en la galería N24 (Quito) en febrero del 2020.

Diana Valarezo. Raíces en el alma (1994). Técnica mixta sobre lienzo y madera. 120 x 80 cm.





Superior: Diana Valarezo. Yo soy Ecuador (1994). Acrílico sobre panel de cartón, plumas y frutas. Dimensiones variables. Fotografía tomada en el taller de la artista en el Antiguo Hospital Militar.

Inferior: Diana Valarezo. Yo soy Ecuador (1993). Técnica mixta sobre papel maché y lienzo. 180 x 140 cm.

Diana Valarezo. Matria (1994). Óleo sobre lienzo. 120 x 180 cm.





Diana Valarezo. Ofrendita II (1993). Técnica mixta sobre papel artesanal. 50 x 50 cm.



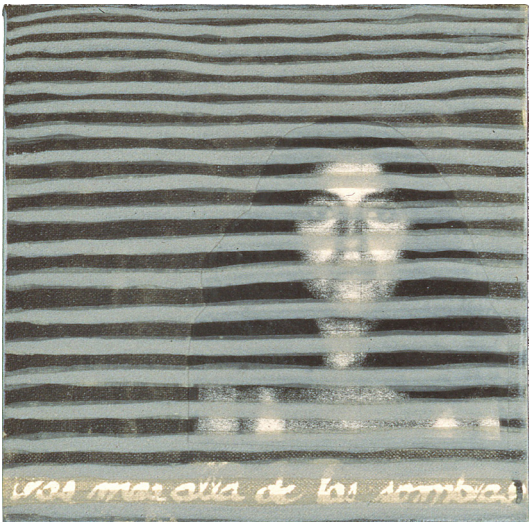
Diana Valarezo. Sombras en la conciencia (1995).
Técnica mixta sobre tela. 120 x 120 cm.



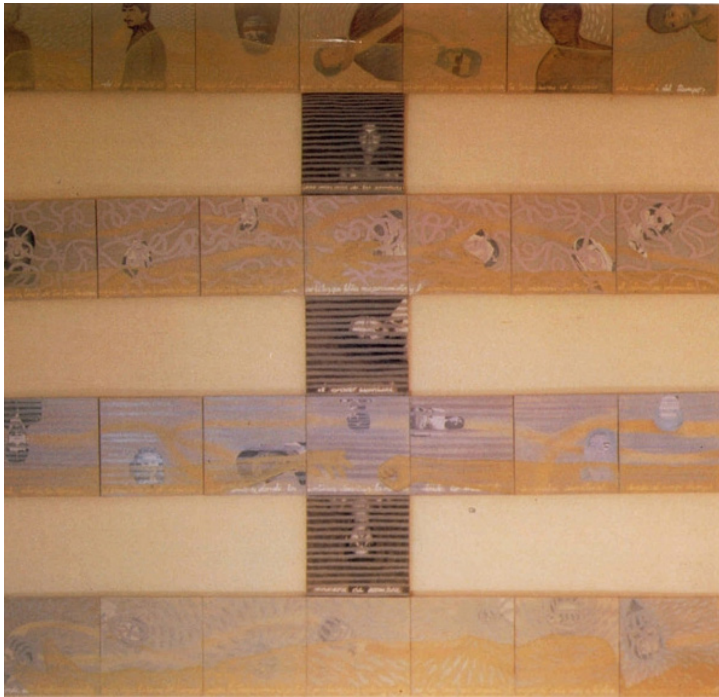
Diana Valarezo. Nudos mentales (1995).
Técnica mixta sobre tela. 120 x 120 cm.



Diana Valarezo. Fraccionamiento (1995).
Técnica mixta sobre tela. 120 x 120 cm.



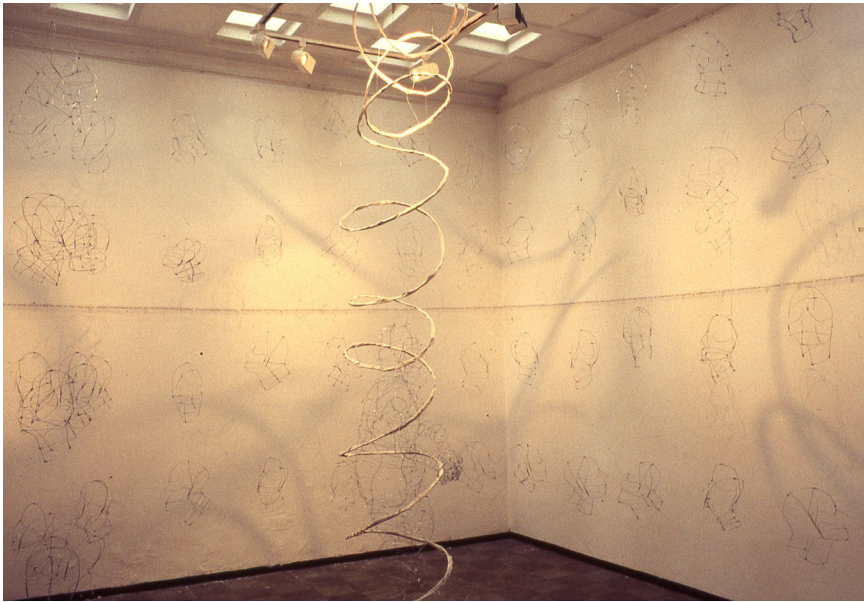
Diana Valarezo. Vía de sombras (1996). Técnica mixta sobre tela. Políptico de 31 piezas de 25 x 25 cm c/u. Fotografía de la obra y detalles.



Diana Valarezo. Vía de sombras (1996). Técnica mixta sobre tela. Políptico de 31 piezas de 25 x 25 cm c/u. Fotografía del montaje en la exposición del Museo Municipal de Guayaquil en 1996.



Diana Valarezo. Cárcel mental. Alambre y papel maché. Dimensiones variables. Fotografía de la acción realizada en la exposición de la Pre-Bienal de Cuenca en 1996, en el Salón del Pueblo, y detalle de la obra.



Diana Valarezo. Plegaria de la memoria (1997). Instalación de alambre y poemas sobre acrílico. Dimensiones variables. Fotografía del montaje y performance de la artista.

ANA FERNÁNDEZ: “VALIENTES HOMBRES DE MI PATRIA”

Desde sus primeras incursiones en el mundo del arte, Ana Fernández ha mantenido un perfil crítico con respecto a las instituciones sociales y culturales que intentan cobijar nuestros cuerpos, identidades y subjetividades bajo determinados discursos y representaciones. Su paso por la Facultad de Artes fue breve, de 1982 a 1984, pero suficiente para adquirir una mirada interpelante con respecto a las prácticas educativas. Durante ese tiempo, la artista percibió la formación artística que recibía como formalista, anclada en el aprendizaje del oficio, y que la mayoría de profesores no tenían apertura hacia los intereses de los más jóvenes. Había un sesgo machista en las aulas; por ejemplo, el profesor Oswaldo Moreno “era misógino. A las mujeres nos decía «vayan a la cocina», «hacer arte no es hacer crítica de arte», «nunca ha habido grandes mujeres en el arte»” (entrevista personal, 2020). Ella interpretó estos comentarios como nocivos en su proceso de aprendizaje, ya que sus inquietudes trascendían la elaboración de un desnudo o un bodegón; en ese sentido, fue importante la presencia de docentes como Carmen Silva, Pablo Barriga y Marcelo Aguirre, quienes tenían una mejor predisposición a lenguajes más experimentales.

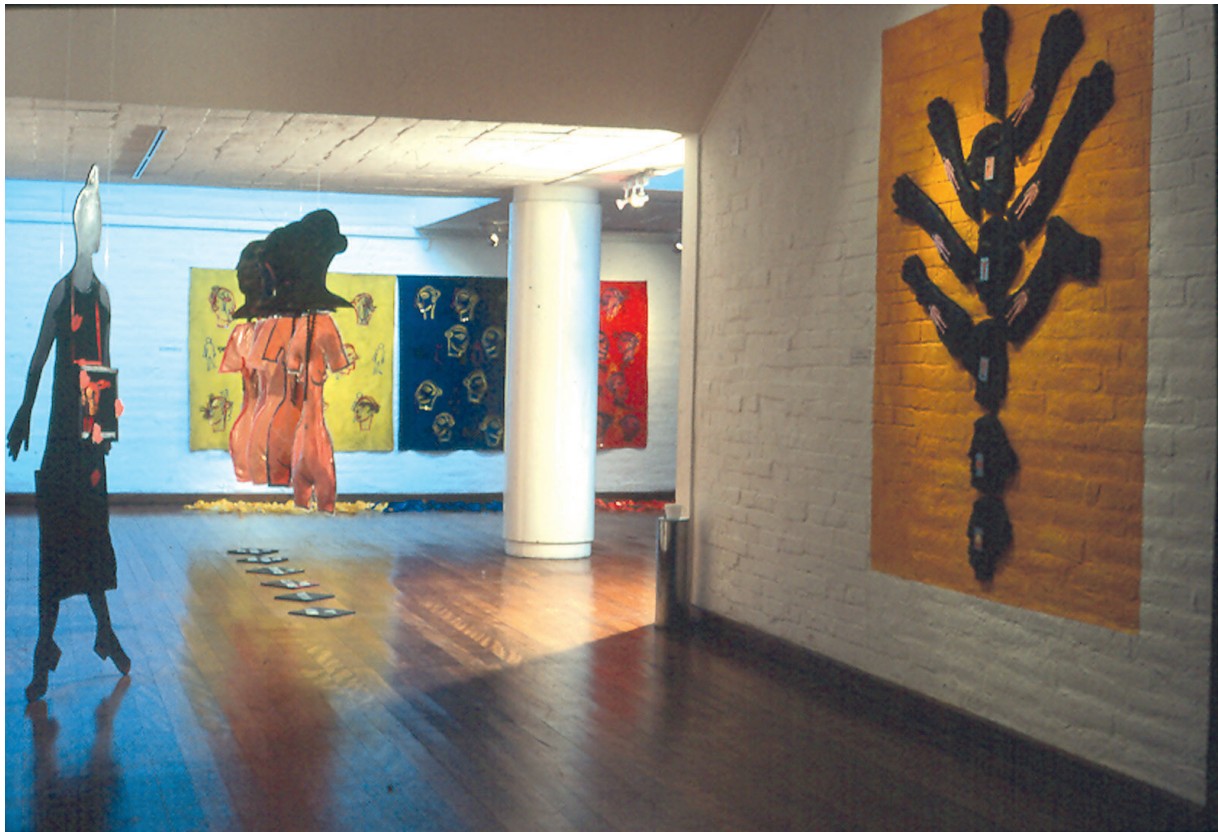
Fernández menciona que, entre otras razones, salió de la facultad por la misoginia que observó en el profesorado. Posteriormente, realizó estudios en Italia y luego en el San Francisco Art Institute (SFAI), en donde obtuvo una Licenciatura (Bachelor of Fine Arts) en Pintura. En la escena artística de San Francisco, en los años noventa, la artista percibió una fuerte influencia de la noción de multiculturalidad y exploró el activismo chicano en La Misión. Su participación en una muestra antológica de mujeres en la Galería de La Raza constituyó una experiencia determinante para su visión del arte feminista. Para Fernández, su formación fue más significativa en estos espacios educativos y culturales que en la Facultad de Artes.

