



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Ciencias Históricas

Carrera de Historia del Arte

Nathaly Soledad Andrade Rubio

Monografía para la titulación por examen complejo:

“Los devenires del arte ecuatoriano a finales de la década de 1960”

Quito

2018

INDICE

Preliminar	3
1. Introducción	4
1.1 Contexto y situación global política	6
1.2 Contexto local	8
1.2.1 La política y sociedad ecuatoriana en la década de 1960	8
2. El arte en el contexto internacional y ecuatoriano. Dinámicas e instituciones a finales de la década de 1960	12
2.1 Contexto artístico en los centros hegemónicos	12
2.2 El mundo del arte ecuatoriano	18
2.3 Espacios expositivos en Quito	26
2.4 La Casa de la Cultura Ecuatoriana	29
3. La Bienal y la Antibienal de Quito	38
3.1 Organización y posturas hacia las bienales-antibienales: organizadores y artistas	38
3.2 La Primera Bienal de Pintura de Quito	40
3.3 La Exposición de Arte de Vanguardia, la Antibienal del Grupo VAN ..	54
3.4 Prensa y crítica de arte: agentes discursivos de la institución arte	58
3.5 ¿Retraso o vanguardia artística?: enfrentamientos estilísticos	72
4. Consideraciones finales	84
5. Anexos	89
6. Bibliografía	103

PRELIMINAR

El presente trabajo de investigación propone incorporar al análisis del medio artístico de Quito, planteamientos teóricos sobre prácticas artísticas modernas. Principalmente, se reflexionará sobre la matriz de estilos de A. Danto y la teoría institucional de G. Dickie. Estando consciente de que tales teorías fueron propuestas desde otra realidad y para entender otro tipo de arte, existen conceptos relevantes que se pueden revisar para aproximarse a los fenómenos artísticos locales. Los debates de los teóricos a utilizar, fueron concebidos para el estudio y análisis del denominado arte contemporáneo. Estas posturas conceptuales están en el escritorio hace no menos de cincuenta años; sin embargo, en el contexto ecuatoriano, poco se ha ingresado al debate o siquiera a la inclusión de tales metodologías especializadas desde la historia del arte para el análisis de arte moderno¹ producido en el medio en la década del sesenta. Tal vez, como con acierto afirma Marta Traba, el Ecuador debido a la particularidad de procesos tiene un desarrollo de arte moderno desde una lógica más *cerrada*, sin embargo, existieron manifestaciones artísticas en esa década que nos permiten asignarles el nombre de modernas. Así, a través de los eventos Bienal y Anti Bienal la investigación prevé aproximar a las dinámicas y observar las tensiones entre el trabajo artístico validado desde las instituciones versus lo nuevo, y en esto indagar sobre las distintas posturas estilísticas y temáticas.

En la década de 1960, Ecuador tuvo una importante ebullición de curiosidad artística, y este es precisamente el aporte de esta investigación a la historia del arte ecuatoriano. Consecuentemente, se pretende visibilizar la existencia de un arte moderno que se afirmaba como auténtico, y de esta manera, revisar y cuestionar la opinión de críticos del arte - internos- sobre un Ecuador retrasado en cuanto a formas de representación. El ámbito artístico en el Ecuador de la época no estaba retrasado y más bien se insertó en circuitos de arte regional e internacional. Se torna necesario entender al Ecuador, como en el caso de cualquier otro país, viviendo su propio contexto y sus propios procesos. El hecho de que en el país no se tuvo como prioridad producir arte Pop no quiere decir que no existió vanguardia.

¹ No se considera la aplicación del término posmoderno por una diferencia en las lógicas de producción de los objetos. En el desarrollo con la teoría de Arthur Danto se explicará porque si es pertinente el uso del término moderno.

En este punto, es necesario entender el término vanguardia como aquello que es innovador en su medio ya que, si bien el término vanguardia en el ámbito artístico tiene una connotación hasta cierto punto contradictoria, y como bien anota Rosalind Krauss al ampliar las concepciones mismas sobre las cuales se alza el arte del siglo XX², para este momento investigativo nos enfocaremos en la definición que brinda la crítica de arte latinoamericano, la argentina Marta Traba, que nos dice <<vanguardia es, realmente, sinónimo de “estar al día”, estar al día es ganar tiempo sobre la propia modernidad, adelantarse al que queda rezagado, apuntar linealmente hacia una meta>>³.

Marcando los límites del presente trabajo, éste no planea hacer un análisis profundo al complejo tema del mercado del arte. Tampoco se realizará una apología sobre los debates sin fin de por qué tal o cual objeto es reconocido como arte o siquiera que es el arte en sí. Otro límite importante de mencionar es que no se realizará un análisis de la función de las premiaciones en el mundo del arte. Este trabajo tampoco plantea ser un ensayo para enaltecer ninguno de los eventos estudiados como tema central. Lo que se presta hacer en esta investigación es, a través de la Bienal (1968) y Antibienal (1968), indagar sobre las tendencias artísticas ecuatorianas que coexistían y su medio cultural, a finales de la década del sesenta. Vale la pena insistir y marcar como límite, el hecho de que no hubo acceso a las obras originales⁴. La información gráfica ha sido revisada y duplicada a partir de reproducciones de catálogos de arte y noticias de prensa⁵.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación pretende, por un lado, aproximarse a las dinámicas de las instituciones del arte -en el ámbito público principalmente con la *Casa de la Cultura Ecuatoriana* y privado con galerías- y así evidenciar la inexistencia del aparente estado de pasividad y aislamiento del mundo del arte ecuatoriano a finales de la década del

² Krauss, Rosalind. E, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid, España: Alianza Forma, 1996).

³ Traba, Marta, *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950/1970* (México DF, México: Siglo XXI editores, s.a, 1973), 104.

⁴ Salvo los casos especificados.

⁵ Las obras, en el caso de la Bienal (como está enunciado en el reglamento lo referente a la adquisición), son de propiedad del Ministerio de Cultura y Patrimonio -ex Banco Central- en la reserva del MAAC, Guayaquil. Para las obras de la Antibienal, la ubicación actual es desconocida; posiblemente en colecciones privadas.

sesenta. Para esto se utilizará como fuentes prensa, principalmente al *Diario El Tiempo* ya que, es el medio con mayor cobertura en noticias artísticas, y publicación de artículos de crítica de arte. De la misma forma se utilizará como fuente, reproducciones de las obras plásticas tomadas principalmente de catálogos⁶. Por otro lado, esta investigación busca visibilizar una coexistencia, y potencial enfrentamiento, entre tendencias plásticas formales y que la aparente vigencia de un único estilo es nada más que la punta del iceberg en cuanto a toda una matriz de estilos.

Para alcanzar con los objetivos anteriormente mencionados, los teóricos utilizados son: para el análisis institucional la teoría del arte de Arthur Danto⁷, la misma que sirve para realizar una aproximación hacia el concepto arte moderno⁸. En primer lugar, la teoría de Danto nos ayudará a entender desde el concepto mismo de arte moderno, porque algunas obras merecen llamarse arte moderno y, en segundo momento nos permitirá aproximarnos a la variedad de estilos a partir de la que él llama *Matriz Estética*⁹. Adicionalmente en esta aproximación a definir lo moderno se revisa a Néstor García Canclini¹⁰, cuya teoría permite entender a la modernidad en el contexto latinoamericano. También se utiliza la teoría institucional de George Dickie¹¹, que nos proporciona útiles teóricos para hablar sobre el mundo del arte. De igual manera se toma al teórico Pierre Bourdieu¹², para tratar el asunto del capital simbólico, y finalmente se apoyará en los conceptos brindados por Anna María Guasch¹³ sobre la crítica de arte. Por otro lado, para el análisis estilístico planteado se utiliza a Marta Traba¹⁴, conocida crítica de arte en el medio latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970. Traba desarrolló a partir de la crítica una importante teorización estilística del

⁶ Se revisaron las obras de Aníbal Villacís, “Abstracción en blanco” (1964), de Hugo Cifuentes, “Motivo de Guerra” (1967), de Estuardo Maldonado ““S” Angular Precolombino por Estuardo Maldonado (Mediados del Siglo XX) y de Oswaldo Viteri “Sin título” (1963)

⁷ Arthur Coleman Danto: crítico de arte reconocido por su estética filosófica.

⁸ Si bien no es el centro de investigación de Danto, quien habla más bien de arte posmoderno, él teoriza en que se diferencia lo moderno y posmoderno y estas diferencias que el marca son oportunas para el tema de esta investigación

⁹ Danto, Arthur C., “El Mundo Del Arte”, trad. Inés Moreno., *The Journal of Philosophy* 61, núm. 19 (el 15 de octubre de 1964): 571–84.

¹⁰ Néstor García Canclini: escritor, profesor, antropólogo y crítico cultural argentino.

¹¹ George Dickie: filósofo de arte, reconocido por su teoría institucional del arte.

¹² Pierre Bourdieu: Filósofo y sociólogo. Claves de su teoría son los conceptos de "habitus", "campo social", "capital simbólico" e "instituciones".

¹³ Anna María Guasch: historiadora del arte española, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y crítica de arte.

¹⁴ Marta Traba: fue una crítica de arte y escritora argentino-colombiana, conocida por sus importantes aportes en el estudio del Arte latinoamericano.

arte latinoamericano, por lo tanto, es fundamental para tratar este periodo. Para realizar el análisis de esta diversidad estilística se examinarán los matices de las tendencias brindadas en la Bienal y en la Antibienal de Quito en el año de 1968.

¿Cuáles fueron las condiciones que brindó el medio artístico para un momento de enfrentamiento de tendencias en el contexto ecuatoriano a finales de la década del sesenta? Se responderá a esta pregunta al exponer la situación institucional y el escenario de variedad estilística, y se podrá comprobar -o no- la existencia de un sistema de arte con las complejidades inherentes al mismo. La intención de esta investigación es precisamente problematizar las actividades ligadas al arte y sus obras. A lo largo de la historiografía del arte tradicional se ha cubierto la temporalidad propuesta solo para la enunciación de obras como hechos estéticos aislados. En este estudio se plantea indagar en un sistema más complejo que sólo las pinturas como objeto separado, entendiendo por supuesto, que el objeto central de estudio de la historia del arte es la obra, pero es importante contemplar que la misma no existe por si sola. Así, a través de los eventos Bienal y Anti Bienal la investigación prevé aproximar a las dinámicas y observar las tensiones entre el trabajo artístico validado desde las instituciones versus lo *nuevo*, y en esto indagar sobre las distintas posturas estilísticas y temáticas.

1.1 CONTEXTO Y SITUACIÓN GLOBAL POLÍTICA

El evento a analizar en esta investigación como cualquier otro acontecimiento en la historia, no se comprende si no se lo inserta en el contexto global. Si bien el enfrentamiento de la Bienal y Antibienal ocurre a finales de la década de los sesenta (1968), es importante ubicar los acontecimientos en la política internacional que marcarían al mundo occidental a lo largo de la década. Esto permitirá tener un mejor entendimiento de la época y sus dinámicas sociales.

Para Blasco Peñaherrera, el contexto global sobre el cual finaliza la década de los cincuenta tiene dos momentos que definirían la relación global de la década venidera. En primer lugar, el inicio de la carrera espacial entre Estados Unidos y la Unión Soviética, con la puesta en órbita del “Sputnik I” en el año de 1957. En segundo lugar, el triunfo de la revolución de 1959 en Cuba encabezada por el líder del ejército guerrillero Fidel Castro. La

revolución cubana es el resultado del movimiento revolucionario de izquierda la misma que, tomaría al poder después de derrocar al dictador Fulgencio Batista¹⁵. Ambos sucesos, la carrera espacial y la revolución cubana, fueron parte de un conflicto mayor conocido como Guerra Fría, la misma que hacía notoria la polarización esencialmente ideológica en la realidad global de aquel entonces. El mundo se separaba en derecha capitalista (Estados Unidos) y en izquierda socialista (URSS). La Guerra Fría fue un enfrentamiento no bélico que mantuvo al mundo en tensión desde 1957 hasta su final en 1989 con la caída del muro de Berlín. Paulatinamente con los avances tecnológicos y la creciente hostilidad diplomática, los ataques nucleares parecían inminentes.

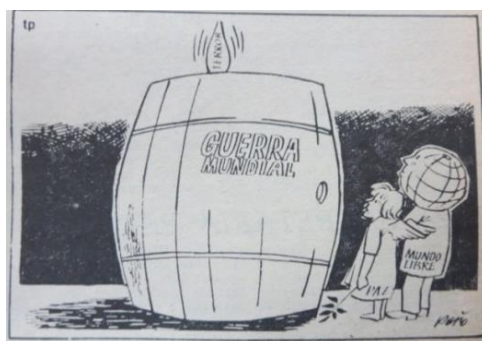


Fig. 1 “Cualquier gota de esas puede hacerle estallar”. El Tiempo. Quito, domingo 11 de abril de 1965 pág. 28

La revolución cubana fue el conflicto armado en el que se enfrentarían las ideologías de las potencias, ya que las fuerzas revolucionarias estaban alineadas con la ideología de izquierda socialista de la URSS y la dictadura de derecha capitalista de Batista mantenía una lógica de servilismo con los Estados Unidos. Desde los Estados Unidos, nos dice Cardoso, se buscaron estrategias para contrarrestar la pérdida de su hegemonía en el continente y a nivel global. Una de las medidas de los Estados Unidos para mantener al cono sur de América como adepto a sus políticas fue la creación de la Alianza para el Progreso, este fue un programa de cooperación en lo social y económico desde los Estados Unidos a Latinoamérica entre los años de 1961 a 1973¹⁶. Esta organización en el trasfondo fue concebida para frenar la ideología de izquierda y disminuir el riesgo de revolución al *estilo cubano* en los demás países de América Latina¹⁷.

¹⁵ Peñaherrera, Blasco, “El Ecuador de 1960 a 1972”, *Historia del Ecuador* (Quito, Ecuador: Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., 1980), 1–2.

¹⁶ Organización de los Estados Americanos, ed., *El desarrollo de América Latina y la alianza para el progreso* (Washington DC, Estados Unidos: Organización de los Estados Americanos, 1973), 9.

¹⁷ La razón social bajo la cual se fundó la organización oficialmente fue buscar ser un programa de ayuda

En este punto cabe recordar que es sumamente importante entender este contexto global ya que necesariamente influye en el trajín histórico ecuatoriano. La revolución cubana es fundamental para entender el conflicto ideológico ya que, las ideas de izquierda anti imperialista se impregnarían en los movimientos estudiantiles de toda Latinoamérica y por supuesto en el ideal de la juventud ecuatoriana. El pensamiento reinante sería, si la revolución en contra de la injerencia del norte se hizo posible en la isla ¿por qué no se podría materializar en el resto de Latinoamérica?

1.2 CONTEXTO LOCAL

Enfocándonos en el contexto local, el país entró a la década intentando abrirse a la modernidad, en términos del sistema capitalista. Si bien desde el liberalismo el Ecuador se había intentado modernizar, no había podido superar el modelo agroexportador en la costa y la hacienda en la sierra¹⁸. Las ideas desarrollistas a la manera del norte se fueron potencializando desde el estado ecuatoriano. La década de los sesenta es testigo de un cambio de época en la economía ecuatoriana, se vive un rápido desarrollo en el sentido capitalista. Sin embargo, el aparente desarrollo e ingreso al sistema mundial capitalista no significó necesariamente una mejoría en el estilo de vida de los sectores populares. Como indica Larrea, hacia 1960 el Ecuador presentaba una de las situaciones más dramáticas de la región en cuanto a precariedad en las condiciones de vida y falencias en la satisfacción de las necesidades vitales de la mayoría de la población¹⁹. Una elevada concentración del ingreso y de la propiedad y los reducidos niveles de crecimiento económico, eran las manifestaciones más evidentes de la escasa capacidad de difusión social del modelo de desarrollo vigente en el país.

1.2.1 LA POLÍTICA Y SOCIEDAD ECUATORIANA EN LA DÉCADA DE 1960

La década inicia con elecciones. Éstas se ven caracterizadas, entre otros aspectos, por

económica, política y social de EE. UU. para América Latina entre los años 1961 y 1970.

¹⁸ Moncada Sánchez, José, “La economía ecuatoriana de los sesenta a los ochenta”, *Nueva Historia del Ecuador* (Quito, Ecuador: Grijalbo, 1983).

¹⁹ Larrea Maldonado, Carlos, “La estructura social ecuatoriana entre 1960 y 1979”, *Nueva Historia del Ecuador* (Quito, Ecuador: Grijalbo, 1983), 101.

la novedad de la *cuestión cubana*. Para Peñaherrera esto marcaría la antinomia yanquismo versus anti- yanquismo²⁰. Resulta triunfador de esta contienda José María Velasco Ibarra, gracias a su ya conocida facilidad de palabra y de negociación. Así, en el año de 1960, Velasco Ibarra se hace del sillón presidencial por cuarta ocasión. Esta administración se vio caracterizada por un malestar social general, el mismo que estuvo materializado en numerosas huelgas obreras y estudiantiles. Los factores causantes de la crisis fueron, por un lado la caída en las exportaciones del banano y por otro, la agitación de los estudiantes universitarios alimentada por el espíritu de la revolución cubana. Como indica Tinajero, la revolución en Cuba hizo posible el *mito de la revolución*²¹. Este malestar social generalizado ocasiona que dos años más tarde el presidente sea destituido. Así, en el año de 1962 Velasco Ibarra es depuesto y asciende al poder su vicepresidente, Carlos Julio Arosemena Monroy.

Para este tiempo la situación del campesino era lamentable. La mayoría de la población quedaba fuera de las lógicas de redistribución que tanto promulgaban en discurso los gobernantes. Así podemos observar, como indica Larrea, en el censo de 1962, la sierra concentraba más de la mitad de la población nacional; el elemento articulador más importante de la estructura social era sin lugar a dudas la hacienda²². El sistema hacienda se caracterizó por una elevada concentración tenencia de tierra por parte del hacendado con un gran número de campesinado indígena que se encontraba sujeto al sistema hacienda por una compleja serie de relaciones sociales. El terrateniente usufructuaba del trabajo del huasipunguero y su familia, esta relación social por lo general era vitalicia. El campesino prometía trabajar para el terrateniente y así adquiriría el derecho al cultivo de un pequeño lote de tierra para él y su familia. La extrema pobreza del campesino le obligaba a endeudarse con el terrateniente situación que permitió permanentes abusos y fue consolidando una de dependencia en la cual el campesino se veía humillado y discriminado²³.

De cualquier manera, tanto en la sierra como en la costa las situaciones del trabajador campesino fueron precarias, y debemos ver el crecimiento económico generado por el auge

²⁰ Peñaherrera, Blasco, “El Ecuador de 1960 a 1972”, 3.

²¹ Tinajero, Fernando, “De la Violencia al Desencanto, Cultura- Arte e Ideología 1960-1979”, *Nueva Historia del Ecuador* (Quito, Ecuador: Grijalbo, 1983), 288.

²² Larrea Maldonado, Carlos, “La estructura social ecuatoriana entre 1960 y 1979”, 108.

