



Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano

Lupe Álvarez

Prólogo: Ana Rosa Valdez

paralaje

Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano

© Lupe Álvarez (2000)

Este ensayo fue escrito por la autora en agosto del año 2000, y publicado originalmente en *Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano de fin de siglo* (2001), Valencia: Generalitat Valenciana. Este libro corresponde a la exposición homónima curada por Kevin Power y Fernando Castro Flores, organizada por el Consorcio de Museos y la Subsecretaría de Promoción Cultural de la Comunidad Valenciana. La muestra itineró en Brasil, Argentina, Puerto Rico, Caracas, México y España. Lupe Álvarez fue una de las co-curadoras regionales por Ecuador.

Primera publicación en versión digital en Ecuador: *Paralaje Ediciones*, 2023

Prólogo, edición y diagramación: Ana Rosa Valdez

Portada: Basada en un diseño original de Oswaldo Terreros

Prólogo: Por una cultura de los antecedentes

El ensayo “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano” de Lupe Álvarez es probablemente el texto crítico más crudo e interpelante que inauguró el nuevo milenio con una actitud incisiva hacia los problemas más complejos y profundos de la escena e institucionalidad cultural en el Ecuador. La autora disecciona las condiciones en que acontece una transformación paulatina en la forma de concebir la creación artística que comienza a definirse a partir de los criterios del arte contemporáneo, dejando atrás y cuestionando de forma persistente las definiciones de arte que constituyeron el paradigma estético moderno en el país a lo largo del siglo XX. Álvarez analiza estructuralmente el funcionamiento de la esfera del arte local, detectando causas que originaron un escenario inicialmente precario y agreste para la emergencia de nuevos criterios capaces de acoger las prácticas artísticas finiseculares. Ahonda en cuestiones relativas a las políticas culturales, los museos, la academia, los salones, la crítica, el coleccionismo y el mercado del arte, desde una perspectiva culturoológica que devela la conformación histórica de estas infraestructuras, sus fundamentos ideológicos y modos de operar que, a inicios de los 2000, resultaban insuficientes para albergar lo nuevo. Desbroza metodológicamente la configuración de un “estigma de lo propio”, el apego a lo vernáculo por la vía patrimonialista y el temor a lo foráneo que, en un momento caracterizado por los estudios sobre la globalización y el multiculturalismo en el escenario internacional, impedían reconocer el valor de los referentes de otras latitudes para superar una visión nacionalista del arte y comenzar a hablar “desde lo local”.

En el acápite “Entrando al baile”, se traza un horizonte de entendimiento de las prácticas artísticas emergentes, refiriéndose a un florecimiento que “emerge de la crisis, del fanguero social y de la falta de credibilidad de las instituciones (las del arte también, por supuesto), del agotamiento de los discursos oficiales, y del derrumbe de antiguas glorias. Se ha esparcido la certeza de que, al no tener nada que perder, hay terreno propicio para asaltar los viejos templos”. Aunque cuando se suscribió este ensayo, en el año 2000, no existía un escenario propicio para las nuevas propuestas, la autora destaca la capacidad de agencia de artistas jóvenes que buscaron a tientas nuevos escenarios para su producción creativa. Por medio de sus obras, abordaron las conflictividades sociales de una manera renovada, más allá de programas ideológicos o posturas militantes, abrazando la capacidad crítica de la ironía, el escepticismo o una actitud distante con respecto a los fenómenos sociales con el propósito de discernir su complejidad. Álvarez refiere con claridad meridiana los signos del arte contemporáneo en ciernes:

*El arte nuevo trata de recuperar su lugar en la vida pública abordando problemas de la agenda social con lenguajes que interpelan de manera más eficiente a la conciencia colectiva. **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.***

Uno de los rasgos de mayor interés en este reverdecimiento de la relación arte-sociedad es la realización de acciones colectivas como un modo de evidenciar la respuesta del gremio artístico ante circunstancias demandantes.

La autora 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.

Aunque en este ensayo la teórica del arte 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?”. Álvarez señala: “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 su pensamiento sobre el arte contemporáneo cuando llegó al Ecuador en 1995, y comenzó a trabajar como docente e investigadora en el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC), cuyo equipo forjó un terreno propicio para el reconocimiento, análisis e interpretación de las prácticas del arte que entonces se abría paso a codazos en el medio. “Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano” es fruto del trabajo de Álvarez en este espacio, que se enriquecía con la labor colectiva.

En el texto se encuentran reflexiones sesudas y de avanzada sobre el trabajo de varios artistas —algunos emergentes en ese momento— que en la actualidad constituyen referentes de las prácticas contemporáneas del arte en el Ecuador: Pablo Cardoso, Artes No Decorativas S. A. (integrada por Manuela Ribadeneira y Nelson García), Tomás Ochoa, Ana Fernández, Adrián Washco, Juan Pablo Ordóñez, Miguel Alvear, Patricio Palomeque, José Avilés, Paco Salazar, Patricio Ponce, Lucía Chiriboga, José Luis Celi, Jenny Jaramillo, César Portilla, Wilson Paccha, Jorge Velarde, Vivian Bibliowicz, María Teresa García, Judy Bustamante y María Rosa Jijón. De igual manera, se menciona la importancia de espacios autónomos que permitieron la circulación de nuevas corrientes: el Pobre Diablo y la Galería Madeleine Hollaender.

Este ensayo es capital para la historia del arte contemporáneo en el Ecuador; sin embargo, la presente edición es la primera que se realiza en este país, en versión digital, de manera autogestionada. Lupe Álvarez, quien forma parte de nuestro *staff* como asesora de contenidos y debates, ha perfilado una de las trayectorias más prolíficas en el campo de la teoría e historia del arte, curaduría, crítica y docencia en el país y la región. A ella debemos uno de los enunciados que guía nuestro trabajo en Paralaje: “Por una cultura de los antecedentes”. El texto que presentamos calibra este horizonte, que trasciende cualquier indicio de consigna para aterrizar en una práctica concreta: editar textos relevantes para la historia del arte en el Ecuador y América Latina, renovando así las interpretaciones que podemos darles en el presente. Agradecemos a la autora por esta contribución a Paralaje Ediciones.

Ana Rosa Valdez

Directora editorial

Paralaje

Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano

Lupe Álvarez

Algo ha pasado últimamente en la escena artística del Ecuador. El silencio cómplice y la indolencia parece que deponen su señorío para dar un lugar a la discusión de los mecanismos institucionales que han frenado el posicionamiento de nuevos criterios sobre el arte en el medio.

El debate es aún esporádico y carece de estrategias de inserción que le garanticen un espacio social; pero, al menos, ha habido alguna cobertura para señalar los indicios del cambio.

Han sido emplazadas las bases de concursos y salones de arte, que languidecen a fuerza de proponer lo mismo, y son tan menospreciados por los artistas, que algunos no vacilan en confesar que envían obras hechas *ad hoc* para complacer las preferencias del jurado de turno. La Bienal de Cuenca, único certamen de carácter internacional que se lleva a cabo en el país, ha sido crudamente enfrentada por la obsolescencia de su convocatoria, que da prioridad a un solo medio, y, en cada edición, exhibe muestras colmadas de estéticas trilladas que para nada representan las inquietudes creativas avanzadas del continente. También los museos han perdido credibilidad y pocos confían en su capacidad como instancias de legitimación.

La crítica oficial no ha escapado al deterioro fehaciente de la institución cultural. La mayoría se mofa de sus panfletos laudatorios y sus lenguajes vacíos de argumentos han sido tildados de discurso floral o límbico (por su ausencia de postura crítica), detrás de cuya retórica aflora el más pueril encargo.

Son pocos los espacios culturales que apuestan por propuestas infractoras de los estereotipos vigentes en lo artístico; pero, de todos modos, el respaldo de un público más fresco a sus contadas ofertas y la expansión del comentario favorable a tales eventos son señales de un desplazamiento paulatino de las expectativas del medio.

Ante estos síntomas no hay que cantar victoria. Resultaría muy aventurado afirmar la existencia de una escena consolidada de arte contemporáneo en el Ecuador. Si consultamos la nómina de artistas ecuatorianos reconocidos internacionalmente, y con peso permanente en el gran circuito, hallaremos básicamente dos nombres: Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman, ambos representantes del realismo social que tuvo su fulgor creativo entre las décadas del treinta al cincuenta del siglo pasado. Dentro del país, los lauros de la consagración aún están repartidos entre artistas que alcanzaron notoriedad en la década del

sesenta, después de los cuales han sido alcanzados por la fama y el reconocimiento algunos seguidores de corrientes neofigurativas de los setenta, y nuevos expresionistas de los ochenta, entre los que se destaca Marcelo Aguirre, ganador del Premio Marco en 1994. La historia parece cerrarse con artistas que han logrado consolidar sus trayectorias como pintores en Cuenca y Guayaquil, las dos ciudades que, aparte de Quito, poseen una vida cultural considerable.

Quiero decir, en esta apresurada exposición, que el circuito artístico no ha mostrado aptitud para asimilar propuestas que disientan de las convenciones establecidas sobre el arte.

El indicador más elocuente de las nociones que la institución cultural tiene sobre el arte contemporáneo es que consideran como tal la producción artística del siglo XX.

No ha habido un discurso que haga los deslindes pertinentes entre los atributos de la modernidad estética y la desestructuración de su paradigma que se da en las manifestaciones contemporáneas de lo artístico.

De este modo, bajo el rótulo de contemporáneo se agrupan las variables expresivas de la modernidad que han hecho carrera en el arte latinoamericano desde las primeras décadas del siglo pasado. Incluso los intentos de construir las plataformas valorativas para algunos fenómenos que se salen de los parámetros comunes a los dominios estéticos reconocidos por la tradición (pintura, escultura, etc.), han caído en la trampa de los formalismos al uso, y son clasificados dándole más peso al medio o al recurso formal que asumen, que a las ideas que hacen pertinentes unos u otros lenguajes.

En tales condiciones no es fácil que proliferen los cauces discutidores y anticonvencionales de lo contemporáneo.

Sólo en los últimos años (el último lustro de los noventa) ha habido signos en algunas esferas del campo cultural que anuncian viento a favor de la renovación del sentido del arte, y hay que reconocer el valor de instituciones y espacios que han tomado conciencia de las demandas de artistas emergentes, y se han dispuesto a romper con el estereotipo del arte complaciente, decorativo, predecible e inocuo que lidera en el medio.

Además de lo endeble de la institución cultural en general, hay mucha tela por donde cortar al enfocar el retraso del campo artístico local y su bajo perfil en el contexto del arte actual latinoamericano.

El Ecuador no ha contado con movimientos sólidos de vanguardia que hayan dejado una huella indeleble como ejemplo de postura y consecuencia para generaciones posteriores. Todavía es fuerte en el país el referente del realismo social, y su más glorioso exponente, Oswaldo Guayasamín. Sin embargo, tanta retórica vertida por esta tendencia sobre el compromiso social del arte, y su lugar al lado de los oprimidos, fue derivando tras su

posicionamiento como orientación dominante en códigos visuales machacones, destinados a decorar las mansiones de una burguesía emergente e inculta¹.