Ella regresó al Ecuador en 1996, en un momento clave para la conformación de una incipiente escena del arte contemporáneo en Quito. Recuerda una entrevista que le realizaron Alexis Moreano, Ana Gabriela Rivadeneira y Rafael Barriga en radio La Luna, en donde comenzó a notar que había nuevos discursos sobre arte circulando en la ciudad, aún precarios y difusos, pero que abrían posibilidades hacia otros entendimientos de lo artístico. Para ella, ese período fue de mucha ebullición, con múltiples reuniones y discusiones entre los artistas. “Era como abrir-

se paso a codazos”. Un lugar primordial para este proceso, según Fernández, fue El Pobre Diablo, en donde realizó una exposición de dibujo en gran formato poco después de volver a la capital. En las obras manifestaba un interés por la cultura y la religiosidad popular a través del uso del papel craft. Al año siguiente, Betty Wappenstein le invitó a exponer en La Galería, uno de los lugares más prestigiosos de la escena cultural del país en ese momento. Este espacio no solo impulsó la carrera de artistas de mediana y larga carrera, sino también emergentes que tenían un acceso muy limitado a las instituciones culturales.

En aquella época Fernández era una feminista combativa, le incomodaba el machismo de la escena cultural local y de la propia sociedad. Con su exposición en La Galería en 1997, la artista decidió abordar el asunto de manera frontal e incisiva: sus obras manifiestan una crítica al patriarcado en la religión católica, la educación y la ciencia, los relatos históricos y los símbolos patrios, así como el lugar preasignado a las mujeres en la sociedad. Fernández trató estos temas, tan vigentes en la actualidad, hace más de veinte años, cuando el lazo entre prácticas artísticas e ideas feministas no era tan estrecho como ahora.

Está el Papa en su útero era una obra bastante radical para la época si consideramos que los debates sobre el derecho de las mujeres al aborto aún no tenían incidencia en la esfera pública en ese momento. La pieza estaba conformada por una figura con traje negro y rosas rojas que, según Fernández, representaban la fragilidad, pero también la potencia femenina. Del cuello colgaba una cajita que contenía un pequeño altar, un útero y la figura del papa superpuesta encima; cada elemento estaba fabricado manualmente en madera. El día de la inauguración, la artista Jossy Cáceres realizó un performance, se vistió con el traje oscuro y recorrió el espacio expositivo con la caja suspendida de su cuello. El peso de la cristiandad contenido en el objeto



Vista parcial de la exposición "Valientes hombres de mi patria" de Ana Fernández en La Galería (1997).



Ana Fernández. Está el Papa en su útero (1997). Técnica mixta. Dimensiones variables.

lleva a pensar en el cuerpo al que se le impone esa carga y que, sin embargo, resiste. Durante la acción performática, Cáceres encarnó ese cuerpo colectivo de manera casi ritual, portando en su pecho una imagen que aludía a siglos de abuso y sujeción. Su recorrido por el espacio galerístico, en medio de las obras de la muestra, puede interpretarse, también, como un camino histórico que aún es preciso desbrozar para la consecución de los derechos de las mujeres, un Estado verdaderamente laico y un cambio de mentalidad en la sociedad civil.

Junto a esa obra se encontraba Monja, viuda, soltera, casada, una pieza escultórica fabricada en madera y plástico en la que Fernández aludía a la educación sentimental y cultural de las mujeres dentro de parámetros machistas desde las edades más tempranas. El título se refiere al popular juego infantil de saltar la soga, en donde la destreza se mide por la cantidad de repeticiones que las niñas pueden alcanzar. El canto que anima la dinámica reza: “Monja, viuda, soltera, casada, ¿cuántos hijos quieres tener?”. La respuesta a esta pregunta viene a continuación, cuando se realiza un conteo en el que un mayor número de saltos corresponde a una prole abundante. El esfuerzo de las niñas en lograr más brincos expresa el deseo patriarcal de que se conviertan en mujeres fértiles, cuya identidad solo puede definirse en relación a la presencia de un hombre en sus vidas: cada figura portaba un collar del que pendía una imagen masculina como un símbolo de posesión. Fernández incorpora el sentido de este juego a la representación de mujeres a quienes se les ha cercenado las piernas y los brazos. De algún modo, esto puede relacionarse con la retorcida historia de las Lolitas que se convirtieron en un escándalo de la deep web.²⁰⁶ Más allá de su veracidad —puesta en duda por varios internautas— la idea de niñas convertidas en esclavas sexuales, de la manera más monstruosa a través de la mutilación de sus extremidades, representa una exacerbación de la fantasía masculina de la dominación absoluta.

Además de cuestionar la educación de las mujeres, la artista planteó un cuestionamiento a la historia del arte occidental en *El gran juego del hombre*, en donde se dispuso a diseccionar y traslapar las representaciones clásicas, convencionales, del cuerpo masculino y femenino.

El conjunto de piezas del juego, en el lado anverso, conformaba una suerte de rompecabezas que puede asociarse al desmembramiento metafórico de la imagen binaria del género; mientras que en el reverso persistía el leitmotiv de las rosas rojas sobre fondo negro, poniendo en jaque la validez representacional de esos estereotipos desde la mirada femenina. En *El gran libro del hombre*, en cambio, Fernández se refería al androcentrismo de las imágenes científicas. Utilizaba recortes de láminas didácticas en diálogo con sus propias pinturas para ironizar la sacralidad del libro como objeto de conocimiento. El comentario general que se desprende de estas piezas apunta a la centralidad del cuerpo masculino en la concepción del mundo que promovieron la ciencia y educación modernas.

Al analizar el conjunto de obras de la muestra se observa una aguda crítica a los fundamentos patriarcales de la cultura occidental. Uno de ellos, precisamente, es el de la nación moderna basada en la figura de la patria (término prestado del latín cuyo sentido original designa a la “tierra del padre”). Al igual que artistas como Marco Alvarado, Pablo Barriga, Jenny Jaramillo y Miguel Alvear, entre otros, Fernández buscó controvertir la idea moderna de la ecuatorianidad enraizada en el tejido social y cultural del país desde la época republicana. La desacralización de los símbolos patrios fue una estrategia recurrente en este sentido, pero el caso de Fernández es particular pues su mirada no solo busca desbaratar estéticamente la compleja organización de elementos iconográficos que representan la pretendida unidad nacional, sino que deriva hacia una crítica cultural de la nación moderna desde una perspectiva feminista en obras como *Ni con el pétalo de una rosa*, *Encerrada* y *Mujer Maravilla Ecuador*.

En la primera observamos el uso crítico del mapa y la historia nacional. Al verde oscuro que prevalece en las cartografías geográficas del Ecuador Fernández superpuso cuadrados rosa en los que

206 Eduardo Gutiérrez, “Lolita Slave Toy la supuesta red de pedofilia que convertía niñas en muñecas”, *Debate*, 20 de junio de 2020: <https://www.debate.com.mx/viral/Lolita-Slave-Toy-la-supuesta-red-de-pedofilia-que-convertia-ninas-en-munecas--20200620-0180.html>

aparecen figuritas de próceres, héroes y personajes históricos relevantes, todos hombres, repartidos a lo largo y ancho del territorio nacional. Superman y Batman también ocupan un espacio en esta versión sarcástica de la historia patria, como una exacerbación del ideal masculino que se buscaba construir en los relatos cívicos. Como un símbolo de rebeldía, las rosas rojas tensan estas representaciones con una presencia estratégica en la composición.