²³ Larrea Maldonado, Carlos, 108.

bananero de la década anterior no como un momento de riqueza sino más bien como un momento en el que se ahonda la desigualdad social. Larrea anota que, el crecimiento económico fue a costa de las drásticas condiciones de explotación a los trabajadores²⁴. Si bien existían salarios, éstos no representaban en realidad una mejora en las condiciones de vida de los trabajadores y sus familias. La estructura socioeconómica vigente en el país hasta mediados de la década del sesenta tuvo un carácter concentrador, existiendo límites en la difusión social de los frutos de crecimiento económico, más allá de los obstáculos que frenaron el crecimiento mismo. Esta situación llevó a la persistencia en un agudo déficit en la satisfacción de las necesidades vitales para la mayor parte de la población²⁵. El mayor conflicto de la realidad socioeconómica del país fue, precisamente, la desigual distribución de la riqueza. Si bien es cierto el país estaba en crisis²⁶, las políticas públicas no fueron generadas en búsqueda de un beneficio de los sectores populares. Más bien el impulso fue para sanear intereses personales de la clase dominante, los cuales aglutinaron la mayor parte de la riqueza.

Debido a esta gran brecha de desigualdad social Carlos Julio Arosemena Monroy asume una postura *pro* izquierda. Esto implicaría políticas orientadas a reducir la desigualdad y buscar redistribución de la riqueza. Las políticas de izquierda motivan a los Estados Unidos a desestabilizar a su gobierno a través de la CIA junto a sus aliados en la prensa nacional, la iglesia y las elites económicas. Estas conspiraciones comandadas desde el norte culminarían en el golpe militar de 1963 ejecutado por un grupo de oficiales afines a los Estados Unidos²⁷. La Junta Militar estuvo integrada por el Contralmirante Ramón Castro Jijón, General Marcos Gándara Enríquez, General Luis Cabrera Sevilla y Coronel Guillermo Freile Posso²⁸. Aprovechando el antecedente de la desigualdad como problema a resolver se toma como gran proyecto a la reforma agraria y otras políticas pro industrialización. La Junta Militar optó por el acercamiento a las lógicas políticas de los Estados Unidos quienes operaban en el país a través de la Alianza para el Progreso. Así, podríamos entender la reforma agraria promovida por ese gobierno más que una obra para

²⁴ Larrea Maldonado, Carlos, 112.

²⁵ Larrea Maldonado, Carlos, 142.

²⁶ los ingresos eran menores a los de la década anterior

²⁷ Espinosa, Carlos, "Desarrollismo, populismo y reformismo militar", *Historia del Ecuador* (Barcelona, España: Lexus Editores, 2010), 622.

²⁸ De Guzmán Polanco, Manuel, "Ecuador en lo internacional. un cuarto de siglo: 1945-1970", *El Ecuador de la Postguerra* (Quito, Ecuador, 1992), 451.

buscar el bien común, como una estrategia política para impedir a los comunistas valerse de la desigualdad en la distribución de la tierra para lograr un apoyo entre campesinos.

Otras de las actividades de la Junta Militar fueron: el aumento de aranceles de importación, para proteger la naciente industria nacional; establecimiento de la Corporación Financiera Nacional, institución que prevalecería la inversión en la industria privada con dinero público; apoyo a la inversión extranjera, se instala Texaco en el Ecuador y se comienza con las primeras exploraciones y estudios de suelo para las acciones extractivas que decantarían en el boom petrolero de la década venidera²⁹. El modelo decantaría en el relativo crecimiento de la economía y cambios sociales: urbanización, crecimiento de la clase media, mejoramiento en la técnica agraria; los mismos que implicaron gasto de importación, en contraste con las exportaciones que tenían un saldo negativo. La crisis del modelo agroexportador se agravaría a partir del año 1965³⁰. Debido a los conflictos con los hacendados de la sierra y los importadores de la costa, la Junta Militar se ve presionada, se retira y da paso a la llamada Junta de Notables quienes nombran como presidente interino a Clemente Yerovi en 1966, quien a los pocos meses convoca a una Asamblea Constituyente³¹. La Asamblea Constituyente de 1967, presidida por Gonzalo Cordero Crespo, fue instalada para elegir a un presidente institucional interino. Después de una serie de convenios sobre artículos a incluirse en la carta magna resultó electo Otto Arosemena Gómez³². Posteriormente se convoca a elecciones en 1968 de las cuales se ve ganador José María Velasco Ibarra por quinta y última ocasión³³.

Es fundamental tomar en cuenta el contexto anteriormente planteado ya que, al contemplar las dinámicas antes mencionadas nos podemos aproximar a la práctica artística local desde un marco más amplio. El fenómeno artístico es parte de un medio de producción, el mismo que no existe independientemente de la sociedad a la que pertenece. Por ejemplo, al hablar sobre la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, o cualquier otra institución anexa a entidades públicas, necesariamente se debe introducir el asunto de lo político ya que estas dependen directamente de las entidades tales como el Estado o municipios que

²⁹ Espinosa, Carlos, “Desarrollismo, populismo y reformismo militar”, 622.

³⁰ Larrea Maldonado, Carlos, “La estructura social ecuatoriana entre 1960 y 1979”, 116.

³¹ Espinosa, Carlos, “Desarrollismo, populismo y reformismo militar”, 623.

³² Peñaherrera, Blasco, “El Ecuador de 1960 a 1972”, 18.

³³ Espinosa, Carlos, “Desarrollismo, populismo y reformismo militar”, 624.

siguen programas principalmente políticos. Como veremos en el caso de esta investigación, el paso al costado del *Grupo Van* y de otros gestores culturales quienes formaban parte de la *Casa de la Cultura*, toman distancia por asuntos más allá de lo plástico. Por ende, examinar el medio local, en sus diversas esferas: la política, lo social y la economía, es importante ya que conocer las dinámicas en las que se desarrolla la actividad artística nos permite entender a las obras no como un cromó aislado sino como parte de un proceso histórico. El contexto presentado en las páginas anteriores es el marco más amplio en el que se inserta el medio artístico ecuatoriano, el mismo que analizamos a continuación.

2. EL ARTE EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL Y ECUATORIANO. DINÁMICAS E INSTITUCIONES A FINALES DE LA DÉCADA DE 1960

2.1 CONTEXTO ARTÍSTICO EN LOS CENTROS HEGEMÓNICOS

Con el fin de brindar un mejor anclaje contextual y comprender el arte en el ámbito local, se ha decidido hacer una pequeña revisión al panorama que presentaba el arte a nivel internacional para el periodo. Es necesario entender este ambiente artístico, ya que nuestro medio no es una isla y permanentemente ha mirado al medio externo. Es importante anotar que los espacios occidentales del norte se reconocen como hegemónicos y dictan el modelo de fenómeno artístico a seguir³⁴. La década de los sesenta posee una diversificada actividad artística. Los artistas jóvenes y de generaciones anteriores, se encuentran en su mayoría en procesos de experimentación por lo cual es común ver a más de un artista creando uno y otro lenguaje a la vez. Después de la mudanza del centro del arte de París a Nueva York, la misma que ya se percibe a inicios del siglo XX con eventos como el Armory Show (1913), la ciudad de Nueva York empieza a tener movimiento de vanguardia³⁵.

Hacia la década del cincuenta se alza el Expresionismo Abstracto con su exponente más representativo, Jackson Pollock. El *american-type painting* (1955) planea ser, más allá de decorativo, un arte auténtico. Este arte auténtico deja a un lado los conceptos trabajados desde el Renacimiento sobre la importancia de la representación de la tridimensionalidad y

³⁴ Ruhrberg, Karl, *Arte del siglo XX* (Köln, Alemania: Taschen, 2014), 270.

³⁵ Ruhrberg, Karl, *Arte del siglo XX*, 270.

defiende la planeidad como parte de la obra³⁶. Clement Greenberg nos habla del Expresionismo Abstracto, a través del *action painting* y a la manera de Pollock, como el arte verdadero que impondría definitivamente a los Estados Unidos como núcleo cultural. El *action painting* sería así, para un sector de la crítica de Nueva York, la forma más avanzada de arte, induciendo por lo tanto al público a aceptarlo como el punto máximo de la pintura moderna³⁷. A la par encontramos a la pintura de los campos de color, su representante más reconocido es Mark Rothko quien concebía al color como vehículo para hablar de las emociones humanas con alta carga espiritual.



Fig. 2 Mark Rothko. No. 3/No. 13. 1949. Colección *Museum of Modern Art NYC (MOMA)*

Mientras en los Estados Unidos los artistas se encuentran en un estado de libertad creadora y con el movimiento denominado *acción painting* y la pintura de los campos de color como tendencia, en Europa, el ambiente es de desolación de posguerra. Las tendencias abstractas y gestuales que se practican son: el Informalismo (*art informel*), también conocido como *Art autre*³⁸, movimiento que surge al fin de la Segunda Guerra Mundial y se caracteriza por la búsqueda de lo abstracto, rompiendo la forma y valorando lo gestual. Un rasgo característico de las obras informalistas será el uso de materiales poco comunes como parte del lenguaje de la obra. Por otro lado, la pintura matérica (en Italia, Francia, España, principalmente) en la cual se utilizan materiales diversos, muchos de desecho. El Tachismo (*art informel*), en el cual es característico por la espontaneidad, goteo y manchas.

³⁶ Harrison, Charles; Wood, Paul, ed., *Art in Theory 1900-2000* (Malden, Estados Unidos: Blackwell Publishing, 2003), 539.

³⁷ Harrison, Charles; Wood, Paul, 589.

³⁸ Ruhrberg, Karl, *Arte del siglo XX*, 252.

También encontramos al *Art brut*, el cual indaga para su creación desde otras fuentes (dibujos y pinturas de pacientes psiquiátricos o de niños), en búsqueda de la esencia humana. La deformación pictórica, la misma que se concentró en la destrucción de la idea clásica de belleza, desnudo, armonía y forma, rechaza a los materiales tradicionales y opta por el uso de materiales poco comunes y elementos punzantes para arañar la superficie. Plantean la deconstrucción de la forma, así en el caso de Giacometti, cuya obra se lee como la eliminación de la materia para mostrar el cuerpo como lo mínimo que soporta la existencia; Bacon, por otro lado, se concentra en la deformación de cuerpos transformándolos en masas sanguinolentas; o el caso de Dubuffet, quien opta por aplastar las figuras y presentar el cuerpo humano abierto como carne de matadero³⁹. Es importante mencionar que si bien los artistas de las tendencias mencionadas comparten lenguajes, no siempre se trabajó en grupo. Los artistas se llegaron a conocer e intercambiaron ideas pero no necesariamente esto implicó un trabajo de grupo⁴⁰.



Fig. 3 Francis Bacon. Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión. 1944. Colección *Tate Modern*

En el caso de Inglaterra, a inicios de la década del 50, ve nacer al Arte *Pop*. Como término, el *Pop Art* fue acuñado en el ICA⁴¹ en Londres de 1953, con sus representantes: Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, entre otros. Esta nueva mirada al arte se caracteriza por buscar las fuentes visuales que forman parte del consumo popular y cotidiano. Hamilton definió al *Pop Art* como *vendible, de bajo costo, joven, sexy, glamoroso*⁴². En el caso inglés, este movimiento critica a la publicidad y a las formas de ésta para aproximarse al consumidor, por lo que su acercamiento hacia la imagen es irónico. Se caracteriza también por la apropiación de otras fuentes o estilos como lo hizo Duchamp con los ready-

³⁹ Harrison, Charles; Wood, Paul, *Art in Theory 1900-2000*, 606.

⁴⁰ En los casos que sí, por lo general existen manifiestos explícitos de movimientos.

⁴¹ Institute of Contemporary Arts

⁴² Francis, Mark y Foster, Hal, eds., *Pop* (Londres, Gran Bretaña: Phaidon, 2010), 11.

mades⁴³. Autores reconocen que el artista *Pop* escoge *–piratea–* imágenes prefabricadas. Usan del objeto lo efímero, el mismo que es fácilmente intercambiable, e implica un cambio en la actitud hacia el objeto y la ruptura del concepto de originalidad⁴⁴.

Posteriormente el arte *Pop* está presente en Estados Unidos en la década de los sesenta. Surge a partir del británico y utiliza muchos de sus preceptos. Es importante mencionar que la diferencia entre el *Pop* británico y el norteamericano radica en que, mientras el uno se basa en satirizar e ironizar la sociedad de consumo; el otro se basa en el glamur y el drama ficticio. Cuando el *Pop* cruza el Atlántico desafía las convenciones del Expresionismo Abstracto en los Estados Unidos como tendencia reinante. Sin embargo, el *Pop* no será el único en esta postura, pues existían movimientos y propuestas artísticas como las que se trabajaban en el *Black Mountain College*. Si bien se impone en el gusto de los círculos de elite, coexiste con el Expresionismo Abstracto, el cual es del gusto de la crítica artística; sin embargo, el *Pop* llega a retar a la estética ortodoxa del arte. Una parte de la crítica especializada de Nueva York rechaza al *Pop Art* por ser producto de lo *kitsch* y defiende al Expresionismo Abstracto como lo *avant-garde*, y plantea que este es el medio de resistencia a la nivelación cultural del capitalismo⁴⁵. Andy Warhol es el máximo representante de este movimiento en los Estados Unidos. Él es considerado el artista *Pop* (americano) por excelencia, y es reconocido no solo por su obra y su aporte al mundo del arte por sino también por llevar un estilo de vida *Pop*.



Fig. 4 Richard Hamilton. *My Marilyn*.1965. Colección Tate Modern

Estos dos grandes movimientos que captaron la atención, en el caso del Expresionismo Abstracto desde finales de los años 40 y el *Pop* desde el 50, se mantuvieron

⁴³ Foster, Hal, *Arte desde 1900* (Madrid, España: Akal ediciones, 2006), 445.

⁴⁴ Honnef, Klaus ; Grosenick, Uta, ed., *Pop Art* (Colonia, Alemania: Taschen, 2006), 6.

⁴⁵ Harrison, Charles; Wood, Paul, *Art in Theory 1900-2000*, 543.

en vigencia para la década del sesenta en el medio internacional. También existieron muchas otras formas plásticas en las cuales numerosos artistas optaron por incursionar en los 60. Para entender esta ebullición de movimientos es fundamental entender la influencia del *Black Mountain College*⁴⁶ y su labor de educación interdisciplinaria gracias a la cual se amplía la noción del fenómeno y práctica artística. En esta década encontramos incursiones que serán señaladas como arte conceptual. Los postulados de éste son: la idea, es la que supera el valor artístico y es el principal componente de la obra. Si bien es cierto, todo arte es conceptual, en este caso específico el concepto supera a la materialidad del objeto⁴⁷. Prácticas vinculadas con el arte conceptual asumirán una postura crítica al poder, a la institución museo, y buscan cortar la idea de genio único creador del cual está investido el artista⁴⁸. Se da la aparición del happening, actividad artística que sucede en un momento y tiempo en específico, suma de acciones en interacción con el público donde se espera la espontaneidad. También nacen los performances, que consisten en realizar una actividad artística planificada pero a la vez libre, de estas formas de actividad artística el *Grupo Fluxus*, es el más representativo⁴⁹.

Por otro lado, encontramos al *Body Art* el cual tiene al cuerpo (principalmente del artista) como medio y punto focal, como material y soporte, uno de los autores más representativos es Piero Manzoni⁵⁰. Adicionalmente aparecen las instalaciones, las mismas que consisten en la construcción de un espacio, un ensamblaje en un espacio específico (exterior o interior), muchas veces la obra no se instala permanentemente y el espectador puede interactuar con la obra. Su representante más prominente es Hans Haacke⁵¹. Otros movimientos de la década del sesenta buscaron aproximaciones hacia la objetualidad y lo fenomenológico. El Minimalismo, movimiento artístico que se caracteriza por su simplicidad y austeridad, es impersonal y geométrico, plantea la mínima operación en los

⁴⁶ Universidad fundada en 1933 cerca de Asheville (Carolina del Norte). Muchos artistas de la Bauhaus, después del cierre de la misma por problemas con el régimen nazi llegan al BMC, en calidad de profesores.

⁴⁷ Guasch, Anna Maria, *El Arte Ultimo Del Siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid, España: Alianza Forma, 2011), 165.

⁴⁸ Es importante tomar en cuenta que muchas de las actividades fueron de carácter efímero y para esto la tecnología -Video – se usa como forma de registro de la obra. También y como fue mencionado anteriormente muchos de los artistas están experimentando en uno y otro lenguaje y expresión visual.

⁴⁹ Guasch, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007* (Barcelona, España: Ediciones del Sebal, 2009), 99.

⁵⁰ *Historia del Arte 16: Últimas Tendencias*, XVI: 2912.

⁵¹ *Historia del Arte 16: Últimas Tendencias*, XVI:2907.

medios por utilizarse, la importancia radica en la pureza del objeto que se expone. Entre sus representantes se puede mencionar a Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, entre otros⁵². También nace en la época el Arte Óptico y el Arte Cinético, estos exploran en los efectos ilusorios en la retina y elimina el concepto de estabilidad en el arte, la obra literalmente se mueve o la ilusión óptica nos da la impresión que lo hace⁵³.

Además, encontramos al *Earth Art*, en los Estados Unidos y el *Land Art* en Europa⁵⁴, que aunque tienen un nivel de variación, en ambas la naturaleza no es material sino componente, plantea los sentimientos internos y experiencias en el espacio exterior alejado de lo urbano, se manejan conceptos como lo efímero, la permanencia. De este movimiento entre los artistas representativos encontramos a Robert Smithson y Christo y Jeanne Claude⁵⁵. Otro movimiento que nace en esta década es el Arte *Povera* que se caracteriza por el uso de materiales de fácil obtención o de desecho sobre entre los representantes encontramos a Giovanni Anselmo, Mario Merz, Gilberto Zorio, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro, Robert Morris y Hans Haacke, y otros⁵⁶. Finalmente, encontramos a la Abstracción Postpictórica, en ésta, el vacío es punto de partida, se representan un conjunto de aleatoriedades; un universo de posibilidades, más allá de las perspectivas con continuidad de procesos, ciclos. Se realizan estudios de color, las variaciones entre la exposición a la luz artificial (cálida, fría) o natural, no es personal, la obra es lo que se ve, sin narrativa ni simbolismo, entre los representantes encontramos a Ad Reinhardt y Josef Albers⁵⁷.



Fig. 5 Michelangelo Pistoletto. Venus de los trapos. 1967, 1974. Colección Tate Modern

⁵² *Historia del Arte 16: Últimas Tendencias*, XVI:2896.

⁵³ Guasch, Anna María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, 111.

⁵⁴ Guasch, Anna Maria, *El Arte Ultimo Del Siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, 51.

⁵⁵ Guasch, Anna Maria, 53.

⁵⁶ *Historia del Arte 16: Últimas Tendencias*, XVI:2927.

⁵⁷ *Historia del Arte 16: Últimas Tendencias*, XVI:2896.

Con la intención de tener un poco más claro qué tendencias estarían activas en el medio internacional y mientras tanto qué pasaba en el medio local, se ha esquematizado una línea de tiempo de tendencias en el arte, la misma que se encuentra al final de la presente investigación a manera de anexo.