El realismo social estaba totalmente legitimado hacia la década del cuarenta, y todo su potencial subversivo y de vanguardia ideológica se neutralizó al convertirse, bajo el liderazgo de Benjamín Carrión en la Casa de la Cultura Ecuatoriana², en beneficiario máximo de las bondades de la institución.

Los autodenominados Vanguardia Artística Nacional (VAN), un grupo de creadores que ganaban escaños dentro del circuito en los años sesenta³, tampoco pasaron a la historia por la solidez y coherencia de su actitud transgresora. En ese momento, los experimentos estéticos de artistas como Enrique Tábara, Hugo Cifuentes, Oswaldo Moreno, Luis Molinari, y, en general, de todo el grupo, serruchaban el piso a las desgastadas formas del realismo social. Ellos impulsaron la aceptación dentro del circuito del arte de nuevos lenguajes, y demostraron que las posturas de resistencia cultural y de crítica social, tan populares durante las décadas de los sesenta y setenta, podían resolverse con enjundia y agudeza fuera de las ortodoxias de la pintura y de las convenciones plásticas vigentes. Sin embargo, los acalorados debates que armaron con la Anti-Bienal de 1968⁴, y la acogida que tuvieron en medio de la conflictividad ideológica del periodo, más que garantizarles un peso específico en el ámbito de trascendencia cultural, les abrió la puerta del floreciente mercado que se inflaba con los petrodólares. El afán del grupo de “dinamizar los factores de apropiación de la obra por el mercado consumidor”⁵ se concretó con creces: la demanda de sus obras y las altas cotizaciones de sus marcas de autor vaciaron sus rebeldías, y la ideología que latía tras sus manifiestos bajó la bandera.

Después del VAN hubo esporádicos cuestionamientos a la institución del arte y a las bajas expectativas de su circuito. Pocas han sido las muestras de afanes colectivos que signifiquen algo más allá de circunstanciales pataleos juveniles, y las posturas recalcitrantes de algunos creadores que protagonizaron gestos insurgentes han sido contradichas y alienadas por sus carreras actuales.

¹ Ver Fernando Tinajero, *De la violencia al desencanto. Cultura, arte e ideología 1960-1979*, Corporación Editora Nacional-Grijalbo, Quito, 1983.

² La Casa de la Cultura Ecuatoriana ha sido desde 1944, cuando fue fundada por Benjamín Carrión, la institución cultural más influyente y poderosa del Ecuador. Cuenta con un presupuesto estatal pero goza de autonomía administrativa. Desde los años ochenta, como consecuencia de una sobreburocratización y otros problemas no menos importantes, ha dejado de ser un referente inobviable para las nuevas generaciones.

³ Los integrantes del VAN fueron Enrique Tábara (1930), Aníbal Villacís (1927), Luis Molinari (1939-1994), Hugo Cifuentes (1923-1999), Gilberto Almeida (1928), Guillermo Muriel (1925), Oswaldo Moreno (1929) y León Ricaurte (1934).

⁴ La Anti-Bienal fue una exposición realizada en 1968 por los integrantes del VAN conjuntamente con otros tres expositores invitados —Juan Villafuerte (1945-1977), Félix Arauz (1935) y el alemán Peter Pleuss—, que presentó más de cincuenta obras en el Museo Municipal de Arte e Historia de Quito, en oposición a la Primera Bienal Sudamericana de Pintura, organizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y, particularmente, por Oswaldo Guayasamín, entonces su vicepresidente.

⁵ Citado por María Fernanda Cartagena en *Caracterización de la escena artística. La institución arte y sus mecanismos culturales (el discurso sobre el arte)*. Ponencia presentada en *Hacia lo contemporáneo en la cultura artística del Ecuador*. Colegio de arquitectos. 23 de junio de 1999.

¿Cuál es la causa de tales frustraciones? ¿Y por qué los artistas que hoy se abren paso discutiendo las concepciones vigentes de lo artístico no hallan un respaldo en los hitos de sus predecesores?

Lo que mal empieza, mal acaba

Parecería que la crisis de la institución del arte a la que hacíamos referencia al comienzo de estas líneas es un ápice dentro de la crisis global que el país padece. El déficit del presupuesto estatal, la fuga de capitales, la debacle del sector bancario-financiero, la incapacidad legislativa del Congreso Nacional, el desgobierno, y todas las consecuencias sociales que tales males acarrear han generado incertidumbre e inseguridad.

No sólo el Estado se repliega en la asistencia a esferas como la educación y la cultura. La empresa privada, que tuvo un rol determinante como promotor y consumidor de arte en décadas anteriores, prácticamente ha retirado su apoyo a esta actividad⁶. Los museos no han renovado su patrimonio desde los ochenta, y las galerías de arte, proliferantes también en los setenta y ochenta, hoy pueden contarse con los dedos de la mano⁷.

Con este panorama, es fácil imaginar la recesión que sufre la producción artística. Sin embargo, no sería exacto achacar los padecimientos del campo cultural al estremecimiento de los pilares que hoy sostienen la estabilidad del país. Las causas de tal deterioro se remontan al periodo en el cual la sociedad ecuatoriana sonreía de la mano del *boom* petrolero.

Los años setenta son cruciales para el Ecuador moderno. El gobierno militar proclamado nacionalista y revolucionario interviene el petróleo dotando al Estado del poder económico que le garantiza la autonomía en relación con las oligarquías tradicionales. La acumulación de capital proveniente de la exportación del oro negro potenció el desarrollo capitalista. La industrialización se convirtió en prioridad, y el Estado dedicó gran parte de la renta petrolera a importantes obras públicas. Esta etapa tiene como signo “la conversión de la vieja hacienda semi-feudal en empresa capitalista”⁸.

Las ciudades crecen y cambian de aspecto por su creciente actividad económica. Se trata de un proceso en el cual se configura la sociedad moderna en el Ecuador.

La incidencia de estas transformaciones en el campo cultural se deja ver en una liberación considerable del acceso a los bienes culturales. El Estado desarrollista genera la expansión

⁶ En el quinquenio de 1980 a 1985, según afirma Mario Monteforte en su ensayo “Arte, cultura y política cultural”, publicado en 1985, “hubo 1.065 exposiciones, casi todas de pintura, y sólo 62 de ellas presentadas por dependencias del Estado”.

⁷ “El importe de la venta anual de cuadros en el Ecuador puede calcularse en un equivalente de 1’800.000 dólares” (Monteforte, ídem). Aunque las cifras que presenta Monteforte no han sido verificadas ni se conoce cómo las obtuvo, es claro que en las décadas de los setenta y ochenta el Ecuador vivió su época dorada. Ver Miguel Alvear, Informe de investigación No. 3, proyecto *arte contemporáneo del Ecuador*, CEAC, Quito, 1999.

⁸ Alejandro Moreano, “El sistema político en el Ecuador contemporáneo”, en *Nueva Historia del Ecuador*, Tomo II, CEN-Grijalbo, 1991.

del sector público, lo que repercute en la formación de una clase media vinculada básicamente al aparato estatal. Se multiplica la gestión económica a partir de las nuevas demandas. Aumenta el número de profesionales y se producen migraciones importantes desde el interior del país a las grandes ciudades.

Con los impulsos a la modernización garantizados por las pingües ganancias del petróleo, los sectores industrial y financiero devienen importantes fuerzas políticas. Se produce el asentamiento de la sociedad burguesa, y con ella emerge una burguesía nacional que, a la par de la clase media, va delineando los modelos culturales que se impondrán al resto de la sociedad.

El mercado cultural se amplía a partir de las demandas de nuevos consumidores. En el caso del arte, resulta significativo que en los enfoques sobre cambios sociales, desarrollos urbanos y prácticas culturales, realizados fundamentalmente desde la sociología y la antropología cultural, se enfatiza en la eclosión de salas de exposiciones durante las décadas de los setenta y ochenta, lo que está directamente relacionado con el hecho de que un importante sector social tenía poder adquisitivo e invertía en obras de arte.

En su ensayo “Arte, cultura y política cultural”, publicado en 1985, Mario Monteforte señala: “Hay correlación directa entre la inflación, el proceso de desgaste en el valor de la moneda, y el alza del cambio respecto al dólar, por una parte, y el alza en el precio de los cuadros, por la otra. Los cuadros tienen fuerte y constante plusvalía, y apreciable es su inmunidad ante la tendencia a la baja de los demás bienes”⁹.

Planteamientos como este dejan ver que el arte no sólo es apreciado por su valor cultural, sino, más bien, por su capacidad de generar plusvalía. Para la burguesía emergente, la tenencia de bienes culturales deviene símbolo de status y poder. En este periodo, llama la atención la importancia social de poseer obras de arte, incluso, se difunde la práctica de rentar piezas para la casa en ocasiones especiales, y, sobretodo, para edificios públicos pertenecientes a esferas de poder. Al mismo tiempo, los bancos privados inician sus colecciones, los museos del Estado construyen su patrimonio y arman sus muestras permanentes de arte moderno.

Además de los consagrados del realismo social y los de los sesenta, que representan los valores más sólidamente constituidos, una nueva camada de artistas logra instalarse en el circuito y vender a altos precios. Esta situación es común al campo cultural en el periodo mencionado, independientemente de que en agosto del '79 se produce el retorno a la democracia, con el triunfo electoral del binomio Roldós-Hurtado.

La política cultural del nuevo gobierno se implementa desde los ministerios de Educación y Bienestar Social, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador. El cambio que más se ha señalado se identifica con la autonomización de las diferentes esferas del campo cultural. En palabras de Alejandro Moreano, refiriéndose a la independencia del arte y

⁹ Mario Monteforte, “Arte, cultura y política cultural”, *Revista Cultura*, No. 18, Banco Central del Ecuador, Quito, enero-abril 1984.

la actividad intelectual en general, la obra “se valida en el terreno estrictamente intrínseco y no le da ninguna autoridad política”¹⁰.

Sin embargo, parece que no se han investigado profundamente las consecuencias negativas del impacto de la danza de petrodólares sobre la producción simbólica, en general, y, en particular, sobre el arte.

La supuesta autonomía del campo artístico no se manifestó en la solvencia y el nivel profesional de las instituciones culturales, ni en el crecimiento ideo-estético de las propuestas más relevantes del periodo, ni en el fortalecimiento de un discurso sobre el arte que diera cuenta de la dimensión y pertinencia cultural de los signos emergentes, posibilitando su evaluación, ante todo, como capital simbólico.

Bien lejos de la susodicha autonomía, se detecta la regulación de las entidades del campo cultural por un mercado de bajas expectativas que para entonces ya era poderoso.

Hernán Rodríguez Castelo, en su artículo *Tres lustros de artes plásticas*, plantea cómo “la millonaria danza de petrodólares y la nueva burguesía industrial y bancaria en acceso al poder oligárquico, originaron, en primer lugar, un mercado del arte sin ninguna relación con los escuálidos precedentes. Sobre todo en Quito, de dos galerías se pasó a quince, veinte. Y los artistas consagrados, y los que se ponían de moda, empezaron a vender cuanto pintaban, y a precios cada vez más altos. Fenómeno complementario fue la presencia de activos *marchands* que, conocedores o creadores de las preferencias de un mercado sin mayor tradición ni información, llegaron hasta a orientar la producción de artistas hábiles y complacientes. El peso del mercado del arte sobre el arte mismo iba a dejar, en estos quince años, un balance más bien negativo”¹¹.