En aquel momento el mapa del Ecuador incluía la línea del Protocolo de Río de Janeiro de 1942. La suscripción de este tratado representó un conflicto limítrofe irresuelto con el Perú desde aquel momento, el cual finalmente se solucionaría en 1999 con la firma de los tratados de paz entre ambos países. El trazado de la línea del protocolo sobre el mapa simbolizaba la pretendida nulidad del tratado: en el imaginario nacional esto significó, durante décadas, un enardecimiento de los sentimientos patrióticos frente a la pérdida de gran parte del territorio amazónico para el Ecuador. En 1995, la Guerra del Cenepa fue el último enfrentamiento bélico entre los países y un antecedente de la firma de la paz a finales del siglo XX. El hecho estaba fresco cuando Fernández produjo la obra en 1997. Sobre la línea del protocolo la artista escribió “Valientes hombres de mi patria”, como un coletazo mordaz al machismo intrínseco a los conflictos bélicos, el mundo militar, los gobiernos de turno, el Estado y la propia sociedad ecuatoriana que también tuvo un papel en esta historia. En el reverso del mapa, la artista incluyó los colores de la bandera nacional y dio un lugar protagónico a una de sus flores en el espacio central. Bajo el cáliz se podía leer la popular frase “Ni con el pétalo de una rosa”. La escritura invertida puede tener varias interpretaciones, entre las que resalta la hipocresía que esconden estas palabras en una sociedad machista. La obra interpela los valores morales usualmente inculcados a los infantes, pero eleva esta crítica al nivel de las políticas del Estado, la memoria histórica, la comprensión del territorio nacional y las representaciones culturales.

Las obras de Fernández en esta exposición resultan particularmente autorreferenciales en cuanto revelan su intención de deconstruirse a sí misma como mujer y artista en medio de un contexto machista y misógino. Una obra como *Encerrada* cuestiona la autoridad de las imágenes patrias, en este caso la bandera nacional, pero desde su propia experiencia que puede ser ampliada a la de otras mujeres que habitan bajo la figura de la nación moderna como ciudadanas de segunda clase.

La presión que la sociedad ejerce sobre los cuerpos

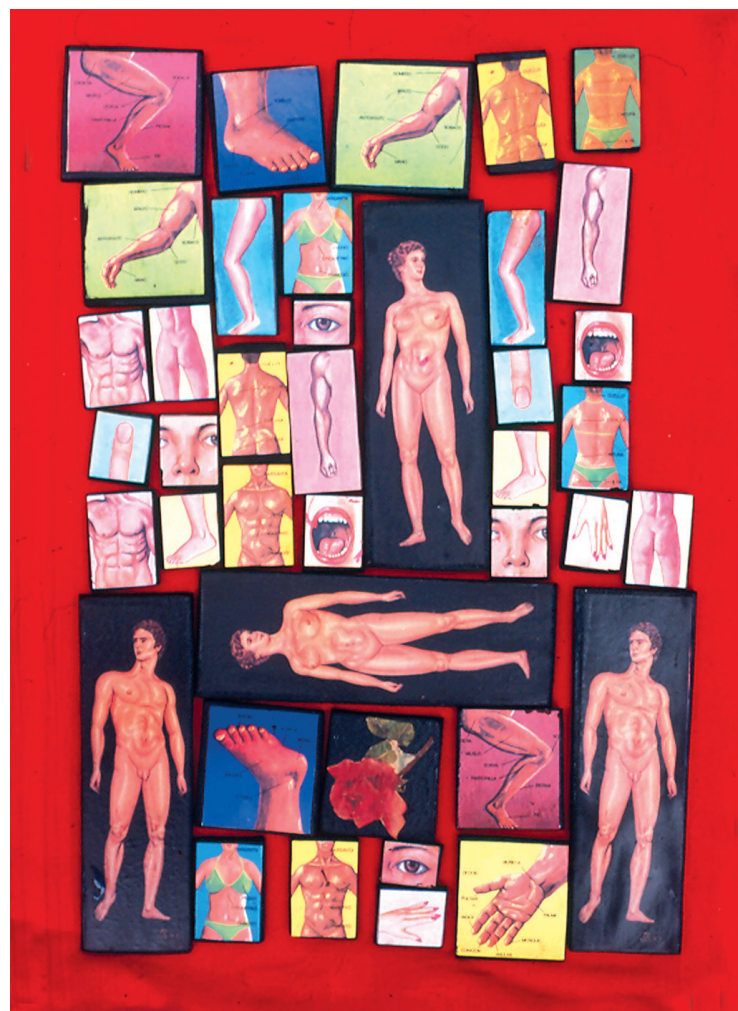
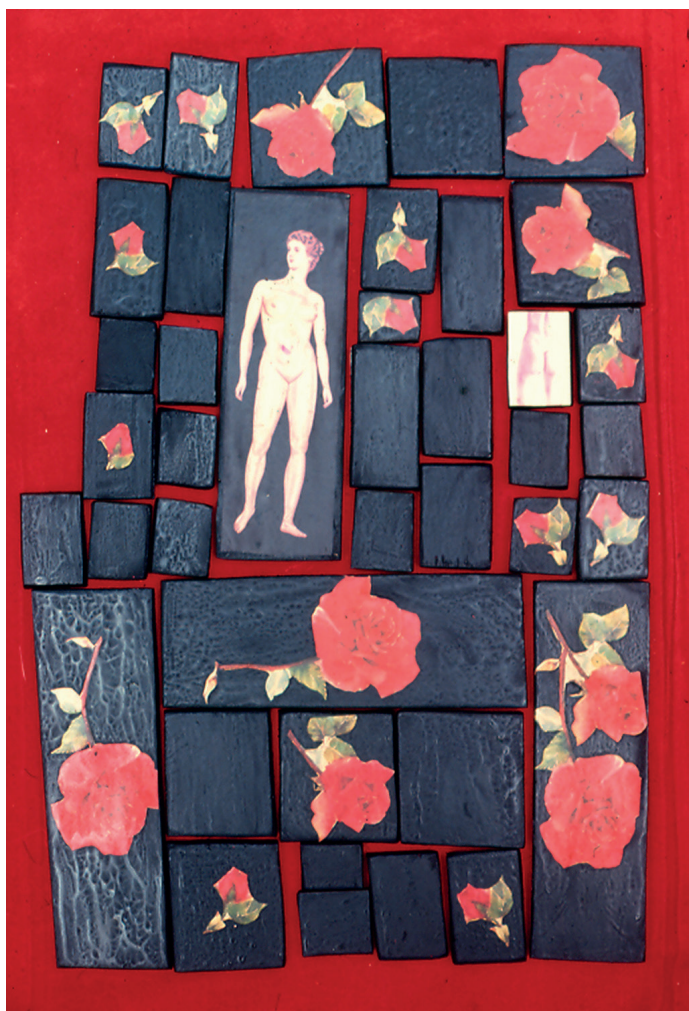
femeninos es aludida en *Mujer Maravilla Ecuador*, una pieza que Fernández considera autobiográfica. En ese momento ya era madre de Amina y Maio, y sentía que el mundo le exigía un conjunto de roles y tareas sociales que debía sortear para también poder ser artista. La imagen de la Wonder Woman criolla, portando los símbolos patrios en su traje de superheroína, puede leerse también como una reivindicación de las mujeres, sin dejar totalmente de lado el tono ácido y burlesco, en contraposición a Superman y Batman “salvando el día” en *Ni con el pétalo de una rosa*. Al igual que otras piezas de la exposición, esta propuesta invitaba a la participación del público como si se tratase de un espacio lúdico, museo temático o, incluso, parque de diversiones. La dinámica de juego rozaba, no sin ironía, lo didáctico, incluso adoctrinador, de los dispositivos que reproducen una división jerárquica de género en la sociedad.

Una pieza que, de cierta manera, escapa a esta tónica es *La Diosa*, quizás porque encarna un discurso afirmativo al recuperar la imagen de una deidad femenina propia de culturas matriarcales o no plenamente androcéntricas como la occidental. La pieza representa una gran cabeza de mujer que, a través de los colores de su piel y cabello en sus lados anverso y reverso, parece representar una divinidad ambigua, sin marcas o símbolos demasiado específicos, pero susceptible de ser interpretada como una gran diosa de las mujeres. Alrededor de ella se encuentran figuras femeninas, de piel blanca como las de las láminas educativas, que rodean la cabeza como un halo místico o una congregación ritual.