2.2 EL MUNDO DEL ARTE ECUATORIANO

El concepto de mundo del arte es una noción para hablar de las dinámicas de producción y distribución que viven las instituciones y personas inmersas en la actividad artística. Para Dickie <<el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios específicos>>⁵⁸. Este particular sistema trabaja a partir de un sin número de términos *primitivos* –como los llama Dickie– así: belleza, fealdad, o lo que algunos teóricos llaman el *je ne sais quoi*⁵⁹. Conceptos abstractos que se viven en el día a día del mundo del arte⁶⁰.

En este sentido, el *arte* en sí, es un concepto abstracto en cierta forma ya que, <<no necesitamos ser informados sobre el arte: ya tenemos una comprensión fundamental del mismo>>⁶¹. Así, como acertadamente anota Becker, la <<posibilidad de la experiencia artística surge de la existencia de un cuerpo de convenciones al que artistas y público pueden referirse al dar sentido al trabajo (...) las mismas convenciones hacen posible que los espectadores le dan signos arbitrarios como sombras y figuras>>⁶². La lectura o decodificación depende a la época, la capacidad de reconocer los signos va de la mano de ser parte de la sociedad que produjo la obra artística. Esta comprensión *a priori* de lo que es arte no siempre resulta clara. Desde inicios del siglo XX con las primeras vanguardias y en el caso del arte moderno, la multiplicidad de formas plásticas se presta para la confusión.

⁵⁸ Dickie, George, *El círculo del arte: una teoría del arte*. (Barcelona, España: Paidós, 2005), 106.

⁵⁹ Ver “Las raíces del romanticismo: Edición revisada, ampliada y con nuevo prólogo de John Gray” por Isaiah Berlin

⁶⁰ Dickie, George, *El círculo del arte: una teoría del arte.*, 110.

⁶¹ Dickie, George, 117.

⁶² Becker, Howard, *Los Mundos del Arte: Sociología del Trabajo artístico*, trad. Joaquin Ibarburu (Buenos Aires, Argentina: Bernal, 2008), 49.

Sin embargo, el mundo del arte se ha encargado de enseñar sobre el agente, el artefacto y el público, todo al mismo tiempo, y esto no es accidental, porque los diversos elementos del mundo del arte no existen independientemente unos del otro⁶³.

El hablar de lo *moderno* se torna un asunto complejo, si tomamos en cuenta, como anota García Canclini que no se puede hablar de una única modernidad en América Latina ya que, en nuestros países la modernización <<no acaba de llegar>>⁶⁴. A pesar de que han sido numerosos los intentos y las incursiones de los gobiernos a la modernización, poco o nada se ha podido salir de lo que el mismo autor llama premodernidad, usualmente lo tradicional y lo moderno en nuestras sociedades se mezcla⁶⁵. Para los centros hegemónicos, lo moderno, <<está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejada en la pintura como un tipo de discontinuidad, prácticamente como si enfatizar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de representación (...) el punto es que “moderno” no solamente significa “lo más reciente”>>⁶⁶. El modernismo, como estilo floreció entre 1880 y 1960⁶⁷, <<incluso podría decirse, (...) qué parte del arte moderno continuó produciéndose (un arte que permaneció bajo la imperativa estilística del modernismo) pero no podría considerarse contemporáneo, excepto, nuevamente, en el sentido estrictamente temporal del término>>⁶⁸.

Consecuentemente, el llamar moderno necesariamente va más allá de la mera noción temporal, ser moderno implica dinámicas diferentes, principalmente hacia el objeto como tal, la apariencia, la magnitud y el material por ejemplo⁶⁹. El arte moderno puede implicar ruptura; tanto en la propuesta visual como en la parte conceptual de la obra plástica. Por ser una nueva propuesta, necesariamente es incómodo e inquietante para el espectador, y al enfrentarse al público *no iniciado* resulta aún más lejano. Sin embargo, esta lejanía afirma la autonomía y elitismo del arte. Aquí reside la importancia de uno de los personajes más

⁶³ Dickie, George, *El círculo del arte: una teoría del arte.*, 119.

⁶⁴ García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México DF, México: Grijalbo, 1989), 13–14.

⁶⁵ García Canclini, Néstor, 14.

⁶⁶ Danto, Arthur C., *Después del Fin del Arte* (Barcelona, España: Paidós, 1999), 30.

⁶⁷ Danto, Arthur C., *Después del Fin del Arte* (Barcelona, España: Paidós, 1999), 33.

⁶⁸ Danto, Arthur C., 33.

⁶⁹ Danto, Arthur C., 30.

importantes del mundo del arte, el crítico de arte. Como indica Bourdieu, la crítica, aporta una interpretación creadora para el uso de los creadores⁷⁰, los críticos al ser reconocidos en su medio <<tenían acceso a los misterios y habían sido iniciados, es decir que habían sido más o menos ganados por las opiniones de estéticas del grupo>>⁷¹.

El reto del arte moderno fue enfrentarse al círculo oficial del arte e increpar al mismo la necesidad de la inclusión de otras formas plásticas y actitudes artísticas como forma de expresión. El crear arte moderno es precisamente un ejercicio plástico que puede incluir denuncia social o institucional. Adicionalmente es necesario anotar que en el caso del arte moderno latinoamericano, como acertadamente escribe Marta Traba, existe una estetización de lo popular y <<una constante del arte moderno americano es la mixtificación del arte culto el arte popular>>⁷². Sin embargo, el término de arte moderno en ocasiones se usa indistintamente junto con el término *contemporáneo*. Es importante anotar que la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo va más allá de lo temporal, esta distinción implica una separación que por mucho trasciende lo temporal; mientras el arte moderno opera con el concepto de *ruptura*, es decir planea romper con la tradición, el artista contemporáneo llega a apropiarse de elementos del arte clásico⁷³. La lectura del arte contemporáneo lo suele ligar a la posmodernidad más que a la modernidad.

La estrategia del arte de la modernidad consiste en gran parte, en asignar en cosas de la vida cotidiana un significado metafórico divergente y de este modo transfigurarlas⁷⁴. En este sentido, la crítica de arte Marta Traba manifiesta que nuestro continente, no ha podido superar el estado colonial y continuamos en un estado de dominación cultural. Para Traba, nuestra civilización americana tendría << su originalidad dentro de nuestra historia de "Semi-todo": semi- independientes semi-dependientes semi-desarrollados, semi-subdesarrollados, semi-cultos>>⁷⁵. Aquí residiría el conflicto con el ser receptores de las *culturas madres*, pues la gravedad de la situación no radica en ser receptor sino en el

⁷⁰ Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2010), 91.

⁷¹ Bourdieu, Pierre, 91-92.

⁷² Traba, Marta, *Arte de América Latina 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo (Washington DC, Estados Unidos, 1994), 164.

⁷³ Danto, Arthur C., *Después del Fin del Arte* (Barcelona, España: Paidós, 1999), 30.

⁷⁴ Liessmann, Konrad Paul, *Filosofía del Arte Moderno* (Barcelona, España: Herder, 2006), 178.

⁷⁵ Traba, Marta, *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950/1970*, 9.

confundir lo que ella llama *señal de ruta* con lenguaje. Consecuentemente, Traba no rechaza el uso de formas de trabajo y aproximación estética nacidas en otros contextos pero establece la necesidad de contemplar que son lenguajes ajenos que pueden ser reinterpretados pero no imitados⁷⁶.

En este momento cabe preguntarnos, en el medio ecuatoriano, ¿se estaría al tanto del arte moderno y las tendencias que se trabajaban en los centros del arte internacionales? Ciertamente sabemos que existen artistas que salen – principalmente a Europa- pero aquellos que no tienen la oportunidad de salir, ¿verían en alguna medida arte moderno?

El paneo realizado para esta investigación en el Diario *El Tiempo*⁷⁷, nos arroja el dato de que existieron exposiciones en Quito que habrían permitido a artistas, críticos y público en general permearse de las tendencias que se estarían trabajando en el exterior. Ejemplo de esto fue la movida actividad cultural que propuso el *Centro Ecuatoriano Norteamericano (CENA)*⁷⁸. En este centro cultural podemos encontrar exposiciones como: <<Homenaje al Cuadrado de Josef Albers>>⁷⁹. El autor bajo el seudónimo de *Dada*⁸⁰ en el medio de prensa nos dice: <<los cuadros de Albers no son juegos esteticistas, no ensayos de laboratorio. Por el contrario, son hallazgos plenos y responden a una posición de gran autenticidad. Esto debe quedar bien claro, sea cual fuere nuestra posición frente a esta pintura verdaderamente abstracta>>⁸¹. *Dada*, realiza una crítica pensante sobre el arte externo, lo que nos podría brindar indicios de que el arte que era tendencia en Nueva York, no era del todo desconocido en nuestro medio. El *CENA* no es exclusivo en traer obra artística del exterior, varias otras galerías organizan también eventos internacionales⁸².

También existe mucha obra ecuatoriana –entre colonial y moderna- que está viajando a distintos espacios en el extranjero. Adicionalmente en la prensa podemos ver referencias fotográficas de arte ecuatoriano en exposiciones internacionales. De esta forma tenemos la

⁷⁶ Traba, Marta, 10.

⁷⁷ Publicado en Quito desde 1964, bajo la dirección del Dr. Carlos de la Torre Reyes

⁷⁸ Actualmente este instituto trabaja en Guayaquil y Cuenca con la sigla “CEN”

⁷⁹ “Sala Camilo Egas del Centro Ecuatoriano Norteamericano de Quito albergó la exposición Homenaje al Cuadrado del Pintor Josef Albers” *El Tiempo*. Quito, miércoles 3 de enero de 1965 pág. 26

⁸⁰ Uso de seudónimo, nombre real no identificado.

⁸¹ “La exposición de Albers” *El Tiempo*. Quito, miércoles 24 de febrero de 1965 pág. 8

⁸² “Exposición internacional en Galería Atelier d’Art” *El Tiempo*. Quito, sábado 16 de enero de 1965 pág. 12
“Importantes Exposiciones próximamente en Quito; Exposición de pintores primitivos haitianos en Galería “Artes”” *El Tiempo*. Quito, viernes 30 de septiembre de 1966 pág.13

oportunidad de inferir que el Ecuador, al contrario de lo que suele creer no es una isla del mundo cultural y artístico. Es importante insistir que en el medio local estarían conscientes del trabajo plástico que se hacía en el exterior. Gracias a los medios impresos de la época, se puede evidenciar que existieron no solo exposiciones de arte internacional en nuestro medio sino, la publicación de artículos sobre las tendencias internacionales. En la Revista *Letras del Ecuador*, por ejemplo, encontramos artículos como: <<Los Maestros del Arte Moderno por Alfredo Chaves>>⁸³ o <<Análisis del Arte Abstracto por José Alfredo Llerena>>⁸⁴, así también <<El Mágico prodigioso –Picasso- por María Teresa León>>⁸⁵, por nombrar algunos de los que circulan sobre el arte de vanguardia. De igual manera en el Diario *El Tiempo* encontramos las novedades en cuanto al arte internacional, así en artículos como <<Modigliani escultor: es una nueva faceta>>⁸⁶ o <<Triunfa el arte “óptico” en las exposiciones internacionales>>⁸⁷.



Fig. 6 Escultura Alexander Calder en el Museo Guggenheim. *El Tiempo Quito*, viernes 23 de abril de 1965 pág. 30

Adicionalmente artistas jóvenes realizan giras al exterior para aprender de la *fuentes* las tendencias actuales del arte. Félix Arauz, Julio Cevallos, Juan Villafuerte, Paul Amadeus, Gilberto Almeida y Germán Pavón viajaron con este fin a Estados Unidos⁸⁸. Es importante tomar en cuenta, en el periodo en el que está enfocada la presente investigación, la coexistencia de varios estilos al tiempo en Quito: el indigenismo, el precolombinismo, el

⁸³ “Los Maestros del Arte Moderno” Revista “Letras del Ecuador”. N°104, Octubre- Diciembre 1955. pág. 22/32

⁸⁴ “Análisis del Arte Abstracto” Revista “Letras del Ecuador”. N°131, Mayo- Agosto 1965 pág. 5/16

⁸⁵ Revista “Letras del Ecuador”. N° 137, Mayo- Junio 1968 pág. 17

⁸⁶ “Modigliani escultor: es una nueva faceta” *El Tiempo*. Quito, miércoles 2 de junio de 1965 pág. 14

⁸⁷ “Triunfa el arte “óptico” en las exposiciones internacionales” *El Tiempo*. Quito, lunes 28 de junio de 1965 pág. 14

⁸⁸ “Admiran “Noviembre” *El Tiempo*. Quito, lunes 3 de julio de 1967 pág. 13

informalismo, entre otros. Esta diversidad y simultaneidad se profundizará posteriormente en el presente trabajo de investigación.



Fig. 7 Felix Araúz y Julio Cevallos Admiran “Noviembre”⁸⁹ en Los Angeles, Estados Unidos. El Tiempo. Quito, lunes 3 de julio de 1967 pág. 13

Todo esto nos permitiría inferir que, si no se optó por ingresar al tipo de manifestaciones plásticas -tales como el *Pop*- no sería por ignorarlas sería más bien porque esa forma de expresión plástica no les representaba, ni era significativa para el medio local. Así lo comenta Estuardo Maldonado: << Hay que hacer las cosas bien y originales (...) La moda a mí no me interesa. Me interesa lo nuevo, lo original, lo que sea nuevo, propio, en pensamiento, forma y hechos... eso es nuevo, eso es importante>>⁹⁰. Con este testimonio entendemos que las manifestaciones artísticas son testigo del espíritu de la época en la que son producidas y no responden a intereses de imitación de los lenguajes de otros centros de producción artística. Como acertadamente manifiesta Rodríguez Castelo <<El arte es una manera de responder a la sociedad, a sus retos y sus incitaciones; es, aunque no sea solo eso, un sistema de señales que hace a los hombres entender mejor el mundo en que viven y el que les guarda. Tales señales se originan en el contacto del artista con ese mismo mundo>>⁹¹.

El arte está permeado por un sinnúmero de relaciones. La obra resulta ser un producto que se encuentra en el centro de un entramado de dinámicas sociales. El objeto artístico en

⁸⁹ Alvin Light, “November 1964”, 1964. Pertenece a la colección del “San Francisco Museum of Modern Art” https://www.sfmoma.org/artist/Alvin_Light última consulta: 09/12/2017

⁹⁰ Entrevista a Maldonado, Estuardo, Quito, 25 de julio, 2017

⁹¹ Rodríguez Castelo, Hernán, *Iza, Jácome, Román, Unda: los cuatro mosqueteros* (Quito, Ecuador: Fundación Cultural Exedra, 1993), 12.

sí, es testigo de una época con lo que dice y no dice explícitamente⁹². Así, la obra de la plástica ecuatoriana no será la excepción y el contexto de producción será fundamental para entender las necesidades de expresión de los artistas y las intencionalidades e ideologías que se manifiestan en el objeto final. La necesidad humana de los artistas de externalizar las pulsiones y conflictos internos se concentran en la búsqueda de orientación, de la toma de estilos que resulten pertinentes para emitir un mensaje y que éste sea captado con éxito. Los estilos utilizados como aspecto formal compositivo son parte de una construcción ideológica y un posicionamiento filosófico y en ocasiones político por parte de los autores de cada época. En el caso de los sesentas debemos necesariamente hablar de las inquietudes culturales incipientes que encuentran su punto máximo en el *boom* de la novela latinoamericana, la misma que serviría como fuente de inspiración y de auto validación, para que los artistas plásticos se apropiasen de su americanidad y así generar propuestas desde su contexto. Como acertadamente como nota Rodríguez Castelo, desde la juventud latinoamericana se busca rescatar lo propio y refrescar el panorama cultural aportando con formas y enfoques desde la realidad latinoamericana⁹³.

Así como reconocerse americanos es importante, también en la formación como artistas reside el conocimiento y la apropiación de las tendencias que resulten pertinentes y, a través de la re significación de éstas, emitir un mensaje. El trabajo de los intelectuales de la época se ve marcado por la polarización en la política y en los ámbitos sociales, los planteamientos de los movimientos latinoamericanos contra la dependencia hacia los Estados Unidos y la injerencia de este país en América Latina. Esto se puede observar en el mundo del arte ya que las tendencias *All American* no son una opción para reproducir por lo que, por ejemplo, las tendencias del *Pop Art*, *Op Art* y Arte Cinético son contadas a nivel de los países de <<lógica cerrada>>⁹⁴. Estas por supuesto debido a las tensiones sociales no tendrían éxito en su medio local⁹⁵. Desde *el sur* en ciertos sectores, se plantea intrincadamente una lucha contra la cultura de masas y la alienación que ésta implica. Así,

⁹² Domínguez Hernández, Javier, “El arte y su tiempo como arte ‘para nosotros’ en la estética de Hegel”, *Artes, la revista* 3, núm. 6 (2003): 20–31.

⁹³ Rodríguez Castelo, Hernán, *Iza, Jácome, Román, Unda : los cuatro mosqueteros*, 15.

⁹⁴ Traba, Marta, *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950/1970*.

⁹⁵ Ejemplo de esto es en el medio ecuatoriano, el caso de Estuardo Maldonado, quien por su formación en Italia produjo obra de arte “óptico”, sin embargo tiene más reconocimiento en el exterior que en el medio local.

las propuestas alternativas buscan <<en las raíces mítico- mágicas de nuestro mundo mestizo o como respuesta crítica a ominosas condiciones sociales y ulcerantes desafueros políticos>>⁹⁶.

A pesar de que existieron numerosos eventos culturales de todo tipo, se denuncia una precaria difusión y preocupación por el asunto cultural. Esto podemos ver en un artículo publicado en *El Tiempo* por *Dada*, en el cual, se reconoce el gran trabajo en cuanto a exposiciones y organización de eventos culturales, el considera y con verdad que a fin de cuentas son pocas las acciones que se realizan para cumplir el gran objetivo de *culturizar a las masas*⁹⁷. *Dada* dirige la cuestión a la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, pues es la primera institución cultural en el Ecuador y pregunta:

<<Qué se hace oficialmente para fomentar la cultura artística del público? Qué medios se emplean para hacer conocer y apreciar nuestro arte contemporáneo? Cuándo tendrá Quito un Museo de Arte Moderno? La encomiástica labor de Salones y Galerías privadas es suficiente? Qué se hace en los institutos de enseñanza para promover la cultura artística y hacer conocer la obra de nuestros artistas? La escuela de Bellas Artes es una Cenicienta y seguirá siéndolo? Qué orientación y ayuda reciben nuestros artistas plásticos? Existe algún libro, texto o manual que presente un panorama de nuestro arte contemporáneo? Qué entidad asesora, orienta e informa a nuestros artistas para hacer conocer su obra en el exterior? Se emplean en qué forma los medios de comunicación colectiva (prensa, radio, televisión, cine) para desarrollar la cultura artística? Existe algún plan, aunque fuese mínimo y a corto plazo para fomentar nuestras artes plásticas, promover su valoración e instruir a las masas?>>⁹⁸

Dada es crítico en su postura y, explícitamente plantea las necesidades del medio local y concluye con esperanza de que la renovación de la *Casa de la Cultura* implique una solución que brinde impulso a las actividades culturales que estarían frenadas por la intromisión de la Junta Militar que mandaba en el país⁹⁹.