Evidentemente, la función del arte potenciada por la demanda de objetos suntuarios para las clases pudientes fue, sencillamente, decorar, propiciar un ambiente de buen gusto, con firmas altamente evaluadas. No es casual que la mayor parte de las colecciones, lo mismo estatales que privadas, sean, básicamente, de pintura. El cuadro se convierte en el objeto artístico apetecido por excelencia, por lo tanto, pintura, pintores y cuadros coparán el circuito artístico, constituyendo el grueso de la reserva de los museos y de las instituciones que consideran la posesión de este patrimonio como una inversión. De hecho, el canje de cuadros por bienes y servicios devino práctica común.

Monteforte, cuando analiza las razones por las cuales el arte empieza a ser apreciado como fuente generadora de capital, no habla de arte, habla de *cuadros*¹². Tal percepción influirá notablemente en las características de los mecanismos de estímulo y promoción. Abundarán los concursos y salones de pintura, cuyo premio es monetario, en la mayoría de los casos, y, en otros, de adquisición por parte de las instituciones auspiciantes. La prueba de la exigua

¹⁰ Alejandro Moreano, “Ecuador: Estado, Sociedad civil y actividad intelectual”, ponencia presentada en el seminario *Artes y Culturas en el Ecuador*, Quito, 1990. Citado por Rafael Polo en Informe preliminar del periodo. Proyecto catálogo de arte contemporáneo en Ecuador, CEAC.

¹¹ Hernán Rodríguez Castelo, “Tres lustros de artes plásticas”, *Revista Dineros*, No. 20, Quito, octubre de 1983.

¹² Ver Monteforte, op. Cit.

función de estos certámenes en el incentivo a la producción artística es que no se han distinguido por proporcionar al medio propuestas sólidas, punteras en la situación del arte. Su rol ha sido diseminar en el medio una suerte de "estética premiable", que se repite por años hasta el cansancio, y, consultando la nómina de ganadores en algunos años, son muchos los que han tenido sólo incursiones esporádicas en el medio, y se desconoce qué han hecho o qué hacen más allá del eventual premio.

La ausencia de mecanismos reguladores de la calidad de las obras, y la carencia de un discurso que construya su valor cultural a partir de resaltar y articular las significaciones históricas de las mismas en relación con el campo del arte, han influido en el agotamiento precoz de las investigaciones estéticas más audaces, y temporalmente ubicadas, que el medio ha producido.

El consumo del arte está plagado de revisitaciones de vocabularios formales que han hecho carrera en el mercado, supuestamente estilos que identifican las modas y preferencias de mayor popularidad. Volviendo sobre Monteforte, en su paneo sobre el mundo artístico del periodo dorado, el autor habla de la gran variedad de estilos y tendencias y del aumento del coleccionismo¹³, elementos que son decisivos del tipo de oferta que el circuito absorbe. En definitiva, lo que llega realmente a valer son las firmas sustentadas en un estilo de autor, que, aún en creadores que marcaron interesantes pautas, se llega a convertir en un cliché vacío de significados enriquecedores. Lo interesante es que esa producción estereotipada y derivativa no sólo es asumida por el privado que quiere decorar su espacio con nombres sólidos, sino que las instituciones supuestamente profesionales, que tienen a su cargo atesorar, preservar y difundir lo mejor del patrimonio cultural, se llenan de obras menores, sólo respaldadas por el reconocimiento de su autor.

La falta de profesionalismo es tal que, recientemente, en el marco de la crisis financiera que el país afronta, y a propósito de la quiebra de algunos bancos, la AGD¹⁴ anunció la subasta de mil trescientas cuarenta y cinco obras que formaban parte del patrimonio de bancos arruinados. El titular del periódico *Hoy*, uno de los más importantes del país, rezaba: "Avalancha en el mercado de arte"¹⁵. El artículo aportaba datos interesantes sobre el paquete a subastar; por ejemplo: "De las 1.345 obras de arte, en 355 no consta el autor", "Existen cuadros curiosos, como un abstracto anónimo, el cual no tiene valor en libros y, obviamente, tampoco avalúo" (se desconocía la razón por la que dicho cuadro era considerado dentro del patrimonio). Algunos de los cuadros constaban como "con firma irreconocible". Existen paquetes de cuadros, ¡todos con el mismo precio! En el reportaje también se hablaba de cómo los bancos acumularon una gran cantidad de obras de arte... sin mayor garantía de su calidad, y, en muchos casos, de su autenticidad.

La compra de lotes de cuadros sólo avalados por una firma prestigiosa se practicaba no sólo en bancos y otras instituciones privadas, sino hasta en los principales museos del país (!).

¹³ Ver Monteforte, *Los signos del hombre*, Quito, PUCE-BCE, 1985, p. 302.

¹⁴ Agencia de Garantías de Depósitos, organismo financiero de presupuesto estatal creado durante el gobierno de Jamil Mahuad para administrar la devolución del dinero de los depositantes de los bancos privados intervenidos o en quiebra.

¹⁵ Diario *Hoy*, sábado 22 de abril de 2.000, p. 6A.

Al examen de la precariedad institucional y la pobreza de su función cultural, podría añadirse otro argumento. Lejos de aprovechar la vista pública de tal descrédito, para reflexionar sobre las causas de semejante deterioro, lo que sale a la luz es el temor a qué ocurrirá en el mercado con esta oferta, pues, presumiblemente, se distorsionarían los “precios reales”. Nadie habla de la inflación sin fundamento de esos precios, ni de la falta de escrúpulos de artistas, *marchands*, funcionarios, etc., que lucraron impunemente con valores insustanciales.

Así es el medio.

El estigma de lo propio

Además del lastre que representa un mercado de pacotilla regulando esferas del campo cultural, otra condición actúa como freno al desarrollo de propósitos artísticos alineados con sentidos más contemporáneos. Se trata del efecto que, en las nociones sobre arte, tienen las concepciones tradicionales del discurso de la identidad cultural.

En Ecuador, como pasa en general en América Latina, el problema de la búsqueda de una identidad ha constituido una de las preocupaciones fundamentales del pensamiento cultural. Sin embargo, las reediciones de este tema, basadas en la destitución del criterio según el cual la identidad no puede localizarse en un repertorio fijo de objetos y elementos configuradores de la personalidad propia, no han tenido suficiente resonancia en los discursos dominantes, y mucho menos en el discurso sobre el arte.

Ha habido una tendencia a sostener la idea trascendentalista de la identidad que cultiva el mito del origen, y ve en las culturas autóctonas “reservas de espiritualidad”. Diferentes posturas ideológicas han articulado su versión de la “cultura nacional” basándose en la necesidad de preservar los vestigios de ese pasado incontaminado y, sin realizarse en el ámbito de la conciencia cultural el necesario deslinde entre uno y otro posicionamiento, han tenido ecos en aquella producción artística que concreta la imagen deseada de “ecuatorianidad”.

De ese modo, buena parte del discurso sobre el arte se ha montado sobre una teleología que pone en la concreción estética de lo propio el destino del acto creativo. Esa ansiada “propiedad” ha producido toda una retórica, cuyos resultados pueden advertirse desde la moderación al ridículo, en múltiples planos de la conciencia artística.

El ansiado encuentro con la Identidad ha hecho carrera en las concepciones sobre el arte desde fines del siglo XIX. La expresión plástica de temas y motivos locales, o la tarea de alcanzar una visualidad en la que se advirtiera lo específico del medio, han animado propósitos artísticos en una amplia tesitura ideológica.

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.

Lo lamentable es que se fue asentando un deber ser del arte enraizado en la dicotomía propio – ajeno, que ha lastrado la producción artística convirtiéndose en uno de los frenos al desarrollo del arte. Claro está que ese deber ser ha hallado caldo de cultivo en una demanda comercial de productos que delatan el territorio del cual proceden para satisfacer el ego cultural del sector que compra.

Independientemente de la conflictividad de las versiones dominantes del discurso de la identidad nacional y el mestizaje, y del lugar que esos modelos representan para las diferentes etapas de consolidación del Estado-Nación, lo cierto es que las políticas de inclusión – exclusión de sus posturas han afectado al arte. En definitiva, dichas versiones han sido consumidas por la conciencia cultural, y el resultado es un paradigma de artísticidad en clave de arte moderno, que se considera aliado de los procesos de constitución de la nacionalidad, y un repertorio de temas, motivos y vocabularios formales reconocibles a partir de la retórica identitaria.

Resulta fácil complacer al público del arte con convenciones derivadas de aquellos hitos de la modernidad estética comprometidos con búsquedas de idiomas plásticos propios. Los epígonos de estas tendencias siguen insistiendo en el color local, en estetizaciones de signos de antiguas culturas, en estructuras que recuerdan angostas geografías, o en alusiones formales a la exuberancia del paisaje, y estos códigos dan para hablar de lo telúrico, de voces de las profundidades de la tierra, de la angustia milenaria, y de toda suerte de apelativos que abundan en los discursos que sustentan este tipo de producción.

La mayoría de estas representaciones tratan a esos referentes con el hálito patrimonialista y museal que se respira en las políticas que, desde el estado, administran el lugar que los componentes indígenas o populares tienen en el crisol de la nacionalidad.

Para el arte, tales componentes han sido, básicamente, una visualidad cuyo carácter estereotipado y fácilmente identificable hace posible un discurso en torno a lo propio.

La mentalidad que pondera lo propio situándolo como prioridad en el arte tiene su correlato en el prejuicio de inautenticidad cultural. Sería productivo indagar en la génesis de ese lastre inhibitorio de interesantes transferencias culturales, que en un país tan prolijo en tradiciones diversas podrían exhibir una riqueza considerable. Comentaremos sólo algunos avales.

El pilar que sustenta las nociones de lo propio es la teoría del mestizaje. El modelo de transacciones simbólicas que ostenta el mestizaje prioriza y diferencia los elementos constituyentes del patrón cultural, y, en este proceso, otorga un lugar y una jerarquía a cada componente que depende de qué es lo que se incluye y con qué objetivos.

El componente indígena, representante en el discurso identitario de lo autóctono, ha sido el eje del conflicto sobre una supuesta esencia de la ecuatorianidad. Su inclusión en la cocina de la nacionalidad no ha rebasado el significado de "otro nacional" tomado en cuenta a partir de las necesidades de administración étnica por parte del Estado.

En Ecuador, como en muchos países latinoamericanos, las ideas acerca de la nación mestiza acompañaron las tareas de construcción y modernización de los Estados-Nación. Las políticas de Estado asumen la tarea de "soldar una identidad nacional"¹⁶ que favorezca a los intereses del desarrollo.

La matriz de la concepción de mestizaje defendida por el Estado ecuatoriano se encuentra en la teoría de la pequeña nación elaborada por Benjamín Carrión a finales de los cuarenta, que encarnó en la política cultural de la CCE (Casa de la Cultura Ecuatoriana). Queriendo hacer del Ecuador una gran potencia cultural, Carrión señala los efectos nocivos de la dominación extranjera y reconoce su impacto en la cultura del país.