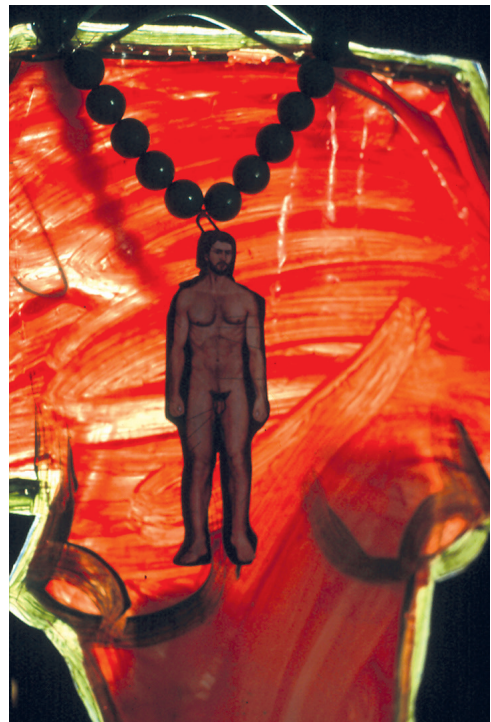
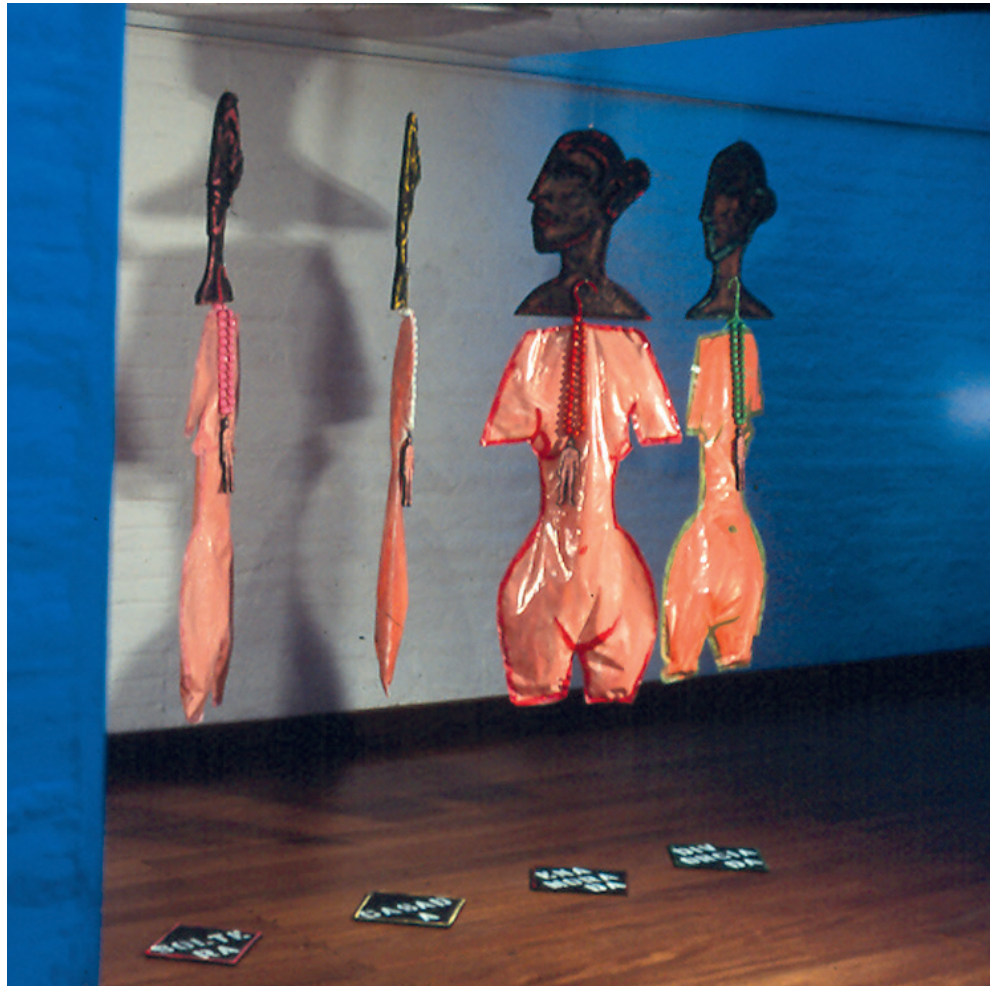
La exposición “Valientes hombres de mi patria” constituye un precedente insoslayable en la historia del arte feminista producido en el Ecuador, pero cabe resaltar que tanto el discurso como los lenguajes artísticos desarrollados por Fernández surgieron de su experiencia en San Francisco, su interés en prácticas activistas, una formación académica y una circulación de



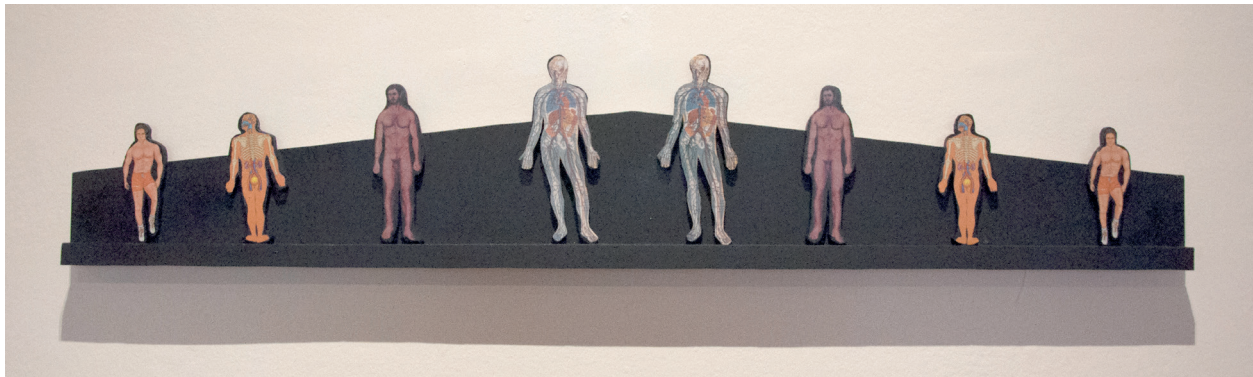
Ana Fernández. Mujer Maravilla Ecuador (1997). Acrílico sobre madera y luces de colores. 170 m x 80 cm.



Ana Fernández. El gran juego del hombre (1997)
(Imágenes del anverso y reverso de la obra). Collage sobre madera. 50 x 40 cm.



Ana Fernández. Monja, viuda, soltera, casada (detalles) (1997). Técnica mixta. Dimensiones variables.



Ana Fernández. El gran libro del hombre (detalles) (1997). Instalación con libro de artista. Dimensiones variables.



Ana Fernández. Encerrada (1997). Técnica mixta sobre lienzo y plástico. 250 x 150 cm.



Ana Fernández. Ni con el pétalo de una rosa (1997) (Imagen del anverso). Técnica Mixta sobre madera. 160 x 170 cm.

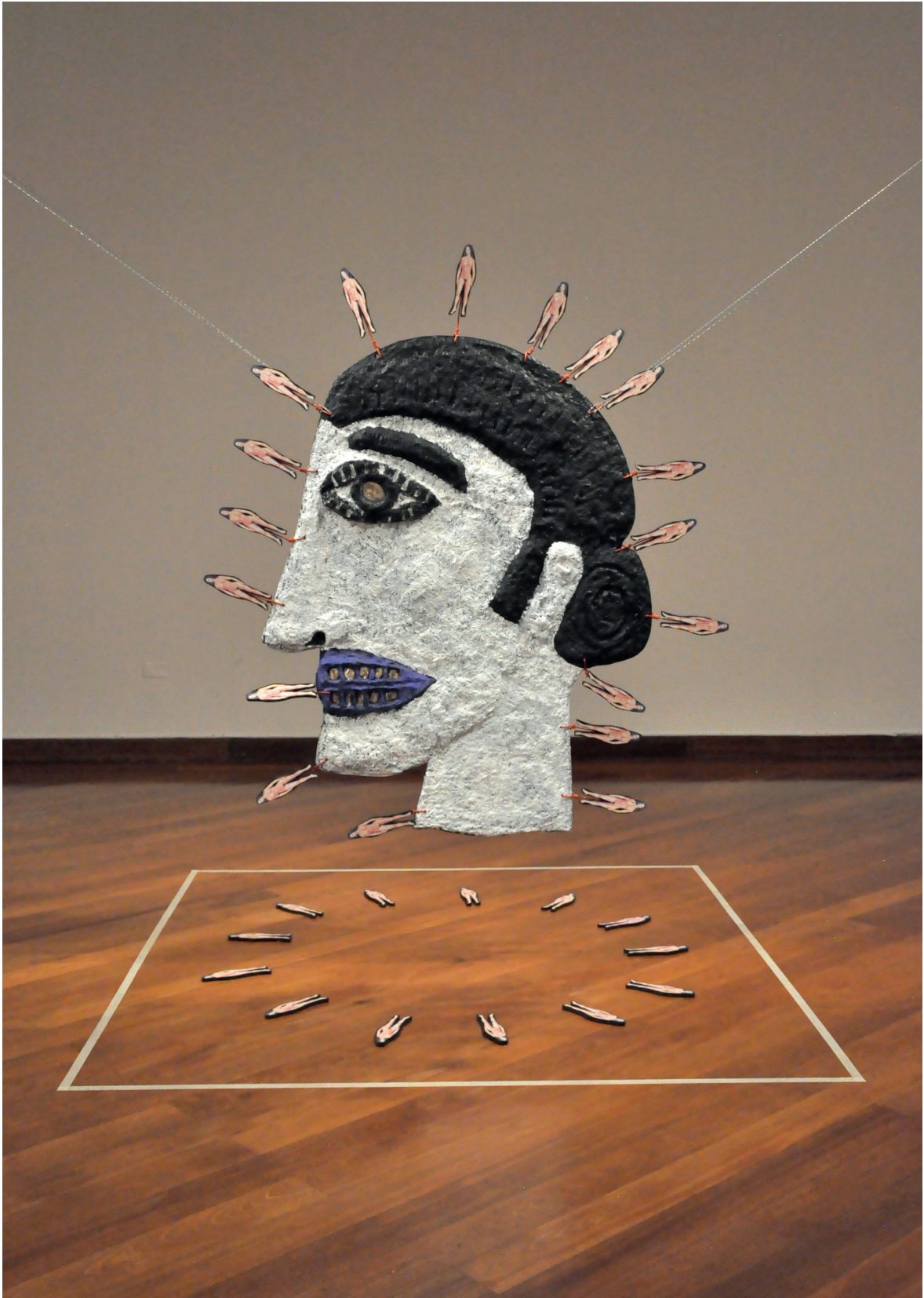
Ana Fernández. Ni con el pétalo de una rosa (1997) (Imagen del reverso, la fotografía muestra a la artista junto a la obra). Técnica mixta sobre madera. 160 x 170 cm.

Imagen del reverso de *Ni con el pétalo de una rosa*, la fotografía muestra a la artista junto a la obra.



Ana Fernández. La Diosa (1997) (lado reverso).
Papel maché sobre madera. 160 x 120 cm.





Ana Fernández. La Diosa (1997) (lado anverso).
Papel maché sobre madera. 160 x 120 cm.

ideas que en ese momento no tenían lugar, al menos no de manera sistemática, en el contexto local.