⁹⁶ Rodríguez Castelo, Hernán, *Iza, Jácome, Román, Unda : los cuatro mosqueteros*, 19.

⁹⁷ “La Casa de la Cultura y las Artes Plásticas” *El Tiempo*. Quito, domingo 10 de septiembre de 1967 pág. - sin numerar- (Suplemento Literatura y Arte)

⁹⁸ “La Casa de la Cultura y las Artes Plásticas” *El Tiempo*. Quito, domingo 10 de septiembre de 1967 pág. - sin numerar- (Suplemento Literatura y Arte)

⁹⁹ “La Casa de la Cultura y las Artes Plásticas” *El Tiempo*. Quito, domingo 10 de septiembre de 1967 pág. - sin numerar- (Suplemento Literatura y Arte)

De igual importancia surge otra reflexión sobre el trabajo artístico de la mano de *Bradomin*¹⁰⁰, quien enuncia la utilización desde el poder de la actividad cultural y pone el ejemplo del estado ruso que guía toda actividad cultural y reprime a quien se aleja de lo que *debe hacer*¹⁰¹. Apartando el claro sesgo ideológico que posee el autor¹⁰², que es acertado en notar el problema de negar y repudiar una parte fundamental de nuestra conformación histórica y cultural como es la hispanidad. El problema real que se lee de este autor, es el tinte discriminatorio y elitista contra lo *indio* que da a entender el artículo. De esto podemos sacar dos puntos sumamente interesantes. Por un lado, la existencia de una orientación ideológica e identitaria vinculada al hispanismo rivalizando con lo indígena. Y, por otro lado, esta es una muestra de que existen diferentes posturas, lo que implicaría que el medio cultural ecuatoriano era todo menos pasivo.

2.3 ESPACIOS EXPOSITIVOS EN QUITO

En el caso de las galerías, como anota Cevallos, son espacios expositivos alternativos para (principalmente) darse a conocer como artistas jóvenes que no poseen los contactos para exponer en los grandes salones oficiales¹⁰³. Estos contactos y este apoyo otorgarían valor al artista. Particularidad que permite reconocer que el valor de los objetos es una construcción social¹⁰⁴. Para los artistas, es fundamental la red de contactos, la relación y la filiación ideológica, ya que con esta red mantienen un vínculo de afinidades y necesidades. En estos círculos es donde buscan que su trabajo sea valorado tanto social, cultural y económicamente¹⁰⁵. De esta forma, la galería y el museo se convierten en escenarios que permiten materializar el *habitus* del sujeto culto, ya que <<son espacios para teatralizar y corporizar el sistema de valor en el arte occidental >>¹⁰⁶.

Si bien es cierto, la *Galería Siglo XX* fue este gran espacio expositivo y de negocios,

¹⁰⁰ Uso de Pseudónimo, nombre real no identificado.

¹⁰¹ “La cultura y el pueblo” El Tiempo. Quito, domingo 17 de diciembre de 1967 pág. 7

¹⁰² desprecio a los comunistas y a la “imposición de ser primero indígena” << Todo parece tender hacia ese fin, ahora clarísimo: desvincular nuestro origen, hacernos creer que los indios son todo para nuestra nacionalidad: única vertiente, único destino, historia absoluta. >> “La cultura y el pueblo” El tiempo. Quito, domingo 17 de diciembre de 1967 pág. 7

¹⁰³ Cevallos, Pamela, *La intransigencia de los objetos: la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)* (Quito, Ecuador: Distrito Metropolitano de Quito, 2013), 112.

¹⁰⁴ Cevallos, Pamela, 112.

¹⁰⁵ Cevallos, Pamela, 113.

¹⁰⁶ Cevallos, Pamela, 115.

de hecho el más importante de la década de los sesenta, éste tomó este lugar predominante por varios factores. Uno de ellos fue su carácter internacional, ya que por medio de contactos con embajadas, críticos y artistas en el exterior se dinamizó el trabajo de la galería y permitió la exportación e importación de obras de arte. La clave en el reconocimiento, larga duración y éxito de la *Galería Siglo XX* es su capacidad de promoción (auspicios), relaciones artísticas (nacionales e internacionales) y gestiones en el círculo elite interesado en el arte (embajadores, coleccionistas)¹⁰⁷, Cevallos concluye que, <<la Galería Siglo XX fue consolidando en el sistema de arte ecuatoriano un tipo de acercamiento a “lo cultural” que privilegiaba su capacidad de otorgar distinción, a partir de un discurso modernista digerido por las elites diplomáticas que veían en las vanguardias de principios del siglo veinte los mayores logros artísticos>>¹⁰⁸.

Sin embargo, en el paneo realizado en el Diario *El Tiempo* se pudo observar que la *Galería Siglo XX* no era la única galería ni el único espacio expositivo que propondría dinámicas expositivas más allá del ámbito público, por un lado y por otro lado que conjugue el trabajo artístico y cultural en un solo espacio. Tales espacios no solo exponen pinturas, sino que constituyen verdaderos núcleos integrales de cultura. Estas actividades se desarrollan en el marco de la necesidad del sistema cultural de la creación de público especializado, el mismo que es parte fundamental del mundo del arte.

Uno de los espacios que prestaron más servicio a la actividad cultural fue el *Centro Ecuatoriano Norteamericano* que, para el año de 1961, ya se encuentra realizando publicaciones¹⁰⁹. En cuanto a exposiciones plásticas traídas por el *CENA* desde el *Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA)* fueron: <<Arte Gráfico Norteamericano 1967>>¹¹⁰, con obras: <<Serigrafía de Ernest Trova, Robert Indiana: “Amor”, “op art” de Allan D’Arcangelo, Richard Anuszkiewicz (“Diamante rojo”), Henry Pearson (“Gyros IV”), Josep Albers (“Crisoprasa”); Clase Romano, John Ross, Jim Dine, Robert Motherwell “automatismo “A”, Leonard Edmondson, Dean Meeker, Chaim Koppelman>>¹¹¹. También se organizaron charlas y conferencias sobre las tendencias internacionales como en el caso

¹⁰⁷ Cevallos, Pamela, 115.

¹⁰⁸ Cevallos, Pamela, *La intransigencia de los objetos: la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)*, 116.

¹⁰⁹ Crespo Toral, Jorge, *Estados Unidos elige su destino* (Quito, Ecuador: Centro Ecuatoriano Norteamericano, 1961).

¹¹⁰ “Una gran exposición” *El Tiempo*. Quito, domingo 26 de noviembre de 1967 pág. 18

¹¹¹ “Una gran exposición” *El Tiempo*. Quito, domingo 26 de noviembre de 1967 pág. 18

de <<Pop Art and Post Pop Art sobre el tema Samuel M. Green>>¹¹².



Fig. 8 Arte Gráfico Norteamericano, Serigrafía Rauschenberg. El Tiempo. Quito, martes 21 de noviembre de 1967 pág. 9

Adicionalmente este instituto brindaba cursos de inglés, mecanografía, administración de negocios, arte plástico, bailes modernos americanos, psicología aplicada, formación para guías turísticas, entre otros¹¹³.



Fig. 9 Curso de secretariado comercial bilingüe. Imagen tomada de “El Centro Ecuatoriano Norteamericano de Quito anuncia cursos de verano”. pág. 15

Como nos cuenta una crónica del Diario *El Tiempo*: <<Dos galerías que han funcionado regular y constante mente en los últimos meses: la Galería Artes que dirige la Sra. Luce de Perón y la Galería Siglo XX que dirige Wilson Hallo. A estas se han sumado últimamente otras dos (...) la galería permanente de exhibición en la Casa de la Cultura, y

¹¹²“Pop Art and Post Pop Art sobre el tema Samuel M. Green en CENA” *El Tiempo* Quito, viernes 15 de diciembre de 1967 pág. 11

¹¹³ *El Centro Ecuatoriano Norteamericano de Quito anuncia cursos de verano* (Quito, Ecuador: Centro Ecuatoriano Norteamericano, 1968).

otra (...) la Galería Kitgua, dirigida por Rómulo Pino>>¹¹⁴. También estaban en actividad el *Centro de Artes de la Universidad Central*, la *Alianza Francesa*, el *Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica*, la *Galería <<Atelier D' Art (...) creada por el pintor Francisco Coello>>*¹¹⁵. En igual sentido, en el medio local se encontraba el *Instituto de Arte Moderno Libre*, que desde marzo de 1968 inició sus actividades en su local nuevo¹¹⁶. Adicionalmente, participan el *Museo Colonial* y el *Museo Municipal de Arte*¹¹⁷. Todos estos espacios operan con una lógica de centro cultural, es decir, trabajan como centro de artes y organizan no solo exposiciones pictóricas sino varios tipos de eventos: lectura de poemarios, conferencias y conversatorios, mesas redondas y coloquios con pintores y especialistas en arte, conciertos de música clásica y tradicionales populares, obras de teatro, etc.

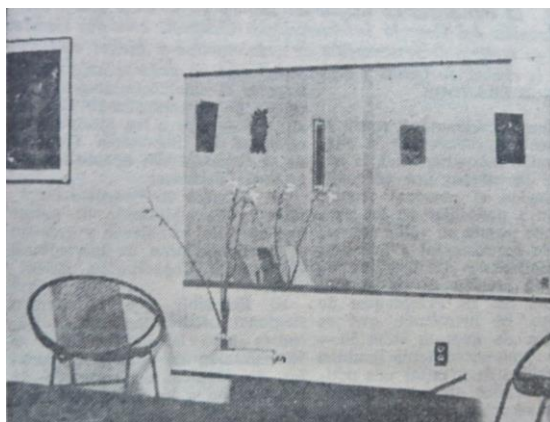


Fig. 10 Instituto de Arte Moderno Libre inicia actividades. El Tiempo. Quito, sábado 2 de marzo de 1968 pág. 13

2.4 LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

En 1944, bajo la presidencia del doctor José María Velasco Ibarra se expidió el decreto de fundación de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE)*, cuyo artículo primero dice: <<Créase con sede en la Capital de la República la Casa de la Cultura Ecuatoriana con el carácter de instituto director y ordenador de las actividades científicas y artísticas nacionales, y con la misión de prestar apoyo efectivo, espiritual y material a la obra de la

¹¹⁴ “Galerías exponen obras pictóricas” El Tiempo Quito, jueves 13 de julio de 1967 pág.13

¹¹⁵ “Atelier D’Art es centro cultural, creador el pintor Francisco Coello” El Tiempo Quito, domingo 14 de marzo de 1965 pág. 23

¹¹⁶ “Instituto de Arte Moderno Libre inicia actividades” El Tiempo. Quito, sábado 2 de marzo de 1968 pág. 13

¹¹⁷ Posteriormente Museo Municipal Mena Caamaño

cultura en el país>>¹¹⁸. Esta institución tuvo en su primer directorio a Benjamín Carrión, ideario de la institución y a otras personalidades del contexto cultural de la época como es Alfredo Pérez Guerrero, Abel Romeo Castillo, Leopoldo Benítez Vinueza, Jacinto Jijón y Caamaño, Jaime Chaves Granja, Jorge Escudero, Julio Arauz, y Humberto Mata Martínez, así también Pío Jaramillo Alvarado, Ángel Modesto Paredes, Aurelio Espinosa Pólit, Carlos Cueva Tamariz, Enrique Gil Gilbert, Jorge Icaza, Alejandro Carrión, Pedro Jorge Vera, Eduardo Kingman y Segundo Luis Moreno¹¹⁹.

En el libro compilatorio de historia y labor de la *Casa de la Cultura* publicado en el 2014, *Huellas que no cesan, 70 años Casa de la Cultura Ecuatoriana 1944-2014* nos exponen:

<<Desde el inicio, la CCE se dedicó a la labor de “robustecer el alma nacional y esclarecer la vocación y destino de la patria por medio de la difusión amplia de los valores sustantivos del pensamiento ecuatoriano en la literatura, las ciencias y las artes”, y también a aprovechar la cultura extranjera trayendo hombres rectores de la cultura universal o continental, para dictar conferencias y realizar exposiciones de artes plásticas, conciertos musicales, demostraciones científicas y divulgaciones técnicas>>¹²⁰.

A inicios de la década del sesenta la *Casa de la Cultura* era una institución que venía brindando espacio, tanto de exposición como de publicación a los diferentes actores culturales. Sin embargo, en el año de 1963 la Junta Militar suspende las garantías constitucionales y reorganiza la CCE. A través del Decreto N° 32, en el cual, la Junta Militar de Gobierno decreta:

<<Art. 1° - DECLARA vacantes de sus cargos de Miembros Titulares de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y de los Núcleos Provinciales.
Art. 2° - REORGANIZA la Casa de la Cultura Ecuatoriana >>¹²¹.

¹¹⁸ Viteri Paredes, Patricio, ed., *Huellas que no cesan, 70 años Casa de la Cultura Ecuatoriana 1944-2014*, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014), 19.

¹¹⁹ Viteri Paredes, Patricio, 19.

¹²⁰ Viteri Paredes, Patricio, 19.

¹²¹ Viteri Paredes, Patricio, 157.



Fig. 11 Junta Militar de Gobierno, de izquierda a derecha: Marcos Gándara Enríquez, Ramón Castro Jijón, Luis Cabrera Sevilla, Guillermo Freile Pozo. Imagen tomada de “Huellas que no cesan, 70 años Casa de la Cultura Ecuatoriana 1944-2014”. pág. 156

Así la dictadura militar cesó de sus funciones a los siguientes intelectuales y artistas: al presidente de la Casa, Benjamín Carrión, a Miguel Ángel Zambrano, quien fuere secretario, a Luis Bossano, Alfredo Pérez Guerrero, Antonio Parra Velasco, Demetrio Aguilera Malta, Oswaldo Guayasamín, Luis Verdesoto Salgado, Oswaldo Muñoz Mariño, Celia Zaldumbide y Carlos Cueva Tamariz¹²². Esta intervención de la Junta implicó por un lado, como indica Viteri, un acto de censura¹²³ y por otro lado, validación de la intervención de la Junta. Circunstancia, que podemos evidenciar en la Revista *Letras del Ecuador*¹²⁴ en la primera mitad del año 1964. Precisamente en la edición en honor a los veinte años de fundación de la *Casa de la Cultura*, encontramos el discurso que pronunciara en la sesión solemne el presidente de la Casa: Jaime Chávez Granja¹²⁵; el mismo que en muchos momentos de su intervención agradece y menciona el gran aporte que realiza la Junta a la primera institución cultural del país.

<<el Presidente de la Institución dejó constancia del especial agradecimiento para la Junta Militar de Gobierno por la concesión de cinco millones de sucres en bonos del Estado, destinados a las construcciones que han permanecido suspensas por varios años. Al presentar este apoyo a la cultura nacional, dijo, la Junta Militar se ha honrado a sí misma>>¹²⁶.

En el mismo número, Marco Ordoñez Andrade realiza un análisis de la vida y obra de la *Casa de la Cultura*. Más allá de la situación coyuntural, se enuncia la importancia de esta institución en varias ramas de lo que el arte y cultura se refiere. En cuanto a la pintura, el

¹²² Viteri Paredes, Patricio, 157.

¹²³ Viteri Paredes, Patricio, 157.

¹²⁴ Revista editada por la Casa de la Cultura

¹²⁵ “Filosofía de la Cultura” Revista “Letras del Ecuador”. N°129, Enero- Agosto 1964. pág. 3/ 19/21

¹²⁶ “Filosofía de la Cultura” Revista “Letras del Ecuador”. N°129, Enero- Agosto 1964. pág. 3

artículo hace hincapié en que, gracias a la acción de la Casa, esta se llegó a constituir como el arte más representativo del país. En los veinte años de labor la *CCE*, estimularía el trabajo en la pintura con la organización de exposiciones y brindar las facilidades necesarias para que los pintores ecuatorianos den a conocer su obra y perfeccionen su trabajo.¹²⁷ Más adelante a manera de retrospectiva, el antes mencionado Ordoñez Andrade, menciona lo más importante de los veinte años de existencia de la Casa, y:

<<En el Museo de Arte Colonial 250 exposiciones con más de 12.500 obras; sumar las exposiciones en otros salones de Quito, Guayaquil, Cuenca, Ambato, Esmeraldas. 53 exposiciones de pintura extranjera. Muestra de UNESCO en 1950 obras incluían obras del impresionismo. Exposición de Pintura francesa Contemporánea en 1951. Explosión de Goya y el grabado español. 2000 años de Pintura China. Exposición de Dibujos y Acuarelas Abstractos del Museo de Arte Moderno de New York. Colecciones de grabados de Brasil, pintores mexicanos, selecciones y muestras de pintura uruguaya, chilena, argentina y francesa>>¹²⁸.

De igual manera se expresa la importancia de los extranjeros produciendo en Ecuador: Jan Schreuder y Lloyd Wulf. Se enuncian nombres de promesas de la pintura nacional: Oswaldo Viteri, Gilberto Almeida, Enrique Tábara, Hugo Cifuentes, Leonardo Tejada, Theo Constante, Oswaldo Villacís, Carlos Vicente Andrade; sin dejar de mencionar a los iniciadores de la pintura moderna nacional: Oswaldo Guayasamín, José Enrique Guerrero, Diógenes Paredes, Eduardo Kingman y Camilo Egas¹²⁹.



Fig. 12 La H. Junta Militar de Gobierno y el señor Ministro de Educación atendiendo el discurso de orden del señor presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la sesión solemne, celebrando con motivo del XX aniversario de esta Entidad. Revista “Letras del Ecuador”. N°129, Enero- Agosto 1964. pág. 19.

¹²⁷ “La Casa de la Cultura, fundación y propósitos por Marco Ordoñez Andrade” Revista “Letras del Ecuador”. N°129, Enero- Agosto 1964. pág. 6

¹²⁸ “La Casa de la Cultura, fundación y propósitos por Marco Ordoñez Andrade” Revista “Letras del Ecuador”. N°129, Enero- Agosto 1964. pág. 6

¹²⁹ “La Casa de la Cultura, fundación y propósitos por Marco Ordoñez Andrade” Revista “Letras del Ecuador”. N°129, Enero- Agosto 1964. pág. 6

Independientemente del asunto administrativo¹³⁰ continuó el trabajo y la *Casa de la Cultura* generaba eventos en distintas áreas culturales. En cuanto a la plástica se realizaban proyectos de exposición, en los cuales esta institución pública se aliaba y trabajaba con instituciones privadas. Como el caso en que, de la mano de la *Galería Siglo XX*, se organizaba una serie de exposiciones de arte nacional actual en las diversas provincias¹³¹. La *Casa de la Cultura* también brindaba el auspicio para la organización de eventos culturales en otros espacios. Así la exposición internacional en *Galería Atelier d'Art*, la cual tuvo en exposición 33 obras del pintor argentino Omar Gancedo, con el auspicio de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana* y el *Grupo Caminos*. Esta exposición sería la primera de una serie de 24 muestras pictóricas tanto nacionales como internacionales que se presentara este año¹³². De igual manera la exposición de Carlos Rodríguez en la *Alianza Francesa* con el auspicio de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana* y la Asociación de Ex-Becarios Ecuatorianos en Francia¹³³.