En su denuncia al mimetismo que, según su criterio, ha impedido la búsqueda de la identidad nacional, advierte de las consecuencias de la penetración cultural, achacando al predominio de modelos foráneos hasta la pérdida de autenticidad de la historia patria. De ahí su arenga hacia la búsqueda de las verdades nacionales que "sólo los ecuatorianos libres del yugo colonial del exterior pueden interpretar"¹⁷.

Las ideas de Carrión han tenido mucho peso en la conciencia cultural aún cuando su noción de la cultura nacional fuera crudamente emplazada por jóvenes intelectuales de los sesenta que se agruparon bajo el nombre de los Tzántzicos junto a otros integrantes del Frente Cultural¹⁸. La visión que Carrión propone de lo ecuatoriano está tamizada por el prejuicio ante un afuera del que hay que defenderse.

Las prédicas de los intelectuales de los sesenta, fuertemente sazonadas por los aires revolucionarios que, impulsados por la revolución cubana, corren por toda América Latina, contienen, además de una crítica a la teoría de la pequeña nación, a la cual acusan de mistificar la colonización española y de inclinar la balanza hacia la herencia occidental, una denuncia a la penetración cultural resultado de la invasión de productos provenientes de los medios masivos. Los mensajes de los medios son interpretados como una "encubierta agresión cultural", y se consideran amenazas por desvirtuar los valores propios.

¹⁶ Ver Rafael Polo. Informe de investigación 3. Proyecto catálogo de arte contemporáneo en Ecuador. 1999

¹⁷ Ver Michael Handelsman, "Cartas al Ecuador de Benjamín Carrión". Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, Banco Central del Ecuador y Corporación Editora Nacional, Quito, 1988

¹⁸ Entre los integrantes de los Tzántzicos se encuentran Ulises Estrella y Humberto Vinuesa. La "bufanda del sol" contaba entre otros con Alejandro Moreano, Agustín Cueva, Fernando Tinajero y Bolívar Echeverría.

Este tipo de ideología marcó el discurso estatal de los regímenes militares de los setenta. En sus políticas proyectadas hacia la integración nacional se advierte la yuxtaposición conflictiva de los dos discursos, el de Carrión y el de sus críticos, que tienen en común la defensa y preservación de lo propio contra un enemigo surtidor de ficciones enajenantes de la verdadera esencia del ser nacional.

En los inicios de los setenta, el gobierno nacionalista de turno se traza metas para lograr la asimilación de todos los sectores sociales al proceso de modernización propuesto.

La nación mestiza sigue siendo el modelo de cultura nacional prevaleciente, concebida como el lugar donde se equiparan y sintetizan los elementos constituyentes de la nacionalidad. Para esos años el discurso contestatario de los sesenta, liderado por el grupo de los Tzántzicos, ya había sido reconvertido por las instituciones del Estado y puesto a favor de sus intereses. Es el momento en el que la bonanza petrolera neutraliza el potencial insurreccional de las posturas rebeldes, y reacomoda social, económica y hasta políticamente no sólo actores, sino también sus mismas prácticas y discursos¹⁹.

En las plataformas de unidad nacional la "búsqueda de lo propio" se convierte en un concepto programático. La Ley de Patrimonio Cultural, promulgada en 1979²⁰, al final del período militar, guarda en su espíritu todo este legado ideológico. En sus enunciados, la arenga a defender las culturas vernáculas va de la mano con la resistencia hacia lo que viene de "afuera".

Este es el contexto en el que se acuna el prejuicio de **inautenticidad cultural**²¹, uno de los rasgos más prominentes de la conciencia cultural.

El concepto de inautenticidad cultural se acuña en los marcos de la crítica a la mirada hacia la cultura nacional que se desprende de la teoría de la pequeña nación, concepción que articula la política emprendida por la CCE. Con él se alude a la falacia de un proyecto de mestizaje que coloca, igualitariamente, en la definición de la ecuatorianidad, a los componentes español e indígena.

El programa elaborado al interior de esta perspectiva se propone desconstruir una historia nacional sesgada por la visión de las élites dominantes. El nuevo proyecto sostiene el esquema del mestizaje, pero esta vez plantea como necesidad para construir una auténtica cultura nacional rescatar "la mitad del alma robada por la conquista"²², o sea, la matriz indígena.

¹⁹ José Sánchez Parga, "Actores y discursos culturales, Ecuador, 1972-88", Quito, CAAP, p. 34. Citado por Rafael Polo, Informe 3, ídem.

²⁰ Ley de patrimonio cultural, Registro Oficial 865, 2 de julio de 1979.

²¹ Fernando Tinajero, *Más allá de los dogmas*, Quito, editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

²² Agustín Cueva, "Mito y verdad de la cultura mestiza". Este ensayo se halla en dos textos distintos del autor, "Entre la ira y la esperanza", Quito, Planeta, 1987, y "Nuestra ambigüedad cultural", Quito, Cuadernos Culturales Universitarios, Editorial universitaria, 1974. Ver Rafael Polo, Informe 3 de investigación, proyecto Catálogo de Arte Contemporáneo, CEAC, 1999.

Para este movimiento intelectual, crear una cultura nacional es una meta alcanzable por medio de una revolución social que destruiría “los obstáculos económicos, sociales y psicológicos que hoy impiden la toma de conciencia de nuestro verdadero ser”²³.

Esta aspiración descansa en la idea de una cultura que no ha logrado desarrollarse, ni ha adquirido personalidad propia. El lamento por la ausencia de un cuerpo orgánico, crecido a partir de un cabal mestizaje, conforma toda una actitud cultural que dirige la acción hacia la recuperación de la cultura del pueblo que ha sido negada por las clases dominantes. La sensación de inseguridad e inmadurez ante una necesidad no satisfecha es el saldo.

Se afianzan ideas como aquella que se refiere al Ecuador como un lugar “donde nos debatimos entre la dificultad, imposibilidad tal vez, de levantarnos a partir de lo propio, solamente que sabemos incipiente, y el temor fundado en enriquecernos con lo extranjero, pero alienándonos”²⁴.

En ese temor hacia lo que viene de afuera, que se plantea fundado en la desconfianza acerca de la capacidad de asimilación de una cultura aún inmadura y sin solidez, radica la conversión de la idea de inautenticidad cultural en un prejuicio que se disemina por todo el tejido social. Para la sensibilidad que tal prejuicio fomenta, no existen aquí condiciones que permitan que los “injertos prosperen en ella naturalmente, si cabe el término, es decir, sin que el cuerpo social se estremezca y el intruso desentone por completo”²⁵.

Resulta interesante constatar cómo esta ideología ha calado profundamente en la conciencia artística. Sus signos se manifiestan, lo mismo en aquella producción aferrada a los mitos de la ecuatorianidad, que se revuelca en recurrencias a mistificaciones de lo étnico, lo popular, lo andino, etc., que en posturas que declaran su incondicionalidad a una supuesta verdad nacional que puede ser conseguida dando la espalda a las influencias alienantes de lo ajeno. Para este punto de vista el arte debe expresar raíces nacionales de esencia americana y, en sus marcos, se insiste en hablar de imitación de modelos foráneos y de subordinación cultural. La crítica de arte ha padecido de estos prejuicios. Un ejemplo elocuente se dio a fines de los sesenta cuando el grupo VAN realizó la Anti-Bienal. La decepción fue expresada en las evaluaciones sobre la muestra. La crítica dijo que esperaba una alternativa más ecuatoriana, más enraizada en el país, con sus realidades y con lo mucho que queda por hacer²⁶. Estos conceptos todavía fructifican en la conciencia común, y en un amplio sector de la producción artística. Sobre todo en los ochenta el arte ecuatoriano fue prolijo en visiones edulcoradas del mundo andino y éstas han quedado como prototipos del arte de feria y del consumo más trivial. Sin embargo, en 1999 el CEAC (Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo) convocó a los artistas del país a presentar carpetas para aplicar a la publicación de un catálogo de arte contemporáneo y para ello solicitó documentación de obra con su respectiva justificación conceptual. Nos asombró la cantidad de retórica en torno

²³ Agustín Cueva, ídem.

²⁴ ídem

²⁵ ídem

²⁶ Comentado por María Fernanda Cartagena en la ponencia citada.

a lo propio que se advertía en estos documentos, pues habíamos pensado que tales estereotipos discursivos se circunscribían al circuito de más bajas expectativas culturales.

Al parecer, el arte que goza del prestigio social ha destituido este tipo de representaciones y se ofrece liberado de complejos. No obstante existen visiones que sólo reconocen como legítimos los lenguajes sustentados en un paradigma modernista respetuoso de los dominios estéticos, y cifrados en códigos que respetan convenciones sobre lo artístico.

Esta perspectiva ha sobrevivido aún cuando la crítica cultural de avanzada en América Latina cuenta con una vasta producción teórica que cuestiona los modelos hermenéuticos que suponen una recepción pasiva e inerte de las emisiones de los centros del poder.

En los momentos de una superación de las ideas que ligan las prácticas culturales a un territorio, y cuando se habla de mundialización y de transacciones simbólicas fruto de las formas actuales de comunicación cultural, todavía se sostienen las oposiciones nacional-internacional, propio-ajeno, auténtico-inauténtico.

Dentro de estos parámetros asumidos con más o menos recalcitrancia ideológica, está el texto del crítico y profesor Lenin Oña, *Las artes plásticas en el Ecuador en la década de los 80*²⁷. El criterio que sirve de fundamento a la evaluación que hace del medio artístico se enmarca en la preeminencia del modelo de reproducción cultural impuesto por las relaciones de poder que arbitran el medio artístico. También pondera los impulsos creativos que responden a las nuevas condiciones de comunicación cultural, sin abandonar sus propios referentes.

Usando el prototipo estructural de la dialéctica —tesis, antítesis y síntesis— coloca la producción artística del periodo en tres posturas que se definen por el compromiso con lo propio: la nacionalista, la internacionalista y la de síntesis. No voy a profundizar en cada una de ellas, pues sus denominaciones hacen obvio el perfil que encarnan. Sólo me interesa destacar que la tercera, al parecer la más cercana a un deber ser o responsabilidad del arte, descansa en proponer contenidos nacionales a través de lenguajes internacionales. Como puede apreciarse, se insiste en el registro de procedencia de aquello que es objeto del arte.

Además del karma de una interpretación que, de alguna manera alude a lo propio, el modelo triádico se estructura a partir del par forma y contenido. Temas, motivos y ambientes, en general, identifican el contexto, mientras que el lenguaje (léase la forma) queda resuelto a partir de vocabularios reconocibles, asumidos de la corriente dominante. Detrás de esta noción late la idea de que lo propio puede ser atrapado sólo en ciertos lenguajes inscritos en la tradición que ha definido lo latinoamericano, amén de que tal propiedad es alusiva a un repertorio de imágenes y tratamientos del contexto que también se inscriben en los prototipos consumidos de latinoamericanidad. Hay una reticencia a reconocer que el arte en América Latina construye también lo contemporáneo con herramientas que se resisten a ser clasificadas atendiendo a formalismos derivados de una mentalidad modernista.

²⁷ Lenin Oña, "Las Artes Plásticas en Ecuador en la década de los 80", *Signos del Futuro. La cultura ecuatoriana en los 80*, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991.