IDEA PARA UN PERFORMANCE: “EL CAMAL” DE MARCIA ACOSTA

La percepción de que la formación artística que se impartía en la Facultad de Artes era insuficiente para albergar, y dar sentido, a los intereses que surgían en el estudiantado es compartida por Marcia Acosta, quien comenzó a estudiar la carrera de Artes Plásticas en 1988. Refiere que el arte conceptual no tenía cabida en las aulas, sino que existía un énfasis en el dominio de las técnicas tradicionales y un aprendizaje memorístico de la historia del arte. Dentro de la academia, como parte del p \acute{e} nsum, no había cuestionamiento, ni crítica (a excepción de la asignatura *Crítica del Arte* impartida por Manuel Mejía, la cual resultaba muy escasa al ser una hora de clase frente a más de 38 horas prácticas, de 40 semanales, para revisar a los artistas que exponían únicamente en galerías), ni razonamiento y tampoco un debate a las propuestas de los mismos alumnos. Algunos profesores que no eran de planta traían propuestas interesantes, pero nos quedábamos colgados porque no teníamos bases (entrevista personal, julio 2020).

A ella le interesaba “proponer cosas alternativas”, en las que no solo fuese importante la forma o la técnica, sino también el concepto. “Era una lucha bárbara a contracorriente”. No obstante, la facultad también constituyó el espacio en donde la artista comenzó a explorar nuevos lenguajes artísticos como el performance. “Hacíamos las cosas a ciegas, caminábamos por sendas que ya existían, sin saberlo. Experimentábamos más por necesidad que por los conceptos”. En este proceso cabe resaltar la circulación de ideas relacionadas con el arte conceptual que circulaban en la facultad, y que, según Acosta, eran transmitidas por los mismos estudiantes mucho antes que por profesores como Pablo Barriga, Mauricio Bueno o Juan Ormazá. Aunque la formación plástica que recibió la artista estaba principalmente apegada a la enseñanza tradicional de las bellas artes, en la primera mitad de la década de 1990 comenzaba a gestarse una crisis del paradigma moderno del arte no solo en la facultad sino en la escena artística local, como se ha mencionado anteriormente. Esta transformación se expresaría en los más jóvenes de múltiples maneras, una de ellas es precisamente la crítica a las instituciones sociales, culturales y educativas que no representaban las

nuevas mentalidades en torno a lo artístico y cultural.

El comentario de Acosta da cuenta de que la inconformidad y, por consiguiente, la crítica a la autoridad del saber universitario se producía, en ese momento, de manera totalmente intuitiva; no existía, de manera general, un pensamiento estructurado o una práctica sistemática, sino más bien una inquietud potencialmente productiva y una disposición hacia lo nuevo, experimental y espontáneo, en frontal oposición a las rigurosas convenciones de la formación puramente técnica.

En un medio que ella percibía como restrictivo, un factor relevante a considerar fue el acoso sexual que se vivía en la universidad. “Había mucho machismo en la facultad. Estaba harta del «morboseo». Cuando un profesor te abrazaba, también te cogía por la cintura y se te pegaba. Yo no terminaba de entender qué estaba pasando. Ahora las chicas ni en broma permitirían este tipo de cosas”. Su rechazo a esas conductas se manifestó, de manera radical, cuando se cortó el cabello completamente, “a mate”. No quería ser vista como un objeto sexual, por lo cual comenzó a confrontar a sus maestros, en ocasiones menospreciando su hombría.

Su actitud de rebeldía le llevó, en 1993, a idear una acción performática en el camal de Quito, un lugar dedicado al asesinato sistemático de animales con el fin de expender sus cadáveres para el consumo humano. Cuando Acosta conoció el lugar y vio las reses colgadas previo a su comercialización, comparó esa imagen con la situación de las mujeres en la sociedad. Así nació lo que podría considerarse el guion de la obra *El Camal*, una pieza para ser ejecutada junto a Mónica Martínez:

En relación a la obra, esta debió ocurrir al interior del antiguo Camal de Quito. La propuesta era colgarnos dos mujeres boca abajo desnudas en

los garfios donde normalmente se enganchaban a las reses que unos minutos antes eran despostadas. Haciéndolas primero seguir por un corredor que iniciaba en el patio trasero del edificio, luego eran encarriladas con descargas eléctricas hacia unos corrales que terminaban en un cajón donde se les daba la estocada final dejando caer en su nuca un yunque a toda velocidad. Inmediatamente se las tajaba a todo lo largo para extraerles las vísceras, que salían todavía humeantes, posteriormente se las colgaba y troceaba. Nosotras debíamos continuar el camino de las vacas, simulando las que allí habitualmente despedazaban, mientras tres varones nos lanzaban cubetas de sangre y vísceras de los animales. En este trabajo se intentaba denunciar la imagen de la mujer vista solo como objeto, sea esta: carne del placer, pieza decorativa fuera o dentro de su entorno o como imagen publicitaria, indistintamente de si son niñas, jóvenes o adultas.

Acosta, p. 82

Convocaron al público en los exteriores de la Facultad de Artes, para desde allí, dirigirse al lugar; sin embargo, minutos antes de la acción, Martínez decidió no participar, por lo que Acosta no efectuó el performance. Aunque no se llegó a ejecutar, los convocados al evento sí asistieron al camal y pudieron presenciar las terribles características del lugar. La artista concibe esta pieza como una *obra* relevante en su trayectoria, ya que constituyó, antes que nada, una experiencia para sí misma:

Este es uno de esos proyectos que nunca se exhibieron. Sin embargo, hacen parte de mi experiencia como cualquier otro proceso.

p. 82

Aunque la idea de un arte sin público tiene antecedentes en el arte conceptual y conceptualista, la práctica de Acosta no hunde sus raíces de manera plena en esas vertientes, sino que se nutre de un contexto social, emocional y afectivo del cual ella era parte: un grupo de personas con quienes la artista mantenía lazos de amistad y que eran afines a la crítica antisistema, las experiencias místicas en la naturaleza, los estados alterados de la conciencia, el consumo de sustancias psicotrópicas y la exploración del cuerpo. El disfrute de estas indagaciones ocurría y, de algún modo, surgía en la universidad, pero principalmente fuera de ella; esto le permitió recorrer una

vía distinta a la que proponían los docentes en las aulas. Es así como la idea de un arte que también puede desarrollarse sin un público específico, un arte como forma de vida, provino de lecturas y referentes que circulaban de manera intermitente en el centro de estudios.²⁰⁷

El proceso artístico que dio origen a la idea de *El Camal* refleja las posibilidades expresivas que Marcia Acosta encontraba en el arte en ese momento: interpelar el machismo normalizado en la sociedad y, de manera particular, en el entorno familiar y universitario; experimentar con su propio cuerpo como medio artístico y lugar de enunciación crítica; emplazar el hecho artístico en el tejido social, en un lugar simbólicamente relevante para el sentido de la obra; y ampliar su rol como artista en la gestión de un evento fuera de los lugares expositivos convencionales. Aunque la artista no desarrolló una militancia o activismo durante sus estudios en la facultad, tenía una perspectiva feminista del arte como una práctica de cambio social. Si bien *El Camal* no se ejecutó como un performance, la idea manifiesta una posición clara con respecto a la situación de las mujeres en un mundo que prioriza su objetualización y consumo como seres humanos de segunda categoría.

207 Esta búsqueda adquirió una mayor concreción en torno al grupo La Piedra, integrado originalmente, según el testimonio de la artista, por Danilo Zamora, Marcia Acosta, Samanta Flores, Patricio Navas, Tito Martínez, Mónica Martínez, Carlos Emilio Martínez y Mateo Zamora. El grupo surgió después de que Acosta egresó de la Facultad de Artes, y aunque resulta fundamental para entender su trabajo, un análisis pormenorizado de este proceso artístico exige analizar los testimonios, memorias, discursos y prácticas de las personas que lo conformaron de manera activa o que colaboraron eventualmente, lo cual rebasa el objeto de estudio de la presente investigación. Para profundizar en este tema se sugiere revisar los textos e investigaciones del artista Danilo Zamora (2011), la historiadora Susan Rocha (2014, pp. 54-57) y Marcia Acosta (2014, pp. 84-93).

MAGDALENA PINO: OBJETOS INTERVENIDOS²⁰⁸

En la trayectoria artística de Magdalena Pino (Ambato, 1957) ha sido constante la actitud autorreflexiva con la que indaga su propia subjetividad, corporalidad, memoria personal y vida psíquica, lo mismo que una interpelación a los roles y lugares que ella ocupa como mujer en su entorno familiar, social y cultural. Aunque la artista no se identifica con el feminismo en un sentido teórico o militante, sus propuestas pueden ser interpretadas en esa clave por los temas que abordan o la mirada femenina que destacan.

Aun cuando su carrera adquiere mayor solidez en la primera década del nuevo milenio, es a finales de los noventa cuando se perfilan los intereses artísticos que profundizará en obras posteriores como *Significantes sobre significados*, ganadora del premio único del Salón Mariano Aguilera en 2003. En el conjunto de piezas que realizó durante sus estudios en la Facultad de Artes, especialmente entre 1997 y 2000, hay algunas que sobresalen por tratar de manera exploratoria los roles y estereotipos de género, la fetichización de las mujeres en la mirada masculina, la proyección del deseo femenino y la violencia ejercida por mujeres hacia sus congéneres en el círculo familiar. Considerando el interés de Pino en una perspectiva psicoanalítica del arte y el uso del objeto como medio de expresión artística, podría decirse que existe un sustrato surrealista en estas propuestas, en el sentido de una indagación en lo siniestro y ambivalente.