Sin embargo, a pesar de que se puede constatar el trabajo de artistas en conjunto con la *Casa de la Cultura*, existe malestar en un sector de la juventud intelectual ante la intromisión de la dictadura en la actividad cultural. Así, al entregar el poder la Junta y no poner a disposición su cargo los designados directivos de ésta, los intelectuales instan al presidente interino de la república, Clemente Yerovi Indaburu y a su Ministro de Educación a reorganizar la *Casa de la Cultura*. Esta presión por parte de los jóvenes intelectuales posee una amplia cobertura en los medios impresos. Así en su crónica del miércoles 13 de julio en el año 1966, Diario *El Tiempo* nos expone la visita que realizaría la Asociación de Escritores Jóvenes al Ministro de Educación para pedir una reorganización en la *Casa de la Cultura* presentándole también firmada una solicitud de los gestores culturales que apoyaban esta petición consensuada en el III Congreso de Escritores Jóvenes¹³⁴. Después

¹³⁰ En este momento parece prudente enunciar que no es cuestión de este trabajo hablar de si la dictadura mantuvo o no acción cultural en su agenda de gobierno, o sobre el hecho de hasta qué punto las labores culturales pueden desligarse de la política, siendo siempre dependientes de un aporte presupuestario fuerte del cual por general solo el estado está en capacidad de solventar. En este momento investigativo se plantea enunciar el estado de la cuestión en cuanto a la Casa de la Cultura y su aporte institucional para las artes plásticas en la década de los sesenta.

¹³¹ “Exposición de pintura irá a provincias” *El Tiempo*. Quito, miércoles 13 de enero de 1965 pág. 9

¹³² “Exposición internacional en Galería Atelier d'Art” *El Tiempo*. Quito, sábado 16 de enero de 1965 pág. 12

¹³³ “Notas Culturales” *El Tiempo*. Quito, jueves 11 de marzo de 1965 pág.15

¹³⁴ “Urgen Reorganización de Casa de la Cultura” *El Tiempo*. Quito, miércoles 13 de julio de 1966 pág. 13

de algunos días de polémica, cubierta en prensa también, el presidente de la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador, Fernando Tinajero se dirige en una carta al presidente en la que enuncia la necesidad de la reorganización de la CCE, sobre la cual se ha insistido 3 meses, y ésta sería:

<< En nombre de la dignidad nacional y con el deseo de que la Casa de la Cultura Ecuatoriana sea agente poderoso de una cultura dinámica y auténtica, que integre en un solo espíritu al pueblo de la Patria, nos permitimos señor Presidente, solicitar a usted, directa y definitivamente, la mencionada reorganización. Lo hacemos, por una parte, en cumplimiento de una de las Resoluciones del III Congreso de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador –reunido en la Ciudad de Azogues del dos al cuatro del presente mes- y por otra, recogiendo el sentir de la gran mayoría de intelectuales y hombres cultos del país. Estamos seguros, señor Presidente, que sólo esta medida devolverá a la Casa de la Cultura Ecuatoriana la dignidad, el honor y la efectividad que sus altos fines exigen>>¹³⁵.

Pocos días después da testimonio el Ministro de Educación: Dr. Luis Monsalve Pozo, quien manifiesta estar de acuerdo con la reorganización de la Casa, sumándose así a los pedidos de diferentes gestores culturales e instituciones a la espera de la decisión del presidente¹³⁶. En la prensa se publican en detalle los pormenores. Cartas, solicitudes y artículos son impresos bajo el título *Reorganización de la Casa de la Cultura*. En estas publicaciones podemos ver los motivos por los cuales se pide la antes mencionada reorganización. En primer lugar, sería la *inoperancia* y en segundo, la pérdida de autonomía que implicó la intervención de la Junta¹³⁷, por esto se llama a la sensibilidad de los actuales miembros de la *Casa de la Cultura* para que ellos mismo abran el camino a la reorganización¹³⁸.

Después de más días de debates, defensas de algunos miembros de la *Casa de la Cultura* y renuncia de otros, los miembros restantes anuncian una reunión, la misma que

¹³⁵ “Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador” El Tiempo. Quito, domingo 24 de julio de 1966 pág. 7

¹³⁶ “Reorganización de Casa de la Cultura” El Tiempo. Quito, domingo 7 de agosto de 1966 pág. 3

¹³⁷ “Reorganización de Casa de la Cultura” El Tiempo. Quito, lunes 8 de agosto de 1966 pág. 11

¹³⁸ “Reorganización de Casa de la Cultura” El Tiempo. Quito, lunes 8 de agosto de 1966 pág. 11

después el presidente suspende¹³⁹. Al mismo tiempo Guayasamín anuncia donación de la *Edad de la Ira* a la *Casa de la Cultura*, de ser reorganizada la misma¹⁴⁰. A pesar de la antes mencionada suspensión de la sesión de la Junta, ésta se realiza, ante lo cual el 25 de agosto de 1966 se produce la llamada *toma* de la *Casa de la Cultura*¹⁴¹. Esta acción es posteriormente llamada la *revolución cultural*. A continuación de intervenir en la Casa los escritores y artistas enuncian su manifiesto, que al día siguiente del acto es publicado en la prensa. Este expone:

<<Los escritores, artistas, intelectuales y más hombres de cultura, (...) declaramos:

1.- Que la Casa de la Cultura Ecuatoriana pertenece al pueblo, y que ningún círculo puede sentirse dueño de ella; menos aun cuando existe de por medio una intervención dictatorial.

2.- Que, después de haber agotado todas las medidas para lograr que el gobierno nacional en nuestro nombre restituya la autonomía y la dignidad de la Casa de la Cultura Ecuatoriana arrebatadas por la fenecida dictadura militar, mediante el restablecimiento del orden vigente a la fecha de la intervención, a fin de abrir la posibilidad de una honesta reorganización de este alto organismo, nos hemos visto obligados a posesionarnos de este Salón de Sesiones, a fin de poner término al status existente a partir del Decreto dictatorial.

3.-Puesto que representamos a todos los sectores de la cultura nacional, que reiteradamente han dejado oír sus reclamos de reorganización, hemos resuelto que los miembros titulares de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que se hallaban en funciones antes de la intervención militar se incorporen a ellas y procedan a tomar las medidas conducentes a la total reorganización de esta Institución.

4.- Declaramos, además, que permaneceremos en este local hasta que nuestras aspiraciones sean satisfactoriamente atendidas por el Gobierno Nacional.

5.- Invitamos a todos cuantos se sientan solidarios con nuestro movimiento, a que concurran a acompañarnos en este local.

6.- Finalmente, dejamos constancia de nuestro respeto a todos los bienes de la Institución, que serán entregados a sus legítimos administradores (...).

Quito, En el Salón de Sesiones de la Casa de la Cultura 25 de agosto de 1966>>¹⁴².

¹³⁹ “Se suspende Junta General de la Casa de la Cultura: Yerovi” *El Tiempo*. Quito, jueves 25 de agosto de 1966 pág. 13

¹⁴⁰ “Guayasamín donará “la Edad de la Ira”” *El Tiempo*. Quito, jueves 25 de agosto de 1966 pág. 13

¹⁴¹ Viteri Paredes, Patricio, *Huellas que no cesan, 70 años Casa de la Cultura Ecuatoriana 1944-2014*, 165.

¹⁴² “Manifiesto de los escritores y artistas, desde la Sala de Sesiones de la Casa de la Cultura” *El Tiempo*. Quito, viernes 26 de agosto de 1966 pág. 13



Fig. 13 Guardia policial frente a la Casa de la Cultura. El Tiempo. Quito, domingo 28 de agosto de 1966 pág. 1

Ante esta acción, el Ministro de Educación expresa la postura del presidente ante la intervención de los jóvenes intelectuales. Expone que estaría de acuerdo con la formación de la Comisión Jurídica que estudie la mejor manera de reformar estatutariamente la Institución¹⁴³. El grupo de escritores y artistas y los miembros antiguos del directorio llegan a acuerdos a través de los cuales permiten crear el decreto de reorganización de la *Casa de la Cultura*¹⁴⁴. Esta comisión estuvo integrada, por parte de la CCE, por el Dr. Juan Isaac Lovato, Dr. Rafael Euclides Silva, Ing. Rubén Orellana, entre otros, y por parte del Movimiento de Reorganización estuvieron Oswaldo Guayasamín, Hernán Rodríguez Castelo, José Martínez Queirolo, Rafael Díaz Icaza y Fernando Tinajero, entre otros¹⁴⁵.



Fig. 14 Diálogo de Generaciones: Gonzalo Rubio (izq. Miembro de la Casa de la Cultura), con Oswaldo Guayasamín de los escritores y artistas que se posesionaron de la Casa de la Cultura. El Tiempo. Quito, domingo 28 de agosto de 1966 pág.12

¹⁴³ “Se reorganizará la Casa de la Cultura, Dice el M. de Educación” El Tiempo. Quito, domingo 28 de agosto de 1966 pág. 1

¹⁴⁴ “Los cinco artículos del Decreto de reorganización de la Casa de la Cultura aprobados por la Comisión” El Tiempo. Quito, viernes 16 de septiembre de 1966 pág. 13

¹⁴⁵ Viteri Paredes, Patricio, *Huellas que no cesan, 70 años Casa de la Cultura Ecuatoriana 1944-2014*, 167.

El decreto-ley de reorganización culminaría con dieciséis artículos, de los cuales la novedad que más llama la atención es la creación de Departamentos, que se encuentra detallado en el Artículo 6, el mismo que nos dice:

<<Art. 6.- La Casa de la Cultura tendrá las siguientes secciones: De Literatura, de Artes Plásticas, de Artes Musicales, de Artes de la Representación, de medios de comunicación colectiva, de Antropología Social y Cultural, de Ciencias Históricas y Geográficas, de Ciencias Jurídicas, Sociales y políticas, de ciencias económicas, de Ciencias de la Educación y Disciplinas filosóficas, de Ciencias Biológicas, de Ciencias Naturales, y de Ciencias Exactas>>¹⁴⁶.

Del tema que nos atañe, es por supuesto el departamento de Artes Plásticas. En este encontramos también cual sería en detalle su labor. Más allá de que a largo plazo se cumplieren o no, en el estatuto dice:

<<Casa de la Cultura: Dto. de Artes Plásticas

En el nuevo plan de la Casa de la Cultura se contempla un Departamento de Artes Plásticas, que podría convertirse en el Instituto Ecuatoriano de Artes Plásticas (IEAP). (...) La respuesta colectiva la han resumido ellos mismos en los siguientes doce puntos:

- 1.- Creación de Museo de Arte Moderno.
- 2.- Reconsiderar Salón Nacional de Arte.
- 3.-Partida anual para auspicios de exposiciones individuales o colectivas dentro y fuera del país.
- 4.- Consecución de una ley para que en todo edificio público se consulte obras de decoración artística.
- 5.- Estudio de la Ley de Patrimonio Artístico, creación de la Ley de Patrimonio Arqueológico, y vigilancia del cumplimiento de las dos.
- 6.- Defensa profesional utilizando personal idóneo en museos, universidades, colegios, escuelas y en la realización de exposiciones y eventos artísticos oficiales.
- 7.- Creación de un almacén de materiales para artistas.
- 8.- Creación de un departamento de diseño.
- 9.- Edición de una revista gráfica popular de cultura y de reproducciones de obras de arte.
- 10.- Divulgación artística mediante los diferentes medios de publicidad.
- 11.- Facilitar sin discrimen el ingreso al país de espectáculos artísticos de reconocida calidad.
- 12.-Conceder pasaporte oficial a los artistas plásticos que salgan en misión cultural al Exterior >>¹⁴⁷.

¹⁴⁶ “Se Reorganiza la Casa de la Cultura “El Tiempo. Quito, viernes 30 de septiembre de 1966 pág. 2

¹⁴⁷ “Casa de la Cultura: Dto. de Artes Plásticas” El Tiempo. Quito, jueves 22 de septiembre de 1966 pág. 13

Las reacciones ante las novedades y en sí la reorganización son en general positivas y optimistas. Entre las reacciones que constan en la prensa encontramos la del Dr. Benjamín Carrión quien habla de que los problemas que aquejaban a la *vieja casa*, eran: el carácter excesivamente académico, los círculos cerrados, los favoritismos, el aislamiento y reelecciones inmerecidas. Concluye con su intervención enunciando que se ha acabado con todo lo antes mencionado¹⁴⁸. Así, <<Se Reorganiza la Casa de la Cultura; Con fecha de ayer (29 de septiembre), el presidente de la República, Sr. Clemente Yerovi Indaburu, firmó el decreto de reorganización de la Casa de la Cultura Ecuatoriana>>¹⁴⁹.

Posteriormente, se eligió Directorio de *Casa de la Cultura*, en el cual es reelecto presidente de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana* el Dr. Benjamín Carrión. Como vicepresidente y secretario encontramos a: Oswaldo Guayasamín y Fernando Tinajero, respectivamente. Los miembros de la Sección de Artes Plásticas, para el Directorio, Principal: Oswaldo Guayasamín, suplente: Boanerges Mideros. Para la Junta General, Principal: Diógenes Paredes, suplente: Nilo Yépez¹⁵⁰. Este directorio trabajaría con normalidad y sin contratiempos, organizando distintos eventos culturales, hasta la Primera Bienal de Quito.

3. LA BIENAL Y LA ANTIBIENAL DE QUITO

3.1 ORGANIZACIÓN Y POSTURAS HACIA LAS BIENALES-ANTIBIENALES: ORGANIZADORES Y ARTISTAS

Para entender una obra de arte, se necesita un espacio en el cual su exposición lo valide como tal, entonces como indica Liessmann, <<ver algo como arte necesita nada menos que esto: Una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. El arte es una cosa cuya existencia depende de teorías: sin teorías artísticas, la pintura de color negro es simplemente una pintura de color negro y absolutamente nada más. (...) no puede haber ningún mundo artístico sin una teoría, pues el mundo artístico lógicamente de

¹⁴⁸ “Una Nueva Casa de la Cultura” El Tiempo. Quito, domingo 18 de septiembre de 1966 pág.12

¹⁴⁹ “Se Reorganiza la Casa de la Cultura” El Tiempo. Quito, viernes 30 de septiembre de 1966 pág. 1/2

¹⁵⁰ “Se eligió Directorio de Casa de la Cultura” El Tiempo. Quito, miércoles 2 de noviembre de 1966 pág.? (recortada)

una teoría>>¹⁵¹. Adicionalmente a la esfera teórica, es importante también conocer las dinámicas expositivas ya que esto nos ayuda a discernir contenidos. Es sumamente importante entender que las instituciones de poder usan imágenes y discursos para emitir o reforzar un mensaje¹⁵². Así mismo, las lógicas al interior de las instituciones culturales y entre gestores culturales son sumamente complejas, y como anota Becker, los mundos del arte ponen especial atención a establecer distinciones entre qué es y que no es arte, quién es y quién no artista¹⁵³. También, <<se caracterizan por tener relaciones muy frecuentes y estrechas con los mundos de los que tratan de diferenciarse>>¹⁵⁴; esto lo podemos notar en el contexto local con los intercambios entre los objetos artísticos y las artesanías. Es fundamental entender que, los mundos del arte, <<comparten fuentes de abastecimiento (...) compiten con estos por público y apoyo económico>>¹⁵⁵.

El mundo del arte impulsaría a crear innovaciones, y éstas a su vez desarrollarían sus pequeños mundos propios¹⁵⁶. Generalmente, estos *mundos propios* se ven materializados en muestras expositivas. La organización expositiva es una práctica con siglos de antigüedad y permanencia. Desde la instalación del primer Salón de la Academia de Bellas Artes en París en el año de 1726, hasta la actualidad en la cual se siguen convocando a este tipo de eventos –salones, concursos- a nivel mundial. Es necesario mencionar que casi desde la instalación de los primeros salones existieron grupos trabajando bajo diferentes estilos al predominante que, por no seguir la línea expositiva, desataron discusión en el medio artístico. Como ejemplos de polémica en el medio europeo tenemos al *Salon des refusés*, donde nacería el arte moderno cuando Édouard Manet expone en 1863¹⁵⁷. Otro famoso escándalo en el medio internacional fue el del *Salon d'automne* en 1905, en el cual, tras la exposición de obras de Maurice Vlaminck, Henri Manguin, Henri Matisse, entre otros, por su estilo les merecería el nombre de *fauves*¹⁵⁸. Acciones subversivas, temporalmente más

¹⁵¹ Liessmann, Konrad Paul, *Filosofía del Arte Moderno*, 176.

¹⁵² Así por ejemplo la exposición de Arte Degenerado del régimen nazi *Entartete Kunst* o el ejemplo del contexto local –de todos los países- afianzamiento de las historias nacionales/ republicanas a través de los discursos en las instituciones culturales que, casi siempre son dependientes del poder (político o económico).

¹⁵³ Becker, Howard, *Los Mundos del Arte: Sociología del Trabajo artístico*, 56.

¹⁵⁴ Becker, Howard, 56.

¹⁵⁵ Becker, Howard, 56.

¹⁵⁶ Becker, Howard, 56.

¹⁵⁷ Stoichita, Victor, *Ver y no ver. la tematización de la mirada en la pintura impresionista* (Madrid, España: Ediciones Siruela, 2005), 11.

¹⁵⁸ Crespelle, Jean Paul, *Los Fauves* (Barcelona, España: Editorial Rauter, S.A, 1962), 7.

próximas, como las de Piero Manzoni quien expone sus excrementos envasados o las instalaciones y exploraciones en nuevos medios de la *Galería Marta Jackson*, en Nueva York, donde <<oposiciones y contradicciones al sistema, aunque, paradójicamente, invaden los centros culturales, las instituciones, las galerías y los museos>>¹⁵⁹.

En el medio local tenemos el memorable incidente en el Salón Mariano Aguilera del año 1956, donde Muriel, Tábara, Villacís, Cifuentes¹⁶⁰ se instalaron en los corredores del Museo de Arte Colonial organizando así su propia muestra¹⁶¹. Y posteriormente a la Antibienal, se instala el Antisalón de 1969 con Nelson Román, Washington Iza, Ramiro Jácome y José Unda; los cuatro mosqueteros irrumpen en Guayaquil frente al Salón Guayaquileño de Vanguardia¹⁶². Así podemos ver que la acción de lo Anti, el exponer fuera del espacio, planteándose directamente como antítesis no fue un asunto exclusivo de la llamada Antibienal. Estas fricciones ideológicas que decantan en instalar eventos aparte no son un acto único, ni el último siquiera en el medio ecuatoriano.

3.2 LA PRIMERA BIENAL DE PINTURA DE QUITO

A inicios del año de 1967 la *Primera Bienal Sudamericana de Pintura de Quito* se daba como un hecho cierto. Organizada por la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, se reconocía como un evento sumamente importante para la plástica nacional. La de Quito tendría la peculiaridad de ser exclusivamente para pintores de la América del Sur¹⁶³. En un primer momento, la Bienal de Quito estaría organizándose para ser llevada a cabo en diciembre del año 1967¹⁶⁴. La gestión de los organizadores logra el apoyo del Presidente de la República, el mismo que realiza una donación de <<cinco mil dólares (cien mil sucres aproximadamente)>>¹⁶⁵, con el fin de incentivar a los artistas nacionales e internacionales

¹⁵⁹ Traba, Marta, *Arte de América Latina 1900-1980*, 114.