Parece ser que cuando los discursos emergentes se expresan en morfologías heterodoxas y se alejan de la visión estética del arte y de sus dominios convencionales son considerados "injertos" o "usos impropios". Llama la atención cómo en el citado texto se incluyen, en la posición internacionalista, figuras como Pablo Barriga o Marco Alvarado, dos artistas que desde los ochenta han hecho uso del legado conceptual precisamente para discutir problemas sociales referidos directamente al contexto, característica que ha dado a sus prácticas creativas una dimensión más vasta.

Estos esquemas persisten, y pueden ser localizados en concursos, salones, en el coleccionismo, y en instituciones poseedoras de patrimonio. Evidentemente, no han sido legitimadas las aperturas del espacio cultural del arte que disparan el acceso a recursos y medios, y que, a partir de usos críticos de tradiciones e imaginarios, se comprometen con procesos reales de la conciencia colectiva, no estetizados ni mistificados. No es casual que las ciencias sociales y los estudios de la cultura no tengan, aquí, al arte como objeto de reflexión, y, más bien, reconozcan en la producción artística un tipo de oferta que circula exclusivamente en las instancias de un circuito cerrado de público y compradores.

Esta situación se refiere, básicamente, al tipo de encargo con el que el arte ha conquistado el espacio social, y también al prototipo del discurso crítico imperante. En el primer caso, el mercado ha devenido casi el único camino para el reconocimiento, y no han existido instituciones ni crítica capaces de mantener una distancia fustigando la decadencia de propuestas que tuvieron algún interés. Tampoco se han promocionado alternativas a este status que sean sustentables en calidad y presencia pública. Las pocas veces en las que el arte aparece en los medios es en forma de reseña, entrevista insustancial, o colmado de alabanzas en pomposa retórica. Tampoco se ha abierto paso un modo de pensar las obras más allá del enfoque superficial de sus atributos formales. Es sintomático que, hasta aquellas que rebasan las convenciones al uso, son leídas como si sus medios y lenguajes fueran estilos equiparables a los ismos, y las ideas o resonancias conceptuales que encarnan, resueltas en los términos de una discusión cultural, se omiten o son enfocadas como temas.

Un lujo necesario

Resulta interesante articular una genealogía de la poca importancia social que tienen las artes plásticas en el Ecuador, y de la pobreza de la función cultural que éstas han cumplido, al verse confinadas al rol de decorar el espacio del buen comprador.

La situación no era la misma antes de la década de los sesenta, cuando fulguraban las tareas del discurso identitario y el arte se consideraba un apoyo a la elaboración de un lenguaje plástico que pusiera en evidencia el mestizaje cultural.

Revistas importantes, como *Letras del Ecuador* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, reflejan en sus contenidos de entonces una preocupación permanente por aquel arte que aportara a la construcción de una cultura nacional.

Antes de los sesenta no existía un mercado de arte tal y como se presenta con el boom petrolero. Las décadas del veinte y treinta vivieron el clima de compromiso militante del arte impulsado por el realismo social. El arte denunciando la miseria, y mostrando al indio campesino como clase sometida a un orden injusto, adquirió una resonancia que desbordaba cualquier enfoque estético. La filiación política de muchas de las figuras más prestigiosas, su presencia en agrupaciones y sociedades de artistas que declaran su postura ideológica inalienable de su actividad creadora, son pilares que apuntalan la función social del arte, y determinan su importancia para el discurso cultural.

Los setenta vienen con otros aires. Se cuestiona el tono panfletario de los realistas y su pobreza expresiva. Se canta a la experimentación plástica y a la autonomía de la obra. La hegemonía del realismo social va en declive, y son plenamente reconocidas figuras como la de Manuel Rendón y Araceli Gilbert, que cultivan variantes formalistas de raíz abstracta.

Los artistas viajan más, y se codean con baluartes de tendencias de avanzada. Algunos como Enrique Tábara y Aníbal Villacís, que algunos años atrás se acunaron en el informalismo español, asumieron sus aperturas estéticas haciéndolas funcionar de manera eficiente en los marcos de una vanguardia latinoamericana de corte ancestralista, que se concentró en la búsqueda de un idioma plástico propio.

Todo apunta a un repliegue del arte hacia sus propios predios. Pero el espaldarazo más contundente a la pérdida del espacio social del arte lo da la inflación del mercado hacia los años setenta. Las múltiples tendencias y estilos que se posicionan dentro del circuito ya no son legitimadas de acuerdo a su rol cultural, ni por su impacto en los cursos del arte nacional como portadoras de nuevos significados, sino como variantes de la oferta que un mercado en expansión precisa.

De hecho, los cuestionamientos sociales que vienen amparados en la nueva figuración, y las vetas identitarias volcadas en magicismos y fantasmagorías a lo latinoamericano, tan propias de este periodo, desembocan rápidamente en estéticas predecibles devoradas por un mercado demandante e inexperto.

Los artistas que se consagraron en la etapa del boom se vieron atiborrados por el encargo más pueril de los nuevos ricos, y, fácilmente, se conformaron con crear un producto para ese mercado de bajas expectativas.

Consecuencia de la absorción del arte por un mercado de poco vuelo es la banalización de las implicaciones sociales y culturales de sus propuestas. Este proceso mermó considerablemente la trascendencia de la producción artística, y las obras pasaron a ser objetos suntuarios símbolos de status.

Los enunciados sobre el arte en leyes que arbitran la acción cultural del estado son sumamente vagos. Casi no se menciona este tipo de patrimonio, y cuando se hace, es tratado en términos que abruma por su generalidad. Esta situación podría guardar correspondencia con su trivial destino. Por ejemplo, en la Ley de Patrimonio Cultural a la que hicimos referencia, las menciones al arte no pasan de la contemplación de rigor en el considerando, y un inciso del artículo 7 donde se dispone lo siguiente:

“Inciso h. Los objetos y los bienes culturales producidos por artistas contemporáneos laureados serán considerados bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación a partir del momento de su defunción, y en vida, los que han sido objeto de premiación nacional, así como los que tengan treinta años o más de haber sido ejecutados”²⁸.

Además del mecanicismo aberrante de esta cláusula donde no hay alusión alguna al valor del arte en términos medianamente serios, no se contempla ni la más remota consideración ni a su función cultural, ni a los significados que éste pueda aportar a la conciencia social y al desarrollo de la nación en un sentido ampliado.

Mientras tanto, el concepto de patrimonio se articula alrededor de las culturas vernáculas. Estas son también el centro de la Ley de Cultura de 1984.

En general, las políticas culturales del Estado ecuatoriano se han sostenido en la idea de un país multicultural, donde coexisten la cultura blanco-mestiza de origen hispánico, y otras de raíz americana que deben ser protegidas y estudiadas.

El foco puesto en las culturas vernáculas, y todas las tareas de indagación en sus tradiciones, han formado parte de la estrategia de integración nacional que el Estado promueve. Es común en estas leyes la alusión a una voluntad estatal de desarrollar investigaciones de campo que renueven la idea de diversidad y riqueza de las culturas autóctonas, y se reclama la necesidad de conocer y preservar ese patrimonio.

Afirmar la identidad nacional constituye el objetivo declarado de estas políticas.

Resalta cómo el rol del arte en la búsqueda de identidad ha sido arrinconado. Ciertamente es que las culturas vernáculas constituyen el capital simbólico de sectores sociales que necesitan ser asimilados al proyecto del estado y que su consideración es materia política. No es el caso del arte. Aún con este matiz resulta provocador el ninguneo de la producción artística, lo que da para pensar en lo impreciso de su encargo.

Para algunos el arte no logra “comunicar nuestros contenidos sociales esenciales”.

²⁸ Ley de Patrimonio Cultural.

Entrando al baile

Creo que los problemas hasta ahora esbozados dan para hablar de un medio artístico bastante inepto para amparar cambios profundos. La frustración y el languidecimiento de propósitos renovadores parecen ser los síntomas más persistentes si examinamos la larga lista de intenciones que se han esfumado sin dejar huellas, y que, apenas, han sido reseñadas o consideradas como meros referentes de una historia en busca de comienzo.

Sin embargo, el último lustro del milenio trajo buenos augurios para un desplazamiento en la orientación del arte que, afortunadamente, nos ha permitido reconocer unos cuantos alumbrones con claridad suficiente para poder discernir cómo está Ecuador apuntando hacia adelante en arte, y quiénes llevan el estandarte.

Paradójicamente, este florecimiento emerge de la crisis, del fanguero social y de la falta de credibilidad de las instituciones (las del arte también, por supuesto), del agotamiento de los discursos oficiales, y del derrumbe de antiguas glorias.

Se ha esparcido la certeza de que, al no tener nada que perder, hay terreno propicio para asaltar los viejos templos.

A la varita mágica del reconocimiento, el mercado, se le ha ido el brillo. Las galerías se lamentan porque los artistas “con nombre” venden por detrás del telón para evadir la comisión de oficio. 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.

A golpe y porrazo las instituciones de mayor rango comienzan tímidamente a acoger nuevas hornadas de artistas que atraen visiones menos trilladas en lo estético y cuestionadoras del entorno. Ya no se pasa por alto el carácter retrógrado de las bases de la mayoría de los salones y concursos que funcionan. De hecho, algunos, como el Premio París, auspiciado por la Alianza Francesa, y el Salón Capacitarte, del Museo del Banco Central de Guayaquil, se “pusieron las pilas” y en su última edición convocaron a objetos y libros de artistas respectivamente, cosa que, aunque no lo parezca, es un logro en los marcos de la consabida loa a los medios convencionales que todavía impera.

Aún no puede hablarse con propiedad de una escena consolidada de arte contemporáneo. Las exposiciones curadas con concepto y las muestras que rompen estereotipos y convenciones son eventuales, y ninguna institución de las que dan legitimidad posee una estrategia sostenida de promoción para este tipo de discursos.

Existe la voluntad por parte de algunos artistas de tomarse espacios infrecuentes, pero tampoco es ésta una opción establecida. En general, puede hablarse de una producción de bajo perfil que arrastra el inconveniente del aislamiento existente entre los medios culturales de las tres únicas ciudades (Quito, Guayaquil y Cuenca) que poseen una red de instituciones para ser tomadas en cuenta.

El arte contemporáneo no se ha ganado aún el espacio social que le garantice reconocimiento e impacto, entre otras cosas, porque tampoco hay un discurso serio y con presencia que construya el valor de sus propuestas y las haga formar parte de una lógica sustentable. Esto influye en el hecho de que apenas hay demanda de este tipo de producción. Muy pocos coleccionistas arriesgan comprando obras que, por falta de encaje institucional, no pueden garantizar su trascendencia, no digamos física, ni siquiera como bien cultural socialmente apreciable. Si a esto agregamos que los museos no han renovado sus reservas desde los ochenta, y que en sus nóminas prácticamente no constan artistas ni obras que desborden el canon modernoso, completaremos el cuadro de un medio hostil para este tipo de propósitos.

Estas pueden ser las causas de la exigua productividad que exhiben los artistas emergentes, o de la expansión de un modelo de producción dual y camaleónico, según el cual muchos realizan obra “vendible” y obra para el circuito cultural que los acoge.