La preocupación de los artistas surrealistas por lo siniestro es afín a la noción de *das unheimlich* de Freud, quien recupera la idea de la “inquietante extrañeza” de Schelling: “se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, [...] ha salido a la luz” (Freud, 1919, p. 224). Al analizar esta idea de *lo ominoso* (también traducido como *lo siniestro*), Julia Kristeva refiere: “Digamos que el aparato psíquico reprime procesos y contenidos representativos que ya no son necesarios al placer, a la autoconservación y al crecimiento adaptativo del sujeto hablante y del organismo vivo. No obstante, en ciertas condiciones, ese reprimido «que hubiera tenido que permanecer oculto» reaparece y provoca la inquietante extrañeza o lo ominoso” (1996, p. 361). Luego, agrega: “Retorno de un reprimido familiar, en efecto, el *Unheimlich*

no necesita por ello menos el impulso de un encuentro nuevo con un exterior inesperado: despertando las imágenes de muerte, de autómatas, de doble o de sexo femenino [...] la inquietante extrañeza se produce cuando se borran «los límites entre imaginación y realidad»” (p. 364). Las alegorías de la muerte, maniqués, muñecas, dobles y fetiches fueron recurrentes en las obras surrealistas que buscaban hacer de la exteriorización de lo reprimido un mecanismo expresivo, en donde la figuración del mundo onírico, el absurdo, el automatismo psíquico y el azar se convirtieron en procedimientos estéticos.

Quizás se pueda arriesgar una interpretación de las obras de Pino como una apertura a la experiencia de lo siniestro. Una experiencia que no se refiere a lo femenino del mismo modo en que lo hacían los artistas surrealistas, influidos por las perspectivas psicoanalíticas freudianas en donde lo femenino es concebido como lo ajeno, lo otro, un objeto de deseo o enigma (Glocer, 2010), sino que nace de una conciencia de género a través de la cual la artista se encamina a reconocer, escudriñar y sanar sus propios traumas.

En su primera exposición individual, realizada en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la PUCE,²⁰⁹ en 1997, dos piezas llaman la atención en este sentido: *Vestimenta* y *Sin título*. En la primera, la figura femenina es evasiva, una muñeca ausente, cuyos atuendos evocan un fetiche. El armario es un contenedor implacable, la apertura de sus puertas es ambigua. La familiaridad que envuelve las prendas y el ropero se enrarece por la presencia de dos brazos masculinos que parecen aplaudir, en un gesto de superioridad, lo que representan esos objetos. Además, lo masculino proviene

209 Cabe mencionar que esta muestra fue realizada gracias a la motivación de Pablo Barriga, quien era profesor de Magdalena Pino en la Fauce. El artista había explorado el arte objetual previamente y fue un referente en la obra inicial de Pino.

208 *Objetos intervenidos* es el nombre dado por Magdalena Pino a las obras objetuales que se analizan en este acápite.



Magdalena Pino. Vestimenta. 1997. Armario de madera, ropa de plumas, cuero, linometal, lana, manos de muñeco Ken. 30 x 20 cm.



Magdalena Pino. Sin título. 1997. Pecera de vidrio, aceite quemado, carritos, bebés de plástico.



Magdalena Pino. Souvenirs, recordatorios. 1997. Mini frascos con pinturas de partes del cuerpo.

de las sombras, y no se revela como cuerpo sino como fragmento, como miembros sin rostro.

Un comentario sobre la diferenciación cultural del género en la etapa infantil es evidente en esa obra tanto como en *Sin título*, en donde la artista utiliza juguetes que ayudan a normalizar, en el espacio lúdico, la separación binaria entre lo femenino y lo masculino.

Al pensar en el aliento surrealista de estas obras, es preciso considerar, también, la predilección de la artista por los objetos: ella los toma del entorno cotidiano y los interviene a través de un procedimiento de ensamblaje a pequeña escala, en donde lo intuitivo y azaroso desplaza a una lógica racional. Como señala Hal Foster, el surrealismo se apropia de objetos usados, viejos, pasados de moda, con los cuales se establece una conexión subjetiva. A diferencia del *readymade*, que constituye un objeto encontrado que interpela el carácter subjetivo del arte, André Bretón subrayó la “realidad del objeto surrealista como signo de deseo” (2006, pp. 250-251). Pino busca desplazar la función utilitaria de los objetos para resaltar precisamente los deseos latentes, lo reprimido que gravita sobre ellos, así como los significados culturales que los vinculan a determinadas prácticas sociales y simbólicas.

El fetichismo fue uno de los temas centrales del surrealismo, sobre todo a partir de las teorías freudianas enfocadas en la sexualidad masculina. La mirada de hombres artistas sobre este tema fue predominante en el siglo pasado. El arte feminista, desde los años sesenta, ha explorado una perspectiva inversa, en la que el lugar de enunciación es ocupado por mujeres que buscan deconstruir los mitos sobre la sexualidad femenina. En las obras *Vestimenta* y *Souvenirs*, Pino conecta con un impulso afín al poner en evidencia cómo el sujeto fetichista “no se siente atraído por el otro sexo como tal, sino únicamente por una parte suya o incluso por una prenda de vestir representativa de aquél” (Rattner, 2002, p. 143).

En esa línea podríamos ubicar, también, a la pieza *Caso cerrado*. Aquí la artista señala la clausura de lo femenino como cuerpo vivo, orgánico, hecho de fluidos, sintiente e impredecible, que es perpetrada por el fetiche a través del cuerpo desmembrado, controlado, despotenciado.

La fascinación del surrealismo por los autómatas, maniqués, muñecas, máscaras y dobles, como se refirió antes, está asociada con lo siniestro. Resulta sugerente que, años después, una de las obras más interesantes de Pino sea, precisamente, una figura-objeto que representa su

alter ego: *Lulú*. A esta muñeca se le permitió explorar tabúes y experimentar situaciones desautorizadas por la moral y la religión. La artista la llevó a eventos privados y al espacio público, la arrojó a la calle desde un paso a desnivel, la abandonó en una fiesta, la fotografió con amigos, colocó sus miembros en distintas posiciones... Y registró en fotografías todos sus recorridos. Las imágenes resultantes fueron colocadas en un objeto que toma la imagen de un ábaco, instrumento de cálculo que le traía recuerdos no tan placenteros de la infancia.

La estructura física de la muñeca carecía de un aparato rígido que la sostuviera. Era una representación femenina hecha a base de tela y relleno, su tamaño era proporcional al de Pino. Su “piel” era homogénea en cuanto a color y textura; carecía de articulaciones, por lo que el cuerpo era fácil de doblar y manipular. Al verla, es difícil no recordar a la *La Poupée* (1935) de Hans Bellmer, una peculiar muñeca (sin rostro, con dos vaginas) que el artista utilizó para indagar en el sadismo, masoquismo y fetichismo. Esta propuesta influyó, en lo posterior, obras de arte feminista como las de Cindy Sherman y Louise Bourgeois.²¹⁰ A diferencia de esa propuesta, que encarna la idea de mujer-objeto fetichista, la obra de Pino juega con una identificación

210 Fue la visita a una exposición de Louise Bourgeois en el MoMA de Nueva York lo que motivó a Magdalena Pino a inscribirse en la carrera de Artes Plásticas. La artista francesa es un referente importante en su producción creativa.

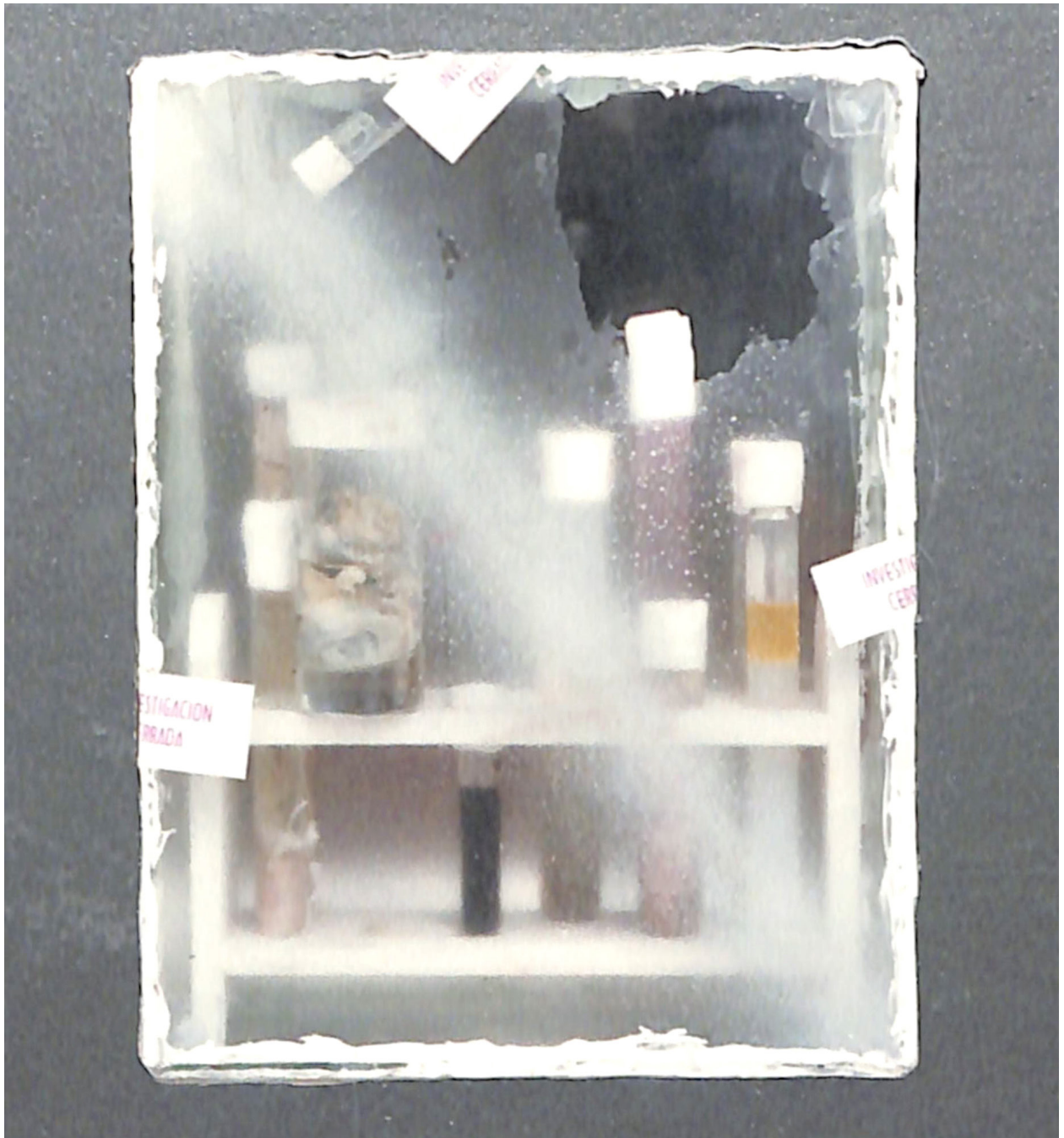
proyectiva²¹¹ que, más que ser un ejercicio de autoanálisis, refleja cómo los deseos femeninos son reprimidos en una sociedad patriarcal. Una sociedad que, además, prioriza el conocimiento racional-instrumental de lo exterior en detrimento de las posibilidades cognoscitivas de la exploración interior.