¹⁶⁰ Se uniría Viteri, que siendo de la generación más joven, se siente identificado con los artistas y descuelga su cuadro del salón principal para unirse a los artistas en el corredor.

¹⁶¹ Salvat Editores, S.A, ed., *Historia del Arte Ecuatoriano*, vol. IV (Barcelona, España: Salvat Editores, S.A., 1985), 129.

¹⁶² Rodríguez Castelo, Hernán, *El Siglo XX de las Artes Visuales en Ecuador* (Guayaquil. Ecuador: Cromos, 1988), 109.

¹⁶³ “La Bienal de Quito” *El Comercio*. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.4

¹⁶⁴ “Se organizara grupo de Vanguardia” *El Tiempo*. Quito, miércoles 1 de marzo de 1967 pág. 12

¹⁶⁵ “Presidente dona gran premio de la Bienal de Quito: CCE” *El Tiempo*. Quito, jueves 2 de marzo de 1967 pág. 23

de participar¹⁶⁶. A la par se anuncia ya la unificación de pintores que se hacen llamar VAN, quienes toman este nombre por su postura de vanguardia en la plástica¹⁶⁷.

En agosto de ese año se publica el reglamento para la participación en la Bienal¹⁶⁸, ante el cual la oposición de VAN no se hizo esperar¹⁶⁹. El evento de la I Bienal tendría lugar del primero al veinte de diciembre.

Ante este reglamento encontramos el rechazo de VAN; una especie de manifiesto se pronuncia el día anterior en la inauguración de una exposición de Ricaurte Miranda. En el cual se destaca las declaraciones del movimiento de vanguardia al expresar el rechazo hacia lo que ellos llaman pintura anecdótica, es decir la pintura figurativa¹⁷⁰. El reclamo del grupo de pintores <<se vuelve contra lo que puede llegar a ser punto neurálgico del conflicto y cuestión decisiva del éxito o fracaso de la Bienal, es el asunto de los Jurados>>¹⁷¹. Asunto de preocupación serían los jurados ya que el grupo en más de un salón ha tenido que sufrir los <<amarres>>¹⁷² que terminaban en premiación a la pintura, que ellos llamaban anecdótica. Por otro lado, los organizadores de la Bienal, insistían en que es una muestra abierta a todas las corrientes pictóricas de Sudamérica¹⁷³.

Oswaldo Guayasamín, quien fuere vicepresidente de la CCE en la época, como parte de la directiva organizadora, viajó a Europa para promocionar la Bienal en el exterior¹⁷⁴. Si bien los concursantes debían ser de Suramérica, se extendió invitación a artistas europeos, según los organizadores, para *realzar* el evento. A su regreso, Guayasamín rindió cuentas ante la Junta General de la *Casa de la Cultura*; comenzó su informe con la gestión hecha en

¹⁶⁶ “Presidente dona gran premio de la Bienal de Quito: CCE” El Tiempo. Quito, jueves 2 de marzo de 1967 pág. 23

¹⁶⁷ “Se organizara grupo de Vanguardia” El Tiempo. Quito, miércoles 1 de marzo de 1967 pág. 12

¹⁶⁸ Ver más detalles del reglamento en “Anexo II”

¹⁶⁹ “Circula Reglamento de Bienal de Quito. Oposición de “VAN” El Tiempo. Quito, miércoles 16 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁷⁰ “Circula Reglamento de Bienal de Quito. Oposición de “VAN” El Tiempo. Quito, miércoles 16 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁷¹ “Circula Reglamento de Bienal de Quito. Oposición de “VAN” El Tiempo. Quito, miércoles 16 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁷² “Circula Reglamento de Bienal de Quito. Oposición de “VAN” El Tiempo. Quito, miércoles 16 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁷³ “Circula Reglamento de Bienal de Quito. Oposición de “VAN” El Tiempo. Quito, miércoles 16 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁷⁴ “Guayasamín dio a conocer Bienal de Quito en Europa” El Tiempo. Quito, sábado 19 de agosto de 1967 pág. 9

la *Galería Dos Mundos* (Italia)¹⁷⁵. Esta galería se encontraría interesada en participar en la Bienal de Quito con varios artistas, con no menos de cincuenta cuadros¹⁷⁶. De igual manera el Instituto Ítalo-latinoamericano habría mostrado también mucho interés, ante lo cual surge la propuesta de que esta institución facilite una muestra de arte italiano actual, con diez pintores entre los cuales podrían estar Fontana –abstracto-, Burri –abstracto-, Morlotti –figurativo-, Cutuso –figurativo-¹⁷⁷. Guayasamín habría tenido también conversaciones en París y Roma con el artista argentino Berni y con el chileno Matta, los mismos que estarían interesados en pintar en los muros del nuevo local de la *Casa de la Cultura*¹⁷⁸. Otros invitados al evento son el cineasta italiano Valentino Orcini, Pablo Neruda y Alejo Carpentier¹⁷⁹. Una vez concluido el informe, el Presidente de la institución enuncia la importancia del evento para la ciudad más allá de los premios y la exhibición¹⁸⁰.

<<Creo, asentó el Presidente de la Casa, que por su historia en el pasado y por su realidad en el presente, Quito se halla en un lugar no igualado por ninguna capital sudamericana>>¹⁸¹.

Existe también preocupación por el poco tiempo restante para la realización del evento y los múltiples pendientes por realizar. Entre éstas el edificio que albergaría a la Bienal. Para el nuevo edificio, a pesar de contar con avances en su construcción, existía el temor de que quede inconcluso por la fecha tan cercana¹⁸². Más allá del tiempo, el problema tendría un trasfondo económico. <<Cuánto dinero haría falta para que el local de la Bienal esté listo dentro de dos meses. Y ese dinero habrá de conseguirse donde y como sea: el prestigio mismo de Quito está en juego en esta I Bienal de Quito, que puede llegar a constituirse en el gran acontecimiento cultural del año en el Ecuador y en uno de los más

¹⁷⁵ “Guayasamín dio a conocer Bienal de Quito en Europa” *El Tiempo*. Quito, sábado 19 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁷⁶ “Guayasamín dio a conocer Bienal de Quito en Europa” *El Tiempo*. Quito, sábado 19 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁷⁷ “Guayasamín dio a conocer Bienal de Quito en Europa” *El Tiempo*. Quito, sábado 19 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁷⁸ “Guayasamín dio a conocer Bienal de Quito en Europa” *El Tiempo*. Quito, sábado 19 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁷⁹ “Guayasamín dio a conocer Bienal de Quito en Europa” *El Tiempo*. Quito, sábado 19 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁸⁰ “Guayasamín dio a conocer Bienal de Quito en Europa” *El Tiempo*. Quito, sábado 19 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁸¹ “Guayasamín dio a conocer Bienal de Quito en Europa” *El Tiempo*. Quito, sábado 19 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁸² “Guayasamín dio a conocer Bienal de Quito en Europa” *El Tiempo*. Quito, sábado 19 de agosto de 1967 pág. 9

importantes de Hispanoamérica, con el consiguiente prestigio para la ciudad de Quito>>¹⁸³. Adicionalmente a la gestión de Guayasamín en el exterior, Estuardo Maldonado realiza gestiones para la Bienal en varios países de América¹⁸⁴.

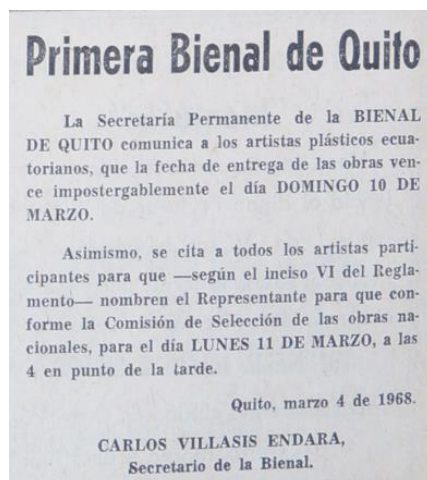


Fig. 15 En el ámbito local la convocatoria se realiza por medio de prensa. *El Comercio*. Quito, martes 5 de marzo de 1968 pág. 5

Para mediados de agosto la Bienal era ya un acontecimiento cultural que causaba gran expectativa¹⁸⁵. La Bienal estaba en marcha y el prestigio de la ciudad de Quito y el país estaban en juego. Era de suma importancia la colaboración de todos para asegurarse el éxito en el evento¹⁸⁶. Conscientes de la importancia del certamen para cumplir objetivos de difusión del medio ecuatoriano en el exterior, existe sin embargo dudas sobre si sería necesaria tan alta inversión para un solo evento habiendo necesidades culturales más urgentes que se solucionarían con una parte de ese presupuesto¹⁸⁷.

<<Dado nuestro estado de subdesarrollo cultural y frente a las necesidades culturales de la población, está bien que empecemos a dedicar nuestros esfuerzos y escasos recursos a organizar una exposición internacional que, después de todo, tiene mucho de relumbrón? (...) aun en las empresas culturales somos noveleros. Lejos de afrontar una tarea seria, honrada y profunda, que con frecuencia trae muchos sinsabores y desalientos, nos dejamos vislumbrar por ciertos actos en busca de un

¹⁸³ “Guayasamín dio a conocer Bienal de Quito en Europa” *El Tiempo*. Quito, sábado 19 de agosto de 1967 pág. 9

¹⁸⁴ “Maldonado Hace gestiones para Bienal ante América” *El Tiempo*. Quito, sábado 27 de enero de 1968 pág. 14

¹⁸⁵ “Y sobre la Bienal de Quito” *El Tiempo*. Quito, domingo 20 de agosto de 1967 pág. 18

¹⁸⁶ “Y sobre la Bienal de Quito” *El Tiempo*. Quito, domingo 20 de agosto de 1967 pág. 18

¹⁸⁷ “La Casa de la Cultura y las Artes Plásticas” *El Tiempo*. Quito, domingo 10 de septiembre de 1967 pág. 40 (Suplemento Literatura y Arte)

“prestigio internacional”. Qué hacemos en cambio, para organizar la correcta participación de nuestros artistas más destacados en bienales prestigiosas y ya establecidas como la Bienal de Sao Paulo? >>¹⁸⁸.

Más allá de lo económico, la preocupación que expone *Dada* es la calidad de los pintores que estarían abiertamente al margen del evento. El autor puntualiza: <<En efecto, si no se logra garantizar la participación nacional con nuestros mejores artistas, la bienal será un completo fracaso. De ahí la importancia que debe darse a los pasos preliminares de la organización. Los errores que a veces se cometen en el comienzo y que no son salvados oportunamente es muy difícil remediarlos a última hora>>¹⁸⁹. Sin duda el crítico¹⁹⁰ se refiere a la frontal oposición del *Grupo VAN*. Efectivamente se podría evidenciar un primer enfrentamiento por las direcciones que, iba tomando la Bienal en el conversatorio de la exposición de Ricaurte Miranda¹⁹¹. El miembro de *VAN* expresa la esencia de su trabajo, el mismo que podríamos entender dentro del precolombinismo, tendencia que, es trabajada por el grupo de la *Vanguardia Nacional*: <<Si en algunas de mis obras pueden verse formas que recuerden al arte primitivo, es porque en ellas encuentro normas básicas del arte universal, con mayor capacidad de expresión que cualquier descripción imitativa. Busco, así, continuar la línea de tradición más pura a parte de la expresión más verdadera de nuestro ser indoamericano: el mito, la leyenda y el folklore>>¹⁹².

Mientras tanto, ya a fines de septiembre, el presidente Dr. Otto Arosemena Gómez visita la *Casa de la Cultura*, acompañado por el Presidente de la institución y varios otros funcionarios¹⁹³. Después del recorrido, el Presidente de la Casa, Benjamín Carrión le explicó al Presidente de la República que el trabajo que observaba en cuanto a la construcción de la nueva edificación, se habría realizado en menos de un año y con una inversión de 3'500 sucres, en un espacio de ocho mil metros cuadrados¹⁹⁴. Posteriormente

¹⁸⁸ “La Casa de la Cultura y las Artes Plásticas” *El Tiempo*. Quito, domingo 10 de septiembre de 1967 pág. 40 (Suplemento Literatura y Arte)

¹⁸⁹ “La Bienal de Quito” *El Tiempo*. Quito, domingo 27 de agosto 1967 pág. 40 (Suplemento Literatura y Arte)

¹⁹⁰ El material revisado en archivo permite conceder este calificativo, *Dada* escribe –mayormente– crítica de arte en el Diario “*El Tiempo*”

¹⁹¹ “Ricaurte Miranda explica su obra” *El Tiempo*. Quito, domingo 27 de agosto de 1967 pág. 13

¹⁹² “Ricaurte Miranda explica su obra” *El Tiempo*. Quito, domingo 27 de agosto de 1967 pág. 13

¹⁹³ “Presidente Visitó Casa de la Cultura” *El Tiempo*. Quito, jueves 28 de septiembre de 1967 pág. 11

¹⁹⁴ “Presidente Visitó Casa de la Cultura” *El Tiempo*. Quito, jueves 28 de septiembre de 1967 pág. 11

el Dr. Arosemena, expresó su apoyo y voluntad de ayuda para que el evento salga con éxito¹⁹⁵.

A pesar de los arduos esfuerzos de tener listo el evento para diciembre, la organización decide postergar la inauguración. <<La fecha que se ha fijado definitivamente para la realización del trascendental evento cultural es abril, del 1° al 30 de abril>>¹⁹⁶. A decir de la organización, el motivo de más peso para modificar la fecha de la Bienal de Quito, sería la proximidad de ésta con la Bienal de Sao Paulo¹⁹⁷. Esto implicaría que muchos autores y su mejor obra estuvieren ausentes del territorio ecuatoriano. En el mismo comunicado el Sr. Jaime Darquea, jefe de Relaciones Públicas de la Bienal de Quito, habla sobre la gran respuesta americana a la idea de la Bienal Quiteña¹⁹⁸. Se plantea, a pesar del interés de los artistas plásticos, el problema de la falta de apoyo de las embajadas en el exterior en cuanto a difusión e información¹⁹⁹

A finales del año, Benjamín Carrión es postulado para fungir de embajador en México, ante lo cual la Junta General de la *Casa de la Cultura* le pide no aceptar tal designación²⁰⁰. También se plantea la posibilidad de que Oswaldo Guayasamín exponga en el país azteca su más reciente serie de cuadros *La edad de la ira*. Esta exposición se materializaría en el mes de abril²⁰¹, la oficialización de Carrión como embajador de Ecuador en México en el mes de marzo²⁰². Tanto esta embajada, como la propuesta de exposición de Guayasamín son causa de malestar ya que se hacen públicas después de una polémica cena del presidente de la CCE con el Presidente de la República, en casa del artista. Esta comentada reunión decantaría en un gran número de renunciaciones de funcionarios de la *Casa de la Cultura*. Tal es el caso de la renuncia de Manuel Agustín Aguirre y

¹⁹⁵ “Presidente Visitó Casa de la Cultura” El Tiempo. Quito, jueves 28 de septiembre de 1967 pág. 11

¹⁹⁶ “I Bienal de Quito se posterga entusiasta acogida en América” El Tiempo. Quito, viernes 6 de octubre de 1967 pág. 13

¹⁹⁷ “I Bienal de Quito se posterga entusiasta acogida en América” El Tiempo. Quito, viernes 6 de octubre de 1967 pág. 13

¹⁹⁸ “I Bienal de Quito se posterga entusiasta acogida en América” El Tiempo. Quito, viernes 6 de octubre de 1967 pág. 13

¹⁹⁹ “I Bienal de Quito se posterga entusiasta acogida en América” El Tiempo. Quito, viernes 6 de octubre de 1967 pág. 13

²⁰⁰ “Junta General de la CCE reiteró respaldo a Carrión” El Tiempo. Quito, viernes 15 de diciembre de 1967 pág. 11

²⁰¹ “Guayasamín en México” El Comercio. Quito, miércoles 3 de abril de 1968 pág. 15

²⁰² “La Casa de la Cultura Elige Presidente” El Tiempo. Quito, domingo 3 de marzo de 1968 pág. 13

Agustín Cueva²⁰³ y posteriormente de los artistas miembros del Departamento de Artes Plásticas: Gilberto Almeida, Hugo Cifuentes, León Ricaurte Miranda, Aníbal Villacís y Oswaldo Moreno²⁰⁴. El gesto de la cena es motivo de disgusto podemos inferir, por el hecho de que se esté usando a la institución cultural *madre* como catapulta para objetivos personales. <<Nosotros miembros de la Sección Artes Plásticas, ante el homenaje que los señores Benjamín Carrión y Oswaldo Guayasamín han rendido al Presidente de la República, hecho que significa un comprometimiento insólito de la Casa, en un acto que mancilla toda dignidad. Considerando además que nosotros hemos sido los primeros en disentir con la actual estructura de la Casa por inoperante, cuyo punto máximo de desorientación se verá en la primera BIENAL DE QUITO>>²⁰⁵. Después de días de conflicto se puede ver que el trasfondo del malestar es efectivamente la *Bienal de Quito*.

La crónica periodística nos arroja que, más allá de la polémica por la cena o por la orientación que adquiriere la Bienal, existen varios conflictos de intereses que se encuentran latentes²⁰⁶. Precisamente como hace notar *Pablo*²⁰⁷, existe molestia en un grupo de artistas –el *Grupo VAN*- que manifiestan que la Bienal tiene como telón de fondo a la figura de Guayasamín²⁰⁸. En su texto recalca:<<Por esta razón, sin mencionarlo, pero pintándolo muy claramente, dicen en su manifiesto que se han implantado ciertos mitos que “se han dedicado a la vergonzosa tarea de la autopropaganda” y a la utilización del “retratismo” como modo de amasar fortuna >>²⁰⁹. El autor manifiesta que no asistiría a la Bienal porque este evento no sería más un evento social con <<sobre- exceso de cocteles>>²¹⁰.