Todavía es fuerte el prototipo de artista con gran éxito comercial que se consolidó por los setenta, y esta solvencia económica mide aún la legitimidad entre los creadores del medio. Así, la aspiración a ser artista rico presiona más que la voluntad de convertirse en artista sólido.

Tampoco es que hay tantas opciones para confrontarse y así superarse conceptualmente. Las academias existentes son patéticas en el nivel de exigencia teórico práctica de sus pensums. Los criterios pedagógicos descansan todavía en el aprendizaje técnico en claves de dominios asentados en la tradición —pintura, escultura, etc.—, y es fuerte entre muchos docentes el prejuicio de inautenticidad cultural del que ya habláramos. En las escuelas abunda la idea de que la ignorancia es síntoma de pureza, y bajo este lema se amparan actitudes rayanas en la obscenidad, como aquella de “proteger al estudiante de una contaminación con imágenes y textos”. Tal concepción es refrendada por la reforma universitaria de 1995 – 1996, que se plantea, entre sus objetivos: “fortalecer la autoestima, eliminando al máximo influencias alienantes actuales, promocionando los valores propios”. Sin comentarios.

Con tales condiciones, no es difícil comprender el alcance de un síntoma que consideramos propio del arte contemporáneo en el Ecuador: “las obras consistentes, claramente logradas, sólo aparecen esporádicamente (la obra eventual y la noción de “artista distraído” son características de la producción de los noventa), y es muy difícil descubrir una sola trayectoria artística que haya sabido guardar, a la vez, solidez y coherencia”²⁹.

Entre los artistas más jóvenes y los que los respaldan se arraiga una sensación de incomodidad con la situación imperante, y, poco a poco, va ganando 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.

²⁹ CEAC, Proyecto de muestra para sala Emergente del Museo Malecón 2000.

De esa inquietud han surgido los discursos que hemos tomado como signos de desplazamientos interesantes, que ya se hacen valer y presionan sobre los mecanismos institucionales del país.

Las propuestas renovadoras retoman problemas arraigados en el pensamiento social pero es gratificante comprobar que los abanderados de tales rehacimientos intentan desbrozar retóricas esencialistas que marchan de espaldas a las actuales dinámicas culturales. Con ello buscan dejar atrás el exiguo rol que el arte ha venido cumpliendo y renovar sus funciones para que represente realmente, la compleja tesitura subjetiva del Ecuador de hoy.

Se esparce también la voluntad de participar de los avances del discurso sobre el arte emitido desde América Latina. Las posturas recalitrantes y provincianas han dejado de tener autoridad. Los jóvenes quieren dialogar y saben que las aperturas del espacio del arte les ponen en condición de disponer, sin prejuicios, de un amplio legado de posturas recursos y medios para afrontar el acto creativo y posicionarse, más que con un lenguaje propio, con la contribución de su punto de vista a una discusión que topa múltiples esferas de la práctica cultural.

Volver a la función social del arte

La crisis global que padece la sociedad ecuatoriana ha abonado el terreno para que la preocupación social prenda en el mundo del arte. No es casual que en los concursos dedicados a la plástica abunden las obras que hacen alusión crítica a alguno de los males que azotan al país. El comentario mordaz sobre la realidad y la reflexión sobre el contexto se han convertido en preocupaciones permanentes de la producción artística, y es interesante que este tipo de planteamientos no están, como otrora, resueltos en estéticas saturadas o en motivos y figuraciones de salón.

Las propuestas que meten el dedo en cuestiones sociales eluden la visión de arte militante tal y como era ponderada en los todavía duros referentes del realismo social. No se trata de la politización de los artistas, ni de un uso politizado de sus acciones, que asigne al arte el rol de ilustrar uno u otro discurso político.

El sentido social que se percibe va más al comentario o la reflexión desde el individuo que vive y padece la conflictividad de las relaciones sociales; que afronta sus vaivenes y azarosos desplazamientos en los juegos de poder sintiéndose una pieza movida por fuerzas que se le van de las manos.

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. Este arte se distingue así, lo mismo de la tradición militante, refugiada en un rol histórico agotado, que de la estetización de lo social, surtidora de formas vacías con alusiones contenidistas sin resonancia, que satisfacen un encargo pueril.

El arte nuevo trata de recuperar su lugar en la vida pública abordando problemas de la agenda social con lenguajes que interpelan de manera más eficiente a la conciencia colectiva. 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.

Uno de los rasgos de mayor interés en este reverdecimiento de la relación arte-sociedad es la realización de acciones colectivas como un modo de evidenciar la respuesta del gremio artístico ante circunstancias demandantes.

El medio es demasiado propenso a cultivar el ego de autor, y poco dado a compartir afanes creativos, por lo que el trabajo conjunto, con criterio y proyecto, se hace notar y constituye un mérito.

Entre los aciertos de estas estrategias está haber roto las ataduras de ciertos artistas con un solo medio. La mayoría de los eventos colectivos se han resuelto en morfologías no convencionales, lo que ha propiciado que los resultados exhibidos sean más creativos e ingeniosos y empleen recursos y códigos de mayor densidad e impacto público. También se han prestado para subvertir el orden gremial que prevalece, dando un lugar al trabajo interdisciplinario, e incluso, admitiendo las contribuciones de personas ajenas al medio artístico para potenciar mayores resonancias.

En este panorama resaltan algunas acciones que han emplazado las limitaciones de la institución del arte usando sus propios mecanismos.

InvadeCuenca, proyecto auspiciado por la Galería Madeleine Hollaender —uno de los espacios que ha mostrado mayor interés por el desarrollo de propuestas alternativas—, aprovechó las tímidas aperturas de la VI Bienal Internacional de Pintura de Cuenca para convocar a artistas emergentes a tomar la ciudad. Con este propósito fueron seleccionadas acciones que trabajaban con el espacio ciudadano y sus usos sociales, interviniendo cada emplazamiento desde su representatividad en la trama urbana, e interceptando su desenvolvimiento cotidiano para llamar la atención sobre problemas más cercanos a la vida del ciudadano común. *InvadeCuenca*, aún con limitaciones fundadas en la pobreza conceptual y el uso de recursos manidos en algunos proyectos, representó una alternativa al arte de salón que abunda en el certamen, y demostró que estas acciones artísticas podían tener convocatoria y motivar reacciones mucho más interesantes en el público que las formas restringidas que el concurso prioriza.

Así, en los propios marcos de la Bienal, y amparados en su logística, los gestos transgresores dejaban sentado, sin declaraciones ni alborotos, la obsolescencia de las bases que todavía mantiene el único evento de carácter internacional que el país posee.

Trilogía de la mentira es otro proyecto que conjura los mitos de la autoría, de la obra consumada, y de la trascendencia del arte que son tan apreciados y cultivados. Armada por

dos artistas de la ciudad de Cuenca, Adrián Washco y Juan Pablo Ordóñez, esta estrategia demostraba ácidamente cuán vulnerables son los mecanismos institucionales que hacen creíble y legítima una acción artística.

Cada uno de sus tres componentes cuestionaba la superficialidad de un medio provinciano y con ínfulas, y sacaba a la luz la impunidad con que se puede sostener en él la mentira y la impostura.

La primera acción le hacía honor a su nombre: *Octavo mandamiento*, y en su convocatoria señalaba, con ironía, el arraigo social de la mentira y su efecto en el arte³⁰. Lo interesante es que esta acción, divulgada con todo el aparataje de acontecimiento artístico (reseñas, invitaciones, comentarios), y hasta con felicitaciones por su desempeño, nunca se realizó. Consumada la trilogía, los autores desenmascararían la tomadura de pelo. Además de poner en entredicho a la institución del arte, emplazaban de facto a la institución social.

La segunda acción consistió en un ejercicio sobre la falacia de la autoría y el aprovechamiento doloso del reconocimiento que dan a los artistas los premios y distinciones establecidas. Ordóñez y Washco se anunciaban como autores de una instalación con título y propósito difundidos y divulgados que, en rigor, realizaban dos perfectos desconocidos, todavía estudiantes, y para colmo, tenían libertad para ejecutar lo que les viniera en gana.

Otros eventos colectivos han aprovechado la circunstancia política para advertirnos de cómo el arte puede tomar parte en la discusión pública.

Bancos e individuales fue una acción que se insertó hábilmente entre las respuestas ciudadanas ante la escandalosa crisis del sector bancario que tuvo al país en vilo desde el pasado año, y culminó recientemente con la sustitución definitiva del dinero patrio (el sucre) por el dólar.

El Pobre Diablo, bar que eventualmente se traviste en galería de arte, probablemente el espacio capitalino que con mayor regularidad expone muestras que no tienen cabida en el circuito oficial, aprovechó las coincidencias entre sus proverbialmente incómodos bancos y las entidades financieras para convocar a *Bancos e individuales*. La invitación incitaba a artistas y profesionales interesados a “depositar su capital creativo en una inversión a corto plazo”³¹, haciendo notar que la plusvalía de su contribución se mediría con relación a los índices de repercusión pública³².

El bar ofreció a cada interesado la posibilidad de intervenir o crear su propio banco. Cada participante debía completar su pieza con la realización de un “individual” concebido para ser usado en la mesa correspondiente. El resultado fue notable, en cuanto a impacto y afluencia

³⁰ Un inciso de la invitación a esta acción rezaba lo siguiente: “Los corruptos se desplazan hábilmente por los intrincados reglamentos que rigen a nuestro país, ciertos artistas se han enquistado en nuestro dudoso circuito artístico, y no en base a su buen arte, sino al buen manejo del marketing (entiéndase palancas, coimas, regalitos, recomendaciones, etc.)”.

³¹ Extractos de la invitación a participar del evento que El Pobre Diablo cursara a los artistas.

³² Ídem

de público, y logró que hasta analistas políticos tomaran la acción como pretexto para comentar la realidad social, algo que en tiempos no sucedía.

Otra propuesta significativa que ha querido contrarrestar las limitaciones del medio para abrir paso a un arte discutidor que le haga alguna alternativa al mercado suntuario es la empresa Artes No Decorativas S.A., gerenciada por la artista plástica Manuela Ribadeneira y el músico Nelson García. Ellos han tratado de dar cuerpo a un proyecto artístico usando el protocolo empresarial. De hecho, han seguido todo el trámite legal y la presentación de oficio como cualquier entidad comercial que adquiere patente y lanza al mercado su producto.

Varias cosas hacen interesante a esta inusual compañía. Una es su ambigüedad. Sus acciones habitan un lugar impreciso entre puesta en escena y respeto a las reglas del mundo del negocio.

Otra característica sugestiva es que lanzan productos que, por su intencionalidad y empaque, se oponen en estricto a un trato comercial. Un ejemplo fue *Banderita Tricolor*³³, que convocaba a algunos artistas a inspirarse en los colores del estandarte patrio para realizar muestras relativamente autónomas, que observaran requisitos ponderados por la compañía como el reciclaje y la economía de recursos.

De este modo, AND S.A. viene a instalarse en los terrenos del mercado por una vía que nada tiene que ver con el estilo del circuito mercantil del arte local.

La expansión de la discusión social con más enjundia y eficacia presentacional también se refleja en la obra de muchos artistas, algunos de los cuales han puesto a un lado marcas de autor que les permitieron cierto reconocimiento, e incursionan en medios más performáticos, usados como recursos de sentido para enriquecer las ideas.