Otra pieza relevante de este momento es *Autoestima* (2000), en donde Pino aborda, sin evitar un carácter crudo, la violencia verbal a la que son sometidas las mujeres en el entorno familiar por sus propias madres, abuelas, tías y demás parientas. Al igual que otras obras, esta tiene una veta autobiográfica que no es necesario explicar anecdóticamente, pues las fotografías que la conforman son suficientes para entrever una carga afectiva y emocional (estas imágenes forman parte del archivo personal de la artista). El objeto que las sostiene fue encontrado por Pino en uno de sus trayectos cotidianos y consiste en un portatarjetas giratorio. En las láminas se alternan las fotos con palabras que formaron parte de la educación de la artista al interior del hogar: burras, bancos, marimachos, carishinas, monfrudas, sucias, puercas, corrompidas, carcosas, fantoches, arrinconadas, mal llevadas, mal inclinadas, buscadoras del mal, tapeteadas, falsas, arrechas, velermas, tísicas, cabezonas, cerdosas, aucas, judías, comunidas, mamarrachos, lerdas, lelas, brutas, animales, vagas, ociosas, dañinas, endiabladas, endemoniadas, olofernes. Aunque estos términos son considerados insultos en la jerga popular local, su uso en contextos domésticos no siempre tiene la intención de agredir, sino de corregir conductas impropias de las mujeres, que podrían perjudicar su desarrollo de acuerdo a la moral o la religión. La pieza es provocadora,

arriesgada; no escatima al desplegar un efecto de shock entre la candidez que aparentan las fotografías y lo que permanece no tan latente en las palabras.

Magdalena Pino ingresó a la Facultad de Artes a los 36 años, cuando su hija mayor entró a la universidad. Cursar sus estudios, ser parte de la comunidad artística y crear obras le permitió fortalecer su vida propia, más allá de los roles que la sociedad le asignó como hija, madre y esposa. En la cultura local, es poco común que las mujeres decidan abrirse otro camino en la mitad de la vida, peor aún dedicarse al arte con fines críticos. Es importante considerar este antecedente al valorar las obras de Pino, ya que estas expresan una idea del arte no solo como una carrera profesional, sino también como una posibilidad para la autoexploración y la sanación.

211 Término introducido por la psicoanalista austriacobritánica Melanie Klein en "Notas sobre algunos mecanismos esquizoides" (1946) y desarrollado en "Sobre la identificación" (1955). "La identificación proyectiva es una fantasía inconsciente en la que los aspectos del yo o de un objeto interno son escindidos y atribuidos a un objeto externo. Los aspectos proyectados pueden ser sentidos como buenos o malos por quien los proyecta. Las fantasías proyectivas pueden ir acompañadas, o no, por una conducta evocativa con la que se pretende de forma inconsciente inducir al receptor de la proyección para que éste sienta y actúe de acuerdo con la fantasía proyectiva. A veces, las fantasías de identificación proyectiva tienen propiedades tanto 'adquisitivas' como 'atributivas', lo cual significa que la fantasía implica no solamente el deshacerse de aspectos de la propia psiquis sino también del entrar en la mente del otro para adquirir aspectos deseados de su psiquis. En este caso las fantasías proyectivas e introyectivas actúan juntas. Entre los kleinianos británicos se da una asunción tácita de que 'proyección' e 'identificación proyectiva' significan lo mismo, y que la 'identificación proyectiva' representa una ampliación o mejora del concepto freudiano de 'proyección'" (Tomado del sitio web de Melanie Klein: <https://melanie-klein-trust.org.uk/es/theory/identificacion-proyectiva/>).



Magdalena Pino. Caso cerrado. 1997. Tubos de ensayo, fluidos corporales, ojos, caja de vidrio, pega, cera.

Magdalena Pino. Ábaco. 2000. 100 cuentas de madera, 40 fotos de la muñeca Lulú.



CONCLUSIONES

A finales del siglo XX, la emergencia del arte contemporáneo en el Ecuador se produjo en el contexto de crisis social, económica, política y cultural que caracterizó los años noventa. A pesar del cierre de varias galerías y la caída del mercado del arte, que tuvo su auge en la década precedente, surgió un *arte nuevo*, como lo denominó Lupe Álvarez, cuyas características marcaron un retorno a la función social del arte, sin recurrir a estéticas militantes o discursos esencialistas sobre la identidad nacional. Estas prácticas artísticas se abrieron a lo conceptual desde preocupaciones locales, recurrieron a emplazamientos significantes, articularon una mirada renovada y crítica hacia la noción de ecuatorianidad, la cultura popular y la cotidianidad. Asimismo, las exploraciones con medios y lenguajes no convencionales se volvieron recurrentes: el performance, la instalación, el videoarte, el arte objetual, entre otros, abrieron nuevas posibilidades creativas.

María Fernanda Cartagena destaca la crítica institucional como práctica artística y el tratamiento de agendas que hoy podemos interpretar en clave de “género, derechos humanos, ecología, espiritualidad ancestral, colonialismo, racismo, memoria indígena, diversidad sexual, identidades subalternas, conflictos fronterizos”. El cuerpo y la sexualidad se convirtieron en lugares para pensar las identidades a través de medios heterogéneos, de acuerdo con Christian León.

La Facultad de Artes de la Universidad Central fue un escenario importante en este período, tanto como espacio de educación superior en artes plásticas y lugar de encuentro para diversas personas interesadas en las prácticas artísticas. Aunque la Fauce escasamente participó en los debates alrededor del arte contemporáneo que tuvieron lugar en los años noventa en Quito, y priorizó, más bien, una formación disciplinar, basada en el oficio y orientada a reproducir las ideas del arte moderno (de acuerdo con las artistas mencionadas en esta investigación), no puede entenderse como una institución monolítica, sin conflictos. La facultad abrió la posibilidad de experimentar libremente con los materiales, y contó con profesores como Mauricio Bueno, quien desde los años setenta incursionó en el arte conceptual y estimuló en sus estudiantes el ir más allá de las limitaciones disciplinares. Las nuevas nociones de arte que trajo Juan Ormaza a sus clases en la Fauce influenciaron a artistas como Marcia Acosta. Y, aunque Pablo Barriga no fue profesor de todas las artistas

que hemos estudiado, era un referente del arte conceptual, el performance, la pintura contemporánea y la crítica institucional en aquel momento. Por otro lado, la Fauce fue el punto de encuentro de esta generación de artistas. El proyecto del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo, aunque no fue promovido ni legitimado por la institución, surgió a contracorriente en sus orillas gracias a la gestión de artistas que se habían formado allí, entre otros.

Un aspecto a resaltar de la institución en el período estudiado son las prácticas machistas y la misoginia que señalan artistas como Ana Fernández, Magdalena Pino y Marcia Acosta. Su visión contrasta con la de docentes como Pablo Barriga y Lenin Oña, quienes declararon no haber tenido conocimiento de formas de acoso o violencia contra las mujeres en la facultad.

A diferencia del papel preponderante que tuvieron los sujetos masculinos en la historia del arte del Ecuador desde el siglo XIX, en la década de 1990 el papel de las mujeres es de liderazgo y participación activa en el campo como artistas, galeristas, gestoras y críticas (Batista, 2013). Las artistas cuyas obras fueron analizadas en esta investigación, que estudiaron sus carreras profesionales en la Fauce, de manera parcial o completa, produjeron obras que abrieron un horizonte de posibilidad para el arte contemporáneo. En ellas se reconocen lenguajes, medios, emplazamientos y estrategias discursivas que cuestionaron el paradigma estético moderno que aún imperaba en la escena cultural de la época.

Como se ha mencionado previamente, el contexto en el que las creadoras se formaron y desarrollaron como artistas emergentes no fue completamente favorecedor para acoger la emergencia de nuevas ideas y debates en torno a la definición de arte. Ellas pertenecen a una generación que disputó un lugar propio en la escena cultural por medio de estrategias autogestivas,

afectivas y experimentales. Como diría Fernández, se abrieron paso a codazos.

En esta investigación se ha argumentado, a través del análisis histórico-artístico y visual de obras de arte, que las prácticas artísticas desarrolladas por Jenny Jaramillo, Diana Valarezo, Ana Fernández, Marcia Acosta y Magdalena Pino son fundamentales para comprender los inicios del arte contemporáneo en el Ecuador. El corpus es una pequeña muestra que permite conocer el papel de las mujeres artistas que estudiaron en la Fauce en la escena del arte de los años noventa. Ellas contribuyeron a renovar los repertorios temáticos asociados a lo femenino: la manera en la que abordan el cuerpo, la identidad, el género, la sexualidad, la cotidianidad y la intimidad revelan una sensibilidad femenina distinta a la que observamos en épocas precedentes, y está caracterizada por la voluntad de participar en el campo cultural en igualdad de condiciones con sus pares varones.