²⁰³ “Junta General de la CCE reiteró respaldo a Carrión” <<Manuel Agustín Aguirre y Agustín Cueva ponen la renuncia a sus cargos en la Casa de la Cultura. >> El Tiempo. Quito, viernes 15 de diciembre de 1967 pág. 11

²⁰⁴ “CCE: Renuncian Cinco Artistas Renuncia en el Departamento de Artes Plásticas” <<Renuncia en el Departamento de Artes Plásticas: Gilberto Almeida, Hugo Cifuentes, León Ricaurte Miranda, Aníbal Villacís y Oswaldo Moreno. >> El Tiempo. Quito, martes 16 de enero de 1968 pág. 9

²⁰⁵ “CCE: Renuncian Cinco Artistas Renuncia en el Departamento de Artes Plásticas” El Tiempo. Quito, martes 16 de enero de 1968 pág. 9

²⁰⁶ “CCE: Renuncian Cinco Artistas Renuncia en el Departamento de Artes Plásticas” El Tiempo. Quito, martes 16 de enero de 1968 pág. 9

²⁰⁷ Pseudónimos: “Pedro y Pablo: los picapiedras” : Artículos de opinión en la sección editorial de “El Tiempo”

²⁰⁸ “Bienal de Quito y cocteles” El Tiempo. Quito, viernes 26 de enero de 1968 pág. 7

²⁰⁹ “Bienal de Quito y cocteles” El Tiempo. Quito, viernes 26 de enero de 1968 pág. 7

²¹⁰ “Bienal de Quito y cocteles” El Tiempo. Quito, viernes 26 de enero de 1968 pág. 7

Ante este ambiente hostil, en la misma sección editorial, encontramos la lectura del asunto de la Bienal por parte de Hernán Rodríguez Castelo. Con ánimo mediador en pro del diálogo, nos dice: <<Guayasamín sigue un camino, grande y los VAN siguen el suyo, grande también. La Bienal de Quito no va a ser, se los puedo garantizar, ni la Bienal para Guayasamín, ni la Bienal para ningún otro grupo. Con decir que nadie sabe aún quienes van a ser los jurados que designen tres grandes Instituciones norteamericanas una, francesa otra y española la tercera; y no se sabe tampoco que pintores vengan en representación de cada país>>²¹¹. Continúa, y manifiesta: <<¿Qué Guayasamín expone en una sala de Quito obras suyas con motivo de la Bienal? Es justo y está en su derecho. Hermoso sería que uno o varios de los VAN hicieran lo propio. Quien ganaría de esta competencia plástica sería el Ecuador>>²¹². Y, a fin de cuentas, eso es lo que hace el *Grupo VAN*, pero en otro espacio expositivo: la Antibienal.

Más allá de los conflictos personales, los trabajos para la instalación de la Bienal continuaron. En esto la gran expectativa sobre la construcción del edificio. La Bienal tendría local y el 30 de marzo estaría por inaugurarse grandes tramos del nuevo edificio de la *Casa de la Cultura*²¹³. El diseño elegido para el edificio nuevo fue el del arquitecto René Denis Zaldumbide²¹⁴. El nuevo edificio de la *Casa de la Cultura*, también llamado edificio de los espejos, era un proyecto que por los problemas políticos del contexto local se vio pausado en su realización y no se vería finalizado hasta inicios de los años noventa²¹⁵.

Como parte vital de la organización de la Bienal tenemos la elección del jurado. Estaría planificado que instituciones culturales internacionales nominen al jurado²¹⁶. La *Casa de la Cultura* realiza las diligencias para solicitar que instituciones tales como el *Museo Guggenheim* o el *Museo Metropolitano de Nueva York*, a través del *CENA*, y con instituciones semejantes en el caso francés y español²¹⁷, asuman este cargo. Desde este

²¹¹ “La Bienal de Quito a las Puertas” *El Tiempo*. Quito, sábado 27 de enero de 1968 pág. 7/15

²¹² “La Bienal de Quito a las Puertas” *El Tiempo*. Quito, sábado 27 de enero de 1968 pág. 7/15

²¹³ “La Bienal en Marcha” *El Tiempo*. Quito, domingo 21 de enero de 1968 pág. 22

²¹⁴ “La Casa de la Cultura Ecuatoriana, proyecto de construcciones” *Revista “Letras del Ecuador”*. N°107, Enero- Mayo 1957. pág. 24

²¹⁵ Ortiz Crespo, Alfonso, ed., *Quito, Guía de Arquitectura*, vol. II (Quito, Ecuador; Sevilla, España, 2004), 333.

²¹⁶ “Jurados internacionales serán nominados por Instituciones” *El Tiempo*. Quito, miércoles 24 de enero de 1968 pág. 13

²¹⁷ “Jurados internacionales serán nominados por Instituciones” *El Tiempo*. Quito, miércoles 24 de enero de

momento, a pesar de no poner en tela de duda la objetividad de quien viniese de jurado, se menciona el problema de los sesgos del gusto de los posibles enviados. La discusión entre premiar lo abstracto o realista se pone ya sobre la mesa²¹⁸.

Gracias a las gestiones, se confirma la asistencia y participación de nueve países en la Bienal de Quito²¹⁹. A la par, la prensa como parte de la difusión del evento comienza con la *Galería de la Bienal*, la misma corresponde a la publicación de la biografía de los artistas que participarían en la Bienal, en la sección cultural del Diario *El Tiempo*²²⁰.

Para finales del mes de febrero varias obras estarían en el país y continúan los trabajos de adecuación en el local; todo esperando la inauguración del evento programada para el primero de abril, sin embargo, los premios se conocerían el 15 de marzo²²¹. En cuanto a lo administrativo, la *Casa de la Cultura* tiene cambios. Como se mencionó –pág. 46-, Carrión renuncia a la Presidencia de la CCE. La junta general convoca a elecciones y tras aprobar un homenaje al presidente saliente, se elige al Dr. Luis Verdesoto Salgado²²². Es importante anotar, que la Bienal se inaugura en pleno fervor de las elecciones presidenciales; con los candidatos Dr. Andrés F. Córdova, Dr. José María Velasco Ibarra, Dr. Camilo Ponce Enríquez y Dr. Jorge Crespo Toral.



Fig. 16 “Es el cuadro que lo (ex)hiben siempre...!”. *El Tiempo*. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág. 9

En marzo se tiene ya los nombres de quienes serían el jurado. Este estaría conformado por los críticos Antonio Amado, de España; José Luis Cuevas, de México; y

1968 pág. 13

²¹⁸ “Jurados internacionales serán nominados por Instituciones” *El Tiempo*. Quito, miércoles 24 de enero de 1968 pág. 13

²¹⁹ “La Bienal Adelante” *El Tiempo*. Quito, domingo 4 de febrero de 1968 pág. 14

²²⁰ “Nueve países vendrán a la I Bienal de Quito” *El Tiempo*. Quito, jueves 1 de febrero de 1968 pág. 13

²²¹ “Siguen llegando obras para la Bienal de Quito” *El Tiempo*. Quito, martes 27 de febrero de 1968 pág. 14

²²² “La Casa de la Cultura Elige Presidente” *El Tiempo*. Quito, domingo 3 de marzo de 1968 pág. 13

Jacques Lassaigue, de Francia²²³.



Fig. 17 Instalan I Bienal de Quito. El Tiempo. Quito, sábado 23 de marzo de 1968 pág. 22

Mientras tanto, la muestra del *Grupo VAN* se anuncia para su inauguración el día 4 de abril²²⁴. La muestra se realizaría en el *Museo Municipal*²²⁵. Una nota de prensa comunica: <<Los artistas que llevarán obras al Museo Municipal- más o menos seis cada uno, todas nuevas- son Muriel, Cifuentes, Villacís, Oswaldo Moreno, Almeida, y un artista alemán invitado>>²²⁶. Se debe tomar en cuenta que, a pesar de la negativa de los artistas anteriormente mencionados a exponer en la Bienal, todo el medio cultural reconoce que la postura del *Grupo VAN*, aun exponiendo fuera del evento de la *Casa de la Cultura*, contribuirían sin duda al éxito de éste²²⁷.

Es importante mencionar que este grupo aclaró a su tiempo no tener nada contra la Bienal. Muestra de la buena relación con la *Casa de la Cultura* es la inclusión de algunos de los artistas de la *Vanguardia Nacional* en el libro *Testimonio Plástico del Ecuador*. Esta publicación del año 1967 incluye en sus páginas a Gilberto Almeida, Hugo Cifuentes, Guillermo Muriel, Enrique Tábara y Aníbal Villacís²²⁸. El alejamiento de la Bienal y en general de la *Casa de la Cultura*, se debe a un propósito que iba más allá en la búsqueda de una ruptura con la forma tradicional de hacer arte²²⁹.

A finales de marzo se dan las últimas acciones preparatorias; se organizan eventos

²²³ “Toda la Casa de la Cultura empeñada en preparar Bienal” El Tiempo. Quito, sábado 23 de marzo de 1968 pág. 22

²²⁴ “Grupo VAN expondrá en Museo Municipal” El Tiempo. Quito, lunes 25 de marzo de 1968 pág. 10

²²⁵ el Grupo VAN no abrirá su muestra en la Galería “Siglo XX”, como dice la información aquella (otro medio de prensa)

²²⁶ “Grupo VAN expondrá en Museo Municipal” El Tiempo. Quito, lunes 25 de marzo de 1968 pág. 10

²²⁷ “Grupo VAN expondrá en Museo Municipal” El Tiempo. Quito, lunes 25 de marzo de 1968 pág. 10

²²⁸ Casa de la Cultura Ecuatoriana, ed., *Testimonio Plástico del Ecuador* (Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967), 10/28/73/100/108.

²²⁹ “La Bienal Adelante” El Tiempo domingo 4 de febrero 1968 pág. 14

culturales y recepciones y se imprimen los catálogos de exposición²³⁰. La Junta General de la *Casa de la Cultura* visita las salas que se encuentran ya prácticamente acabadas²³¹. Adicionalmente se encuentran en preparación, no menos de tres centenares de alumnas de colegios de Quito, para fungir con el papel de guías en la Bienal²³².



Fig. 18 Se preparan para guías para la Bienal. *El Tiempo*. Quito, viernes 29 de marzo de 1968 pág. 12

En este periodo antes de la apertura, se completa el jurado internacional integrado por: el español Antonio Amado, el francés Jaques Lassaigue, mientras que el Dr. Gildo López quien reemplaza al mexicano José Luis Cuevas que por problemas de salud no puede cumplir con el compromiso; más los ecuatorianos Edmundo Ribadeneira y Alfredo Palacios²³³. Los premios serán entregados en la inauguración solemne de la Bienal, el día 1 de abril²³⁴. La noche anterior en la *Vernissage*²³⁵ de la I Bienal de Quito se saboreaba el suspenso en torno a los premios. El jurado entrega el veredicto a la Junta General de la *Casa de la Cultura*; cuyo dictamen habría recogido los votos por unanimidad²³⁶.

²³⁰ "La Bienal en marcha" *El Tiempo*. Quito, lunes 25 de marzo de 1968 pág. 10

²³¹ "Llegaron jurados español y francés" *El Tiempo*. Quito, martes 26 de marzo de 1968 pág. 12

²³² "Llegaron jurados español y francés" *El Tiempo*. Quito, martes 26 de marzo de 1968 pág. 12

²³³ "Se completó jurado internacional" *El Tiempo*. Quito, miércoles 27 de marzo de 1968 pág. 12

²³⁴ "Se completó jurado internacional" *El Tiempo*. Quito, miércoles 27 de marzo de 1968 pág. 12

²³⁵ Vernissage: La "vernissage" es un tipo de recepción-celebración utilizado en eventos, principalmente, culturales; en sus orígenes era una celebración previa a la inauguración de una exposición de pintura. Hay autores que prefieren utilizar un término en castellano y le denominan "cóctel de apertura" o "cóctel de bienvenida". Por: protocolo.org

²³⁶ "Suspenso en torno a los premios: jurado entrega veredicto a CCE" *El Tiempo*. Quito, domingo 31 de marzo de 1968 pág. 22



Fig. 19 La Bienal de Quito a punto: Salones y obras. El Tiempo. Quito, jueves 28 de marzo de 1968 pág. 14

Después de la inauguración del primero de abril, al día siguiente la prensa presenta la crónica del evento²³⁷. El presidente de la República realiza el discurso de inauguración en el cual indica: <<Puedo decirlo con orgullo que Quito ha sido en América una tradición de libertad y de arte”, y tras referirse a los grandes pintores coloniales, siguió: “Vosotros, señores, sois lo que fueron ellos. El pintor de hoy, el artista contemporáneo, va dejando la temática social en sus lienzos, denuncia el dolor y la angustia indescriptible de las masa en el color y la forma>>²³⁸, continuaría enunciado que <<el artista es el profeta de su pueblo. Una pincelada vale más que muchos argumentos a veces. La ira reflejada en un lienzo es una advertencia inmediata de que el equilibrio social está en crisis >>²³⁹.



Fig. 20 Fotografía de la inauguración de la Bienal en la que se encuentran: Otto Arosemena Gómez, Presidente de la República, Mons. Pablo Muñoz Vega, Arzobispo de Quito, Diógenes Paredes, Director de la Sección de Artes Plásticas de la CCE, Dr. Luis Verdesoto Salgado, Presidente de la CCE, Sra. Lucila Santos de Arosemena, Dr. Benjamín Cevallos, Presidente de la Corte Suprema de Justicia, Sr. Galo Plaza, Secretario Electo de la OEA, Dr. Fabián Jaramillo Dávila, Ministro de Educación. El Tiempo. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág. 12

²³⁷ “I Bienal de Quito se inauguró solemnemente ayer” El Tiempo. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág. 1

²³⁸ “Presidente de la Republica Inauguro I Bienal de Quito” El Tiempo. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág.

12

²³⁹ “Presidente de la Republica Inauguro I Bienal de Quito” El Tiempo. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág.

12

Adicionalmente a la exposición de la Bienal se organizaron múltiples actividades adicionales en el denominado *mes de la Bienal*. Una exposición de la obra de Guayasamín²⁴⁰, conciertos de música²⁴¹, lectura de poemas²⁴², conferencias sobre teatro²⁴³, exposición de grabados brasileros²⁴⁴, coloquios²⁴⁵, entre otros. Uno de los eventos complementarios que más causó expectativa fue la visita del Maestro Manuel Viola. A su llegada a la ciudad de Quito, en entrevista a Hernán Rodríguez Castelo, habla sobre su proceso de trabajo artístico: << Tengo un sistema de trabajo analítico. Me meto “en juego”. Trabajo doce horas seguidas. Yo no puedo trabajar menos de cuatro horas cada vez>>²⁴⁶. Viola vendría a Quito a realizar una obra nueva –pintura mural- al igual que habría realizado en Lima, Bruselas y París²⁴⁷.



Fig. 21 Asistencia a la I bienal de Quito. El Tiempo. Quito, sábado 6 de abril de 1968 pág. 18

²⁴⁰ “Guayasamín presentará exposición adjunta a la Bienal de Quito” El Comercio, Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág. 1

²⁴¹ “Concierto Sacro de la orquesta sinfónica con motivo de la Bienal de Quito” El Tiempo. Quito, miércoles 10 de abril de 1968 pág. 12

“Concierto de Música Italiana” El Tiempo. Quito, martes 16 de abril de 1968 pág. 18

“Concierto de música latinoamericana” El Tiempo. Quito, lunes 29 de abril de 1968 pág. 9

²⁴² “Carlos Pellicer leyó poemas en la Bienal” El Tiempo. Quito, miércoles 10 de abril de 1968 pág. 12

²⁴³ “El teatro colombiano y la violencia, conferencia por Iván Rodríguez” El Tiempo. Quito, martes 16 de abril de 1968 pág. 18

²⁴⁴ “Exposición de cincuenta grabados de artistas contemporáneos, gestión compartida con embajada de Brasil” El Tiempo. Quito, miércoles 17 de abril de 1968 pág. 24

²⁴⁵ “Ary Brizzi mantuvo coloquio con plástico” El Tiempo. Quito, sábado 27 de abril de 1968 pág. 12

²⁴⁶ “Maestro Viola llego ayer: Pintará muestra en Quito” El Tiempo. Quito, miércoles 3 de abril de 1968 pág.

13

²⁴⁷ “Maestro Viola llego ayer: Pintará muestra en Quito” El Tiempo. Quito, miércoles 3 de abril de 1968 pág.

13

La entrega de premios de la Bienal se efectúa el día 30 de abril²⁴⁸ y las obras premiadas como dicta el reglamento pasan a ser parte del acervo de la *Casa de la Cultura*. Éstas más las ya existentes en la pinacoteca contribuirían a hacer realidad el proyecto de creación del Museo de Arte Moderno en Quito²⁴⁹. El medio oficial de la *Casa de la Cultura*, la Revista *Letras del Ecuador* habla del evento desde una voz oficial y permite conocer el veredicto²⁵⁰ en 30 de Marzo de 1968²⁵¹.

En esto, el *vacío* del premio Salón Mariano Aguilera se encuentra entregado a Theo Constante. El salón no se convoca como tal ya que se unifica de alguna manera con la Bienal y su premio es donado como premio del Municipio de la ciudad de Quito.



Fig. 22 Carlos Colombino. Los Capangas. Gran premio Bienal de Quito. El Comercio. Quito, domingo 7 de abril de 1968 pág. 1



Fig. 23 Theo Constante. Formas. Primer Premio “Mariano Aguilera”. El Comercio. Quito, domingo 7 de abril de 1968 pág.1

²⁴⁸ “Se entregaron premios de I Bienal” El Tiempo. Quito, miércoles 1 de mayo de 1968 pág. 14

²⁴⁹ “Museo de Arte Moderno será pronto realidad” El Tiempo. Quito, sábado 4 de mayo de 1968 pág. 32

²⁵⁰ Para el listado completo del veredicto revisar “Anexo III”

²⁵¹ “Reportaje Gráfico a la Primera Bienal de Quito”. Revista “Letras del Ecuador”. N°136, Abril 1968 pág. 22-24

3.3 LA EXPOSICIÓN DE ARTE DE VANGUARDIA, LA ANTIBIENAL DEL GRUPO VAN

Por otro lado, la exposición del *Grupo VAN* genera gran expectativa en la víspera de la inauguración de la muestra en el *Museo de Arte Municipal*²⁵². La *Antibienal*, nombrada así por Páez Vilaró²⁵³, tendría como fecha señalada para su apertura el día 4 de abril. Este evento causó gran interés y a decir del jurado de la bienal, el francés Jacques Lassaing, de haber participado habría sido el Gran Premio, al hablar sobre Aníbal Villacís²⁵⁴. El día de la inauguración se publica en la prensa el manifiesto del *Grupo VAN* y una fotografía en la cual dan *un paso al frente*. <<Un paso al frente significa en la trayectoria plástica – brillantísima- de los artistas que integran el Grupo VAN (...) Esta exposición llamada la Antibienal de Quito, es más bien un aporte a este mes de la Bienal. Una manifestación plástica que, unida a la que está expuesta en los salones de la *Casa de la Cultura*, viene a completar el horizonte de la plástica ecuatoriana del momento, que se ha revelado poderosa y renovada. Vemos en esta original fotografía dando ese paso al frente a los componentes del VAN –de izquierda a derecha- Almeida, Molinari, Moreno Heredia, Ricaurte Miranda, Tábara, Villacís, Cifuentes y Muriel. Todos ellos en pos de nuevos caminos, dando la espalda a lo espurio, a lo comercial, a lo viejo>>²⁵⁵.



Fig. 24 El Van da un paso al frente. *El Tiempo*. Quito, jueves 4 de abril de 1968 pág. 13

²⁵² “Enorme expectativa en vísperas de muestra VAN” *El Tiempo*. Quito, miércoles 3 de abril de 1968 pág. 13

²⁵³ “Enorme expectativa en vísperas de muestra VAN” *El Tiempo*. Quito, miércoles 3 de abril de 1968 pág. 13

²⁵⁴ “Enorme expectativa en vísperas de muestra VAN” *El Tiempo*. Quito, miércoles 3 de abril de 1968 pág. 13

²⁵⁵ “El Van da un paso al frente” *El Tiempo*. Quito, jueves 4 de abril de 1968 pág. 13

En la exposición los artistas pertenecientes al grupo muestran su trabajo de exploración por otros caminos de la plástica²⁵⁶. Todos los artistas optan por trabajar en nuevas técnicas con audacia y libertad que deben caracterizar al artista creador. Así, en su manifiesto²⁵⁷ el Grupo anota:

<<(…) Integrarnos en un movimiento renovador en todos los campos de la cultura, rechazando las espúreas manifestaciones existentes, con toda su mixtificación dogmática y normativa, utilizando todos los medios disponibles que conduzcan a la integración del hombre común en el proceso cultural, como actor y participe de la creación artística. En las proyecciones de esta intención situamos el concepto de vanguardia. (…) Esta muestra constituye el primer paso de la nueva actitud que nos impulsa, los venideros darán la medida de nuestros descubrimientos y nuestra voluntad. VAN>>²⁵⁸.