Hay que considerar la acogida que han tenido exposiciones articuladas en torno a un concepto, dando así mayor peso al discurso resultante que a cada obra. Este modo está marcando la diferencia y contrarrestando la abundancia de muestras en las que cuelga el rótulo de “obra reciente” o “exposición de fulano”, que son, en su mayoría, cuadros colgados para llenar salas sin justificación ni coherencia más allá del tema de turno.

El tipo de muestra intencionalmente construida y puesta en escena para sustentar su discurso también conlleva al cuestionamiento de la estetización de lo social, pues no ensalza la imagen plástica de contenidos socialmente significativos, sino que enfoca en las implicaciones de los lenguajes involucrados en las obras, y, a partir del diálogo que entablan unas y otras piezas, introducen un matiz problematizador.

Alineada a este filón que está cambiando cursos en los eventos artísticos, está *Devenir Animal*, muestra que logró mover un poco las conciencias y el arte mismo en la apacible ciudad de Cuenca. Tomás Ochoa, su autor, tiene trayectoria y reconocimiento como pintor que ha asentado su estilo. Sin embargo, su *Devenir* mostraba otra intencionalidad empleando

³³ Participantes de *Banderita Tricolor*: Manuela Ribadeneira, Nelson García y Tadashi Maeda, Saidel Brito, Fabricio Lalama, y Ana Fernández.

hábilmente su pericia en el manejo de recursos de la pintura para potenciar significados y usos fuera de los marcos de la autosuficiencia del cuadro.

Ochoa “retrató” a esos personajes que se congregan día a día en una céntrica plaza de la ciudad para buscar trabajo, y armó una instalación de cuarenta y ocho paneles, cada uno de los cuales representaba el rostro de un disponible. Flanqueando el conjunto, dos telas que reproducían dibujos de cronistas de indias.

La muestra proponía un diálogo denso entre el significado de la tradición del retrato, el cuy (un animal de amplias connotaciones en la cultura local)³⁴, las visiones fantásticas sobre el nuevo mundo de los cronistas, y la carga de esos personajes sin nombre que interpelan de frente al público, como sobreponiéndose a ellos mismos y a la incertidumbre de su destino.

En esta propuesta se advierte el giro que está tomando el trato con símbolos culturales de gran arraigo. El extendido uso esteticista del acervo popular se repliega para potenciar lecturas que remiten a los sentidos y usos que tales símbolos cargan. Este modo elude el folclorismo y renueva el rol de las tradiciones al hacerlas producir significados estimables y de actualidad.

La estrategia de amplificación de las implicaciones simbólicas de un signo cultural ya había sido usada en una acción que Tomás Ochoa, Pablo Cardoso y Patricio Palomeque realizaron en 1998. *Encarnación* fue el título de un evento que se tomó el espacio de El pobre Diablo en una muestra en la que las connotaciones del animal se proyectaban en las historias personales de cada artista. El cuy desplegaba todos sus sentidos: estereotipo cultural, animal ritual, manjar apreciado, y encarnación del comportamiento huidizo y asustado, apuntando a la amplia tesitura de significaciones que los usos culturales asientan.

121 Honorables y otras atrocidades fue otro ácido enfrentamiento a la crisis social. Juan Pablo Ordóñez retomó la modalidad de *work in progress* que ensayó en *Trilogía de la Mentira*, y exhibió su solicitud oficial de registro de marca para vender reproducciones artísticas. Las susodichas eran ciento veintiuna reproducciones de un grabado original, que, por número y aspecto, hacía clara referencia a los parlamentarios que conforman el Congreso Nacional. Las figuras impresas carecían de rostro, y sólo se diferenciaban por el color de fondo de la cartulina que, con perversidad, aludía a los emblemas de los partidos políticos. A manera de performance, el artista enumeraba los requisitos necesarios para ser diputado, y ante tan pueril retórica, se preguntaba también si no harían falta otras cualidades como “humildad, altruismo, honestidad”³⁵.

La acción exponía ante un público ávido que compraba “su diputado” el absoluto descrédito de la institución legislativa.

³⁴ El cuy: animal usado en los ritos shamánicos para limpieza. El shamán, luego de pasar un cuy por el cuerpo del enfermo, sacrifica al animal y, al diseccionarlo, descubre el mal al tiempo que lee el destino.

³⁵ El informe anual de Transparencia internacional correspondiente al año 2000 ubica al Ecuador a la cabeza de los países más corruptos de América Latina, y noveno en el mundo.

El tipo de obra procesual que saca al artista del taller y lo hace participar de una manera más viva en experiencias ajenas al sentido estético ya constituye una práctica común a muchos creadores. Este concepto ha contribuido a ampliar la resonancia de las prácticas artísticas, colocándolas en perspectiva afín con acercamientos más profundos a la realidad social. También el desplazamiento fuera de los límites del campo artístico le ha dado al arte la posibilidad de incorporar un repertorio más vasto de problemas y lenguajes.

Miguel Alvear presentó en los marcos del proyecto *InvadeCuenca* un curioso autorretrato. Tramitó cuatro cédulas de identidad reales, en las que con sus datos oficiales de existencia, aparecía él mismo vestido de mujer negra, indígena otavaleño, burócrata y hombre común. Había acudido disfrazado a cuatro oficinas del Registro Civil, con el pretexto de pérdida de su documento. Cédulas en mano, las hizo ampliar, y las colgó a la manera de persona extraviada en el portal de la Superintendencia de Bancos. Además de todos los cuestionamientos a la institución que podían derivarse de aquellas extrañas identificaciones autenticadas, el contacto con la gente despertó una gama de reacciones que, recogidas, eran más elocuentes que cualquier *survey* de opinión pública sobre la actitud común hacia los problemas del país. La vista de aquellos documentos desconcertantes daba al espectador la oportunidad de suponer todo lo que estaba detrás de aquella farsa, dejando en cueros a la institución pública.

Hay casos de obras que proponen una visión del artista cercana a la del sociólogo o del antropólogo cultural. En ellas se muestra mayor interés por exponer los fenómenos en su conflictividad eludiendo el tono panfletario y moralista. Son indagaciones que proponen, más que la evaluación, la confrontación con experiencias marginales o poco comunes que tienen presencia en la sociedad.

De esta cualidad participan las propuestas de José Avilés y Paco Salazar. Ambos provienen del mundo de la fotografía. El primero lleva tiempo hurgando en la vida nocturna quiteña, en donde confluyen diversos estratos sociales. Allí travestis y prostitutas se exponen y confluyen sus identidades desplazadas entre la crudeza de su condición y los personajes que representan. Esa ambigüedad se ha dado siempre en la obra de este artista, pero su propuesta reciente demuestra madurez en el enfoque, y un repliegue de la estética fotográfica *per se* para ganar en profundidad discursiva.

La intención en obras como *Zona 3*³⁶, más que captar imágenes elocuentes y autónomas en tanto variables de un ensayo temático, va por el camino de exponer una condición, una actitud, sacarla de su intimidad y destacarla como realidad palpable, sin conmisericordia ni moralina. Como su autor indica, la obra es un retrato, pero esta vez, el género no se atribuye facultades trascendentalistas en el terreno de apresar la esencia de un yo determinable y conciso.

La intensidad de esta obra está en su tratamiento instalativo, que deja que el espectador penetre, camine fragmentos sugestivos e impúdicos, y que éstos, proyectados, se le vengán

³⁶ Muestra "8 imagineros", galería Art Forum, octubre, 1999.

encima, lo invadan. Avilés nos deja descubrir, con él, ese conflicto de *Yayita*³⁷ que, más que de identidad, es de presencia.

Paco Salazar se ha volcado en el rock del sur de Quito, uno de los fenómenos más ricos y productivos de la cultura urbana en el Ecuador, manifestación que aglutina a un amplio sector juvenil de la clase media a baja, y que, por no ser un fenómeno comercial manipulado por la industria, presenta la fuerza y la frescura de la jerga citadina.

No hay Barbies en Planet Reebok, título genérico de esta propuesta, se nos muestra también como acto de afirmación de toda una actitud grupal, de su estética y comportamientos, de su raigambre social y de los cruces culturales que se advierten en los modos en que se expresan e identifican. El registro que Salazar nos brinda también ha crecido en eficacia presentacional. Su última muestra se encargó de señalar que este discurso se optimiza con la puesta en escena.

El artista trabajó con fotografía en gran escala montada sobre andamios de equipo de amplificación de sonido. Las cédulas que acompañaban a las fotos incluían titulares de prensa, frases tomadas del *planning* rockero, y comentarios de la agenda social que entablaban un diálogo apto para entradas interesantes al fenómeno. Este trabajo, como otros que mencionaremos, presenta aristas más enjundiosas en relación con el problema de la identidad. El fenómeno del rock sureño exhibe, sin complejo, cómo puede convertirse en propia una tradición “ajena”, y cuán eficaz puede ser un proceso de resignificación en la producción de sentidos relacionados con el contexto.

Propuestas como las de Avilés y Salazar testimonian un tipo de práctica que involucra al artista con los sujetos de su discurso, y los compromete mucho más con enfoques en los que tales sujetos puedan reconocerse.

Otro tópico que se suma al espacio de confrontación que el arte está tratando de crear es el cuestionamiento de la visión tradicional de la identidad. Se ha debilitado la ansiedad por definir lo propio en términos de lenguaje, y la preocupación por dar un perfil definido al problema identitario no figura entre los objetivos del arte de avanzada.

Esta situación está relacionada con el agotamiento de la representación estereotipada de la identidad. Se ha hecho evidente la pobreza de esta imagen y su incapacidad para representar la conflictividad de los procesos culturales que han tenido lugar en el país. El tema de la identidad, en su visión más consumida, prácticamente se ha liquidado. Molesta el tono ridículo de su retórica; como construcción simbólica, ya no es plausible, y son cuestionados los usos políticos de este discurso, sobre todo a partir de la emergencia de los pueblos indígenas, y su reconstitución étnica que reclama el respeto y reconocimiento de sus diferencias.

También echa leña al fuego el hecho que el mercado de más bajas expectativas culturales, el de las ferias y las tiendas de decoración, está plagado de motivos identificatorios totalmente

³⁷ Yayita es un travesti de 19 años que es retratado en Zona 3.

amanerados, que, con todo descaro, exhiben su epigonismo en relación con los artistas de mayor peso en el mercado simbólico que han cultivado esta línea³⁸.

Más que un cuestionamiento de la obsesión ontológica del discurso sobre la identidad, yo diría que hay un desentendimiento del tema. Se asume con naturalidad que la cultura hoy elabora múltiples tradiciones y lenguajes, y que sus signos circulan arbitrariamente, y pueden ser resemantizados y puestos a circular con eficiencia comunicativa para contextos diversos.

Esta conciencia generalizada tiene el matiz local de que las propuestas que se involucran con el tema han dejado atrás el complejo ante un mundo compuesto de retazos y elementos yuxtapuestos, y no se lamentan por la ausencia de un cuerpo cultural homogéneo que soporte la ecuatorianidad.

Más bien prolifera la asunción paródica de la mezcla heteróclita, donde parches y prótesis comentan con elocuencia dinámicas palpables, y resultan para el arte más interesantes y sugestivos.