Las artistas lograron posicionar una mirada femenina en contraposición a la visión predominantemente masculina del arte moderno. Jaramillo, Valarezo y Fernández cuestionaron las mitologías de lo nacional y la así llamada “esencia de la ecuatorianidad” a través de una valorización de las identidades personales, las experiencias cotidianas, la cultura popular y la conciencia de género. Reflexionaron sobre la condición de las mujeres en la sociedad e interpe-laron el lugar asignado en el espacio de lo doméstico como hijas, madres, esposas, viudas, monjas... cuya vida debe transcurrir bajo la tutela patriarcal. Fernández, Pino y Acosta rechazaron enfáticamente el machismo, la misoginia y la subalternización, objetualización y fetichización de las mujeres, así como las formas de violencia que se ejercen contra ellas. Frente a esto, exploraron sus propios cuerpos, sexualidades y vida íntima más allá de mitos y prejuicios sociales. Asimismo, se expresaron críticamente frente a la idea de la mujer artista profesional de éxito; Acosta y Fernández, por ejemplo, buscaron vivir la maternidad de manera crítica.

Es importante resaltar que esta nueva sensibilidad femenina no contempla, según las obras analizadas, a los cuerpos y sexualidades lésbicas, feminizadas, trans y de género no binario. Este tema no formó parte de la investigación, pero podemos arriesgar la hipótesis de que la problematización de la categoría de lo femenino, desde perspectivas de género, forma parte de los procesos artísticos del siglo XXI.

Referencias

- Abril, G. (2012). Tres dimensiones del texto y la cultura visual. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, No. 9, 15 - 35.
- Acosta, A. (2006). *Breve historia económica del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Acosta, M. (2017). *Análisis del proceso de la obra plástica de Marcia Acosta desde su interioridad*. Trabajo de Titulación previo a la obtención del grado de Magíster en Estudios del Arte. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Agamben, G. (2008) ¿Qué es lo contemporáneo? 19 Bienal de Arte Paiz. Fundación Paiz para la educación y la cultura. <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Álvarez, L. (2001). “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano”. En *Políticas de la Diferencia, Arte Iberoamericano fin de siglo*. Publicación de la exposición homónima. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana.
- . (2004). *Poéticas del borde*. Catálogo de la exposición homónima. Guayaquil: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo.
- . (2016). La fuga del objeto en el arte. Un pacto difícil. *Paralaje*, 30 de diciembre. <http://www.paralaje.xyz/la-fuga-del-objeto-en-el-arte-un-pacto-dificil/>
- Ayala, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Batista, A. (2013). *Arte contemporáneo en Ecuador: La producción femenina en la configuración de la escena (1990-2012)*. Tesis de Maestría en Antropología Visual. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso).
- Cartagena, M. (2009^a). Estado de los Archivos de Arte Contemporáneo en Ecuador. Investigación y documentación sobre archivos de arte conceptual en Ecuador. En *Archivo de Archivo*, Proyecto de Archivos en red en América Latina, impulsado por la Red Conceptualismos del Sur (RcS), Segunda fase de cartografía de archivos e investigación, Ana Longoni, Miguel López y Jesús Carrillo, coord. España: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2009b). Episodios Ecuador. Investigación y documentación sobre archivos de arte conceptual en Ecuador. En *Archivo de Archivo*, Proyecto de Archivos en red en América Latina, impulsado por la Red Conceptualismos del Sur (RcS), Segunda fase de cartografía de archivos e investigación, Ana Longoni, Miguel López y Jesús Carrillo, coord. España: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2018). *Prácticas estético-políticas durante los 90s en el Ecuador* [inédito]. El texto fue comisionado por la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador para una publicación sobre el arte de la década de 1990.
- (2021) “Prácticas estético-políticas durante los 90s en el Ecuador”. *Prácticas artísticas en el Ecuador de los años noventa: Experimentación y articulación en un contexto de crisis*, editado por Manuel Kingman y Pamela Cevallos. Quito: PUCE, 159-196.
- El Comercio (2018, 8 de junio). “Docente de Artes de la U. Central fue destituido tras acusación de acoso”. <https://www.elcomercio.com/actualidad/docente-artes-universidadcentral-destituido-acoso.html>
- Fernández, A. (1997). “Valientes hombres de mi patria”. Registro fotográfico de la exposición publicado en Miranda Texidor. Archivos de la obra y textos de la artista. <https://mirandatexidor.wordpress.com/>
- Foster, H. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Artículo correspondiente al año 1931, 250-254. Madrid: Akal.
- Freud, S. (1919). Lo ominoso. *Sigmund Freud: Obras completas*, tomo XVII, 215-251. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Intervenciones desde América Latina. *Artishock*, 12 de mayo. <https://artishockrevista.com/2014/05/12/cuando-empieza-arte-contemporaneo-intervenciones-desde-america-latina/>
- . (2019). Arte, feminismo y políticas de representación. *Feminismo y arte latinoamericano*, 31-78. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Goodman, N. (1990 [1978]). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor Distribuciones.

Greenberg, C. (1960). *Modernist painting. Forum Lectures*. Washington, D. C.: Voice of America.

Jaramillo, J. (2014). *Medio artístico, trayectoria profesional y performance*. Tesis para obtener el título de maestría en antropología visual y documental antropológico. Quito: Flacso Ecuador. URL: <http://hdl.handle.net/10469/6790>

Kingman, M. (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Tesis para obtener el título de maestría en antropología visual y documental antropológico. Quito: Flacso Ecuador.

Kingman, M; Cevallos, P. (2017). El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa. *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 29, Nº 1, 23-37.

Kingman, M; Cevallos, P. (2019). Amarillo, azul y roto. *Arte y crisis en los años 90 en Ecuador*. *Revista Index*, No. 8, 212-218, DOI: 10.26807/cav.voio8.299, <http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/299/254>

Kristeva, J. (1996). Freud: "heimlich/unheimlich", la inquietante extrañeza. *Debate feminista*, No. 13, 359-368.

Kronfle, R. (2007-2009). *Historias en el arte contemporáneo del Ecuador (1998-2009)*. Guayaquil: Río Revuelto Ediciones.

Glocer, L. (2006). Las mujeres en el contexto y el texto freudianos. *Aperturas psicoanalíticas: Revista de Psicoanálisis*, No. 34, 311-323. <http://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=639>

León, C. (2004). Interferencias femeninas – Tres performances de Jenny Jaramillo. Sitio web de Jenny Jaramillo. <https://jennyjaramillo.com/2015/12/14/interferencias-femeninas/>
———. (2019, jul/dic). La mirada de la Medusa. *Arte, género y poder en el Ecuador de los años 90. La ventana*, *Revista de estudios de género*, Vol. 6, No. 50. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci-arttext&pid=S1405-94362019000200306#B1>

Moncayo, M. (2008). Video y performance de Jenny Jaramillo: "La idea y el actor soy yo mismo". Asociación Archivo Nuevos Medios Ecuador. <http://archivo.aanmecuador.com/articulos/video-y-performance-de-jenny-jaramillo-%E2%80%99Cl>

[idea-y-el-actor-soy-yo-mismo%E2%80%99D/](http://hdl.handle.net/10469/14068)

Oleas, M. (2018). *El campo del arte en Quito, configuración y cuestionamientos (1966-2008)*. Tesis para obtener el título de doctorado en Historia de los Andes. Quito: Flacso Ecuador. URL: <http://hdl.handle.net/10469/14068>

Pérez, T. (1994). Jenny Jaramillo. *Revista Diners Club Ecuador*, No. 141, 44-48.

Rattner, J. (2002). *Psicología y Psicopatología de la Vida Amorosa: Una introducción a la psicología profunda de la sexualidad y el amor en sus manifestaciones sanas y enfermas*. 26ª edición. México: Siglo XXI editores.

Rivadeneira, A. (2020). *¿Cómo tapar los huecos sin morir en el intento? Radiografía de un proceso: el CEAC y la escena artística del Ecuador en los '90' [Texto inédito]*.

Rocha, S. (2013). *Historias de La piedra*. Catálogo de la exposición "(Ya no) es mágico el mundo", 56-58. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.

Schwabsky, B. (2002). *Painting in the interrogative mode*. *Vitamin P*. London, New York: Phaidon.

Zamora, D. (2001). *Historias de La Piedra*. Inédito, mencionado en Acosta (2017).

Entrevistas

Acosta, M. (2020, 21 de julio). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Álvarez, M. (2020, mayo). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez y Susan Rocha vía Zoom.

———. (2021, enero). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Barriga, P. (2020). Entrevista realizada por Susan Rocha y Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Fernández, A. (2020, 20 de julio). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Jaramillo, J. (2020, junio). Dos entrevistas realizadas por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

———. (2021, enero). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Moreano, A. (2020, 7 de julio). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Oña, L. (2020, 17-28 de septiembre). Entrevista

realizada por Susan Rocha y Ana Rosa Valdez vía correo electrónico.

Pérez, T. (2020, 1 de julio). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Pino, M. (2020, junio). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez y Susan Rocha vía Zoom. Pino, M. (2020, diciembre). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Rivadeneira, A. (2020, 30 de junio). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Rocha, S. (2020, junio). Entrevista realizada por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Valarezo, D. (2020, julio). Dos entrevistas realizadas por Ana Rosa Valdez vía Zoom.

Sitios web


<https://jennyjaramillo.com/>

<https://mirandatexidor.wordpress.com/>

<https://dianavalarezo.com/>



EDITORIAL UNIVERSITARIA



La exposición “Irruptoras” fue la celebración de la graduación de Matilde Hidalgo como primera doctora en medicina, la propuesta desbordó ese nombre singular para dar cabida a una multiplicidad de mujeres que poblaron las aulas y lucharon por la igualdad de oportunidades.

Katherine Orquera Polanco

ISBN: 978-9942-623-08-9