Patricio Ponce es uno de los artistas que más ha trabajado con los referentes de lo nacional que pueblan el mercado suntuario y la tienda de artesanías. Su propuesta subraya el carácter de *souvenir* y objetos de decoración de los prototipos identitarios, se regodea en su inautenticidad, en su condición de reproducción barata que medra con suntuosos antecedentes. Ponce compra o manda a hacer e interviene estos objetos, pervirtiendo su candidez con otros “legítimos” referentes, como Power Rangers, alienígenas y otros héroes de pantalla chica. También en empaque de artesanía típica, o manipulando centenarias tradiciones manuales, cruza contenidos que topan la marginalidad, el racismo y otras lacras sociales.

En esta línea que retoma repertorios iconográficos y lenguajes muy enraizados en la conciencia colectiva se instala la obra de Ana Fernández. Esta artista ha logrado equiparar referentes de toda índole, creando un mundo a la vez disparatado y verosímil.

Fascinada por la cultura popular y por la forma espontánea con la que en ella se mezclan formas y se inventan historias, Ana ha aprovechado el potencial performático de tradiciones vernáculas para comentar con desenfado la tragicómica tradición nacional.

Escudada siempre en las posibilidades deconstructivas del humor, la ha emprendido contra la cultura falocéntrica, ha caricaturizado el discurso patrio, se ha mofado de la historia, y ha vindicado su propio imaginario donde se hilvanan, desde una perspectiva muy personal, los cuentos sobre estas tierras.

Fernández fantasea sobre acontecimientos pasados y actuales ambientados por las visiones fabulosas de los cronistas y las descripciones de viajeros asombrados, y se apropia de todos los lenguajes que la conciencia común tiene para expresar sus intereses y deseos. Desde la

³⁸ Abundan los Kingman, Guayasamín y Endara.

lámina escolar al cartel de pueblo, antiguos grabados o tradiciones pictóricas postcoloniales que cantan a personajes y hazañas de las jóvenes naciones.

Otras propuestas que abordan tópicos emparentados con el discurso sobre la identidad son las de Lucía Chiriboga y José Luis Celi. La primera ha venido desarrollando una poética recuperativa y vindicatoria de los pueblos indios, exponiendo su presencia en historias que pueden leerse como subtextos en todos los signos del andamiaje colonial que proyecta, hasta hoy, exclusión y marginalidad para este sector social.

José Luis Celi lleva tiempo interesado en el tema del negro en Ecuador, grupo que nunca ha sido reconocido como parte de la trama étnica y simbólica de la nacionalidad. Su mirada indaga con ironía en los roles que identifican al negro, y en el estigma de su raza en un país que los ningunea.

Marcando con reflexiones menos localistas, pero con sugerencias incisivas al estatus periférico, está la obra de Jenny Jaramillo.

Jaramillo ofreció al medio desde principios de los noventa una propuesta que, con *look* de cultura *low*, discutía el papel asignado a la mujer en esta sociedad patriarcal y subdesarrollada.

Sin embargo, más que el problema de género, su obra se distinguía por una especie de laboriosidad obsesiva, de pasión por arreglar y disponer, que daba a sus piezas un sesgo perturbador.

A pesar de la presencia de motivos identificables con contenidos de la discusión política que se lleva a cabo desde el arte, su obra no se inscribe en ninguna estrategia vindicatoria. Es un discurso lleno de alusiones y subtextos que, más que ideas, despiertan sensaciones de malestar y escozor. Su obra reciente ha pulido estos efectos. El vídeo, el performance filmado, le han servido para crear esos ambientes hábilmente incómodos que la distinguen.

En esta veta sarcástica y provocativa que se abre paso en el arte actual, presionando sobre convenciones culturales y sociales, se distinguen las obras de César Portilla y Wilson Paccha.

Portilla proponiendo una visión telenovelesca de la realidad, con lenguajes de radionovela y una pobreza de recursos narrativos y técnicos que sugieren la precariedad del medio y su indigencia en sentido amplio.

Paccha la emprende contra el discurso trascendentalista alrededor de la pintura que lidera en el medio. Para ello ha decidido pervertir las reglas de “buen hacer”, el estilo de autor, la expresión libre y desinteresada, y volcarse a un lenguaje más excitante y movilizador.

Sus preferencias van por lo inmundo, lo insulso, lo trivial, y todo lo que se oponga a la idealización hipócrita de la vida. Comenta con saña y lenguajes callejeros, sin medias tintas ni subterfugios, una realidad reconocible.

También “pintores”, Jorge Velarde y Pablo Cardoso han propuesto rehacimientos interesantes en los usos del lenguaje pictórico. Artistas que consagraron estilos y firmas en el mercado, se

han contagiado de esa inquietud que tiene como signo el malestar ante las limitaciones que un circuito poco exigente les impone.

Los desplazamientos más relevantes en sus ofertas recientes giran en torno a un uso más conceptual que esencial del medio plástico. Velarde, por ejemplo, continúa una propuesta de corte existencial e intimista en torno a la muerte, la vejez, la perpetuidad en el yo de los que se fueron, la consanguinidad, problemas que, en definitiva, van a preguntas clásicas como quién soy, de dónde vengo... Sin embargo, el peso literario de estas reflexiones y su propensión a la metáfora manida son opacados por las soluciones plásticas y sus posibilidades presentacionales. Cada pieza está compuesta por elementos que pueden ser dispuestos de formas diversas, y los formatos y la escala están comprometidos con los significados que quieren promover. También el realismo escueto, austero en efectos pictóricos, es usado sin gratuidades. El cuadro pierde su sentido jerárquico para fracturarse y extenderse en un discurso que, ante todo, se muestra impecable y con impacto visual.

Cardoso aún explota la densidad visual de la materia pictórica como productora de calidades que se resisten a moverse dentro de estrechas definiciones estilísticas. Más que legible en términos simbólicos, como intentan sugerir los títulos de algunas de sus piezas, su obra ha ganado en un *look* presentacional logrado a partir de fragmentos instalados y relaciones ambiguas entre la pintura y objetos que inquietan el conjunto.

Como la práctica de la pintura, la fotografía contemporánea en Ecuador muestra sus afanes por superar el canon purista, y se abre a otras funciones y medios. En general, los fotógrafos han tenido escaso reconocimiento en el mundo del arte; de hecho, no está representada la fotografía en los museos, ni tampoco el coleccionismo les ha dado mucho valor, pero es significativo que, contrario a la filosofía de gremio, los fotógrafos están haciéndose valer con obras que se inscriben en las proposiciones más duras y heterodoxas en la asimilación de recursos que se están gestando.

Además de las propuestas de Pepe Avilés, Paco Salazar y Lucía Chiriboga, que no son susceptibles a ser analizadas en correspondencia con un medio, sino por su inscripción en una problemática que, para expresarse, encuentra en la fotografía el recurso idóneo, se han desplegado con interés las proposiciones de Vivian Bibliowicz, María Teresa García y Judy Bustamante.

Las dos primeras con indagaciones existenciales cifradas en soporte de autorretrato que no deja ver la imagen consumada del Yo, sino que se ofrece al espectador como un conjunto de jirones y fragmentos de un ser inaprensible, que torna en evento su propia búsqueda. También aquí las consabidas preguntas de quién soy, de dónde vengo, hacia dónde voy, las mismas de la incertidumbre de existir en algo seguro: sociedad, cultura, cuerpo, por referirme a vastos universos de inscripción del Yo. Inquisiciones posibles y siempre productivas, resueltas, en el caso de la Bibliowicz, con impecables impresiones digitales de toda suerte de registros de su interior (radiografías, mapeo de sus flujos, interceptados por signos esotéricos medidores de la energía astral) que, además del interés de la presentación, especie de confrontación clínica dentro de un montaje aséptico, tiene la virtud de proponer una

alternativa a la idealización subjetivista que abunda dentro del tópico yoísta. Bibliowicz acude a concreciones que, de algún modo, conjuran el desgaste de una retórica que ha encontrado, en el arte, uno de los terrenos más propicios.

María Teresa García con el añadido del tiempo, en *Llegando a los cincuenta*, instalación de fotos montadas en especie de atriles de madera policromada que recuerdan tradiciones artesanales. Este retrato emplazado para que el espectador camine entre sus señas, se debate con los complejos cruces entre personalidad y cultura. Con una simbología propia que se enlaza poéticamente con referentes culturales identificables, no deja de ubicarse en un sistema que permite al que lo penetra compartir su experiencia y confrontarse con ella.

Bustamante, en sus primeras incursiones en la manipulación digital de la fotografía, optó por sacar partido de este recurso para, preservando el *look* de objetividad que responde a la naturaleza de la fotografía directa, construir un ardid a modo de *trompe-l'oeil* que mentía una visión plausible del crecimiento desmedido que han padecido las principales metrópolis en las últimas décadas. El montaje reproducía la orientación cardinal de la ciudad de Quito (estrecha en su centro y alargada hacia los extremos), colocando en la pared sur de la sala una fotografía intervenida del sur de la ciudad, haciendo lo correspondiente con la pared al otro extremo. Entre una y otra, un conjunto de fotografías aparentemente triviales de la vida cotidiana de cualquier ciudad.

No podía faltar en el panorama variopinto que se vislumbra el tema de la religiosidad, que es tan caro en una sociedad que, desde tiempos remotos, parece contar con mayor densidad de iglesias en relación a la población que ninguna otra urbe, y que le debe buena parte de sus códigos morales a la regulación de la vida cotidiana lanzada desde la institución eclesiástica.

Los discursos que se enlazan con este tópico se han inscrito en una lógica deconstructiva del andamiaje de sometimiento sobre el individuo ejercido por una religiosidad opresiva. La superchería, la idiotización, la moralina castrante, la presencia agotadora de signos que vigilan comportamientos, y la persecución subliminal del martirio y el castigo que se impone desde tanto imaginario, conforman universos enjundiosos para empeños artísticos.

María Rosa Jijón elaboró en esta lógica una propuesta que elucubraba sobre el nivel de designificación que el objeto religioso adquiere en contacto con el mercado. Llenando la sala de exposición con objetos religiosos comerciables (estatuillas, estampas, crucifijos, etc.), comprados o realizados por ella misma, hacía un paralelo con la sobresaturación de imágenes sacras que inunda la ciudad. Todo poder simbólico y hasta sígnico se ve inevitablemente mermado por sobreexposición, al punto de que puede incluso pasar desapercibida para el espectador la intrusión de otras estatuillas algo menos santas: tortugas ninjas, power rangers, etc.

Este apresurado esbozo sólo intenta sistematizar tópicos de interés para construirle un contexto a los desplazamientos que el arte ecuatoriano trata de legitimar. Seguramente quedan fenómenos por levantar y algunos pasarán sin que hayan visto la posibilidad de hacerse valer. Lo importante es que se está gestando un modo diferente de protagonismo

para el contexto más enjundioso y menos retórico. El arte actual está enfrascado en discutir y aportar con su mirada al descubrimiento de una realidad compleja y reticente a interpretaciones reduccionistas. Se enfrenta al problema de su importancia y de su capacidad de indagar en lo real y pugna por no ser condenado a la imagen edulcorada y sin resonancias.