Podemos notar a través de lo expuesto por el grupo de artistas, la necesidad de la diversificación del objeto plástico. Expresan la insuficiencia de lenguajes para expresarse. Por ende existe la necesidad de renovar al medio ecuatoriano. Dicen encontrarse en un medio que se había visto estancado en la dictadura de la figura anecdótica. Se proyectan y a través de la exploración de otros medios poder tener arte de vanguardia. En síntesis, buscan libertad creativa y poder ir más allá de lo establecido por los predecesores. Esta actitud de la búsqueda del *arte por el arte* es una noción propia del arte moderno.

Adicionalmente a la muestra en el *Museo Municipal* se abre en la *Galería Siglo XX* una muestra de pintores que se adhieren a las posturas del *Grupo VAN*. De esta manera, Peter Pleus, Juan Villafuerte y Félix Arauz abren una muestra solidaria con la del *Grupo de Vanguardia*²⁵⁹. Adicionalmente a la exposición se tenía planificada una *mesa redonda*, que tendría por tema central el *Arte de Vanguardia en Latinoamérica*²⁶⁰.

²⁵⁶ “Hoy se (h)abre muestra de pintores de VAN” El Tiempo. Quito, jueves 4 de abril de 1968 pág. 13

²⁵⁷ Para ver manifiesto completo revisar “anexo VII”

²⁵⁸ “Hoy se (h)abre muestra de pintores de VAN” El tiempo. Quito, jueves 4 de abril de 1968 pág. 13

²⁵⁹ “Culturales, hoy” El Tiempo. Quito, jueves 4 de abril de 1968 pág. 13

²⁶⁰ “Mañana será inaugurado el Primer Salón de Vanguardia” El Comercio. Quito, miércoles 3 de abril de 1968 pág. 15



Fig. 25 Alegre y Original inauguración de muestra de los VAN. El Tiempo. Quito, viernes 5 de abril de 1968 pág. 12

El grupo de artistas tiene la intención de ser vanguardista y crítico²⁶¹. Los artistas, aunque en sus inicios pasaron por el expresionismo como forma de representación, decantarían principalmente en el abstraccionismo e informalismo, así como otras formas de experimentación como el collage y la fotografía. La exposición se vería marcada por la búsqueda no solo en otras formas sino en sus materiales. La mayoría del grupo tiene oportunidad de estudiar en el extranjero e impregnarse de las vanguardias vigentes en otros espacios. Con la influencia de Viola –presente en Quito por la Bienal- y el informalismo español experimentan con materiales alternos o no convencionales para la creación artística. El uso de estos materiales y de medios no definidos como artísticos, la fotografía de Hugo Cifuentes en *El mundo de Carola* por ejemplo, hizo que la muestra sea innovadora y revolucionaria frente al arte convencional. El lenguaje visual utilizado entonces por este grupo de vanguardia fue mayoritariamente el precolombinismo a través de la abstracción y el informalismo, y sería este el aporte al arte internacional como verdaderamente ecuatoriano²⁶².

Así, el centro de la vida cultural fueron estas dos exposiciones: la Bienal abierta de 9am a 9pm –entrada gratuita²⁶³- y Antibienal abierta hasta las 7pm²⁶⁴. Ambas muestras plásticas fueron centro de atención de público, prensa y crítica²⁶⁵. La cobertura de prensa de la Bienal y Antibienal, en el sentido de enfrentarlas decantó en una gran asistencia a la

²⁶¹ Rodríguez Castelo, Hernán, *El Siglo XX de las Artes Visuales en Ecuador*, 64.

²⁶² Rodríguez Castelo, Hernán, 66.

²⁶³ “Anuncio Bienal” *El Tiempo*. Quito, jueves 11 de abril de 1968 pág. 12

²⁶⁴ Como dato curioso en la época existió problema de los horarios de atención en los centros expositivos. Museos cerrados en sábado y domingo, en la actualidad impensable, sin embargo a finales de la década del sesenta, la queja elevada en “*El Tiempo*” nos permite observar este hecho. “Ayer: La Bienal Abierta, Antibienal Cerrada” *El tiempo*. Quito, lunes 15 de abril de 1968 pág. 10

²⁶⁵ “Muestras de Arte” *El Tiempo*. Quito, viernes 5 de abril de 1968 pág. 12

bienal, superando las expectativas aun de los más optimistas²⁶⁶. La Bienal estaría abierta hasta el último día de abril –posteriormente se prolongaría hasta el 24 de mayo²⁶⁷- presentando 312 obras y la muestra *Arte de Vanguardia* también llamada Antibienal abierta al público hasta el 1 de mayo –en el *Museo Municipal Mena y Caamaño*- con alrededor de 50 obras²⁶⁸. Adicionalmente disponibles para el visitante a la par de la Bienal y Antibienal se encontraba abierta una exposición de Grabados de Kurt Muller en la *Galería Artes*²⁶⁹, Peter Kleuss, Arauz y obras de VAN en la *Galería Siglo XX*, una muestra colectiva de artistas ecuatorianos en la *Galería Kitgua*, y arte precolombino en el *CENA*²⁷⁰. También tres pintores nacionales en el *Quito Tennis Golf Club* y en el *Hotel Humboldt*: Guayasamín, Rómulo Pino, César Taco, Nilo Yépez²⁷¹. A la actividad local se debe agregar exposiciones de arte ecuatoriano en el exterior; Guayasamín en México²⁷² y arte colonial en los Estados Unidos²⁷³.



Fig. 26 Hugo Cifuentes. Figuras para un Eco. El Comercio. Quito, jueves 4 de abril 1968 pág. 4

²⁶⁶ “Miles en la Bienal” El Tiempo. Quito, domingo 14 de abril de 1968 pág. 12

²⁶⁷ “Anuncio: La Casa de la Cultura Ecuatoriana” El tiempo. Quito, miércoles 24 de abril de 1968 pág. 10

²⁶⁸ “La Bienal y la Antibienal” El Comercio. Quito, martes 9 de abril de 1968 pág. 5

²⁶⁹ “Muestras de Arte” El Tiempo. Quito, viernes 5 de abril de 1968 pág. 12

²⁷⁰ “Exposiciones Abiertas” El Tiempo. Quito, lunes 22 de abril de 1968 pág. 18

²⁷¹ “Cinco exposiciones de pintura y grabado están abiertas en Quito” El Comercio. Quito, domingo 14 de abril de 1968 pág. 8

²⁷² “Guayasamín en México” El Comercio. Quito, miércoles 3 de abril de 1968 pág. 15

²⁷³ “Exposición ecuatoriana colonial en USA” El Tiempo. Quito, miércoles 8 de mayo de 1968 pág. 32

3.4 PRENSA Y CRÍTICA DE ARTE: AGENTES DISCURSIVOS DE LA INSTITUCIÓN ARTE

Es al espectador, y no a la vida, a quien refleja realmente el arte. Oscar Wilde

Ya en la antigua Grecia la actividad plástica era asunto de preocupación. Como anota Dickie, Platón se aproxima al concepto arte, y plantea dos enunciados; en primer lugar, Platón piensa al arte como mera imitación de la realidad, por lo cual sería un error buscar la verdad a través de los objetos plásticos. Por otro lado, se expone la potencial peligrosidad del objeto plástico al dirigirlo hacia el espectador²⁷⁴. En este segundo enunciado implicaría que desde un temprano momento en la razón humana existía conciencia de la recepción del trabajo artístico y su potencial efecto en el espectador. Conscientes de esta *peligrosidad* y usándola en su favor las instituciones de poder han sabido usarla. Un momento en la historia del arte donde podemos observarlo de una manera clara es en los salones franceses decimonónicos con sus grandes exposiciones. Los salones del siglo XIX ven consolidarse a una figura fundamental para entender el mundo del arte moderno: el crítico de arte.

El crítico de arte es este personaje intelectualmente formado que media entre la obra y el público. Esta figura es un intermediario necesario para que el no iniciado pueda comprender la obra. La crítica de arte, como indica Ana María Guasch << se ha de entender como una traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un dialogo de “tú a tú” entre el crítico y la obra de arte>>²⁷⁵. Desde la ilustración, hasta nuestros días poco ha cambiado la dinámica de la crítica de arte; la retórica es utilizada para intentar reconstruir la <<poco sistemática y escasamente metódica vía en la que la pintura se manifiesta>>²⁷⁶. El trabajo de hablar por las imágenes, es pues, una tarea por excelencia retórica. Es importante anotar que, el lenguaje que es usado para el texto crítico, para Guasch, puede seguir dos tipos de descripción: por un lado de identificación la misma que mira la parte interna de la obra-artista, trayectoria, etc.; por otro lado la historización, que consiste en analizar lo externo de la obra – contexto de producción y medio de

²⁷⁴Dickie, George, *El círculo del arte: una teoría del arte.*, 13.

²⁷⁵ Anna Maria Guasch, ed., *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (Barcelona, España: Ediciones del Serbal, 2003), 211.

²⁷⁶ Anna María Guasch, 218.

distribución²⁷⁷.

De esta manera podemos decir que los críticos aplican sistemas estéticos a trabajos artísticos, traducen lo que ven en el objeto al espectador y establecen conclusiones sobre su valor²⁷⁸. La labor del crítico de arte, que es de interpretación de la obra, de alguna manera brinda inducción y de darse el caso traduce la obra al espectador. Es un proceso donde <<el espectador se ve impelido a superar su pasividad contemplativa y activar su propia capacidad reflexiva>>²⁷⁹. Desde la estética del pluralismo²⁸⁰, este es el problema de la crítica del arte ya que nos plantea que, así como no existen límites en la creación tampoco los existirían en la interpretación²⁸¹. Ante la postura fundamental en la propuesta del arte moderno, el cual busca ser de ruptura y contestatario con lo establecido; la postura del crítico como tal es errónea porque implica necesariamente cortar la experiencia visual del espectador e interpretar por él²⁸².

En este marco podemos anotar que la polémica decisión del jurado de la Bienal de pintura de Quito consistió precisamente en un ejercicio de crítica del arte. Por ejemplo, el ejercicio crítico de Jaques Lassaigne, quien al hablar de Constante indica <<Me gusta mucho. He visto su evolución. Me parece que ha dado un paso adelante muy grande. Tiene una gran inquietud, pero ha sabido superarla y hacer otra muy valiosa. Me parece que se inspira en la arquitectura vista desde arriba>>²⁸³. El ejercicio personal de percepción, que en este caso se hace explícito con el uso de la primera persona, nos permite reflexionar sobre el hecho mismo de la crítica como una acción de interpretación de un personaje dotado de reconocimiento por el círculo del arte en el que se desenvuelve.

En un primer momento la directiva posesionada después de la *revolución cultural* en la *Casa de la Cultura*, plantearía democratizar y animar la institución que veían que por un lado era ilegal por ser nombrada por la dictadura y por otro sumamente académica y elitista²⁸⁴. A pesar de que en un principio la nueva directiva estaría en contra de las posturas

²⁷⁷ Anna María Guasch, 219.

²⁷⁸ Becker, Howard, *Los Mundos del Arte: Sociología del Trabajo artístico*, 161.

²⁷⁹ Anna María Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, 224.

²⁸⁰ Estética del Pluralismo, concepto desarrollado por Nelson Goodman y Arthur C. Danto tomado de Anna María Guasch, Anna María Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, 225.

²⁸¹ Anna María Guasch, 224.

²⁸² Anna María Guasch, 225.

²⁸³ “Colombino, Constante y Brizzi los premios de la I Bienal de Quito” *El Tiempo*. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág. 13

²⁸⁴ Rodríguez Castelo, Hernán, *El Siglo XX de las Artes Visuales en Ecuador*, 64.

modernistas europeizantes, una vez posesionados, en palabras de Rodríguez Castelo, traicionan a la llamada *revolución cultural*²⁸⁵. Es interesante cotejar este enunciado con lo escrito por el mismo a finales de la década del sesenta, en la cual defiende el nuevo proceso en la *Casa de la Cultura* y acepta que falta mucho por hacer, pero dice que el proceso va por el camino correcto y niega que la institución sea elitista²⁸⁶. Como anota Cevallos, la posición institucional de la *Casa de la Cultura* aun después de la *revolución cultural*, era absolutamente elitista. Esta realidad podemos notar con los cuestionamientos a la programación de la radio de la Casa: <<nosotros no podemos hacer música de Chichería, tenemos que tener un nivel cultural determinado inclusive dentro de la música nacional (...) no es la idea de crear una cultura popular, es de que la cultura se acerque a la clase popular>>²⁸⁷.

En contraste con los discursos de buscar la auténtica cultura nacional se encuentran estas nociones de una búsqueda de popularización de la *alta* cultura. En el catálogo de exposición de la Bienal en el artículo introductorio, podemos observar las posturas relacionadas con el estilo de Benjamín Carrión, que abarcan la idea de la nación pequeña y que a partir de la herencia europea nuestro arte se desarrolla; también insiste en las nociones de ver al indígena despojado y sus manos trabajadoras, entre otros²⁸⁸. La *Casa de la Cultura*, a través de los medios de prensa y sus críticos cercanos como lo fue Hernán Rodríguez Castelo, intenta disminuir la amplia impresión popular de la institución como cerrada y elitista. La Bienal cuenta con una amplia cobertura de prensa y seguimiento de la misma. La prensa lleva registro también de la recepción de la Bienal por parte del público²⁸⁹. La exposición de la *Vanguardia Nacional*, tuvo también seguimiento por parte de la prensa.

La Bienal no estaría exenta de polémica, más allá de la instalación de la Antibienal. Personajes del medio artístico que no participarían activamente en Bienal o Antibienal intervienen. Ejemplo de eso es Eduardo Kingman que tiene una postura crítica ante la

²⁸⁵ Rodríguez Castelo, Hernán, 64.

²⁸⁶ ¿La Casa de la Cultura Revolución Frustrada? El tiempo. Quito, sábado 16 de diciembre de 1967 pág. 7/9

²⁸⁷ Cevallos, Pamela, *La intransigencia de los objetos: la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)*, 64.

²⁸⁸ Casa de la Cultura Ecuatoriana, ed., *Primera Bienal de Quito*. (Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), 5.

²⁸⁹ “Que El Arte Condene Injusticia Y Exalte La Dignidad Humana”. El Comercio. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág.15

Bienal sobre todo por el jurado conformado para el evento²⁹⁰. Aun actualmente el artista participante de la Bienal, Oswaldo Viteri, quien a pesar de haber ganado un premio en el evento, es crítico y menciona sobre la bienal que <<En primer lugar no fue bienal, porque fue una vez y se acabó... el jurado no fue, no fue...>>²⁹¹.

La decisión del jurado fue frontalmente cuestionada. Los momentos en los que estos cuestionamientos se hicieron explícitos, fueron los coloquios, uno de ellos el organizado con ocasión de la apertura de la muestra de VAN²⁹². Durante casi todo el desarrollo del evento, se tuvo acaloradas discusiones y se expuso el verdadero motivo de la organización del coloquio, el <<discutir algunos puntos en relación con la organización y otros pormenores de la Primera Bienal>>²⁹³. Entre estos puntos se << calificó a la Bienal de “elemento de promoción de venta de cuadros”, por parte de los expositores; del jurado dijo que eran hombres que buscaban su prestigio internacional; de la organización que “era financiada por la Casa de la Cultura”>>²⁹⁴. Adicionalmente, Ulises Estrella opina y dice que las delegaciones de calidad más *pobre* fueron las de Perú, Bolivia y Venezuela.

También se atacó a los participantes extranjeros por ser <<pintores oficialistas>>, y basándose en razones de que la *Casa de la Cultura* ha girado las invitaciones para su participación a los <<Gobiernos imperialistas>>. Ante esto, Jaime Darquea señala que los Estados Unidos negó su apoyo y ni siquiera se proporcionó el juez para el evento, adicionalmente, anota la falta de contacto internacional que viviría el medio. Por su parte, Hugo Cifuentes replicó como miembro de VAN, y dijo no estar de acuerdo con esa afirmación y que se siente una asfixia en el Salón Nacional de la Bienal. Expresó su inconformidad también con el jurado y concluyó con la afirmación de con VAN o sin ella la representación nacional habría sido floja²⁹⁵. Centro de gran parte del debate fueron también los grandes gastos que implicó la Bienal²⁹⁶. En defensa, Jaime Darquea y Hernán

²⁹⁰ “Eduardo Kingman Enjuicia La Bienal”. El Comercio. Quito, domingo 7 de abril de 1968 pág. 1/5

²⁹¹ Entrevista a Viteri, Oswaldo, Quito, 31 de julio, 2017

²⁹² “Culturales, hoy” El Tiempo. Quito, viernes 5 de abril de 1968 pág. 12

²⁹³ “Cesura y defensa de la I Bienal de Quito hicieron en coloquio realizado antier” El Comercio. Quito, domingo 7 de abril de 1968 pág. 5

²⁹⁴ “Cesura y defensa de la I Bienal de Quito hicieron en coloquio realizado antier” El Comercio. Quito, domingo 7 de abril de 1968 pág. 5

²⁹⁵ “Cesura y defensa de la I Bienal de Quito hicieron en coloquio realizado antier” El Comercio. Quito, domingo 7 de abril de 1968 pág. 5

²⁹⁶ “Cesura y defensa de la I Bienal de Quito hicieron en coloquio realizado antier” El Comercio. Quito, domingo 7 de abril de 1968 pág. 5

Rodríguez Castelo de la *Casa de la Cultura*, intervinieron y expusieron el hecho que el financiamiento de la Bienal se dio a través de diversas instituciones que solventarían los gastos²⁹⁷.

Días más tarde se realizó otro evento organizado para el debate sobre la Bienal y la Antibienal con la participación de críticos, escritores y el público²⁹⁸. En el Salón de la Ciudad, se reunieron <<los críticos y escritores Claudio Mena Villamar, Agustín Cueva y Hernán Rodríguez Castelo, y los artistas Jaime Andrade, Hugo Cifuentes y León Ricaurte Miranda>>²⁹⁹, éstos expusieron sus puntos de vista sobre la Bienal de Quito y el *Grupo VAN*. En esto, Oswaldo Viteri se muestra crítico con el *Grupo VAN* y dice que su transformación es <<superficial e insustancial>>³⁰⁰. Reprocha la postura de Ricaurte Miranda que calificó de *vergonzantes* a las influencias extranjeras, y plantea que en el arte <<se debe aceptar todo lo bueno, viniere de donde viniere>>³⁰¹. Posteriormente, después de citar a Giacometti³⁰², pasó a entregarles un gato negro y un ratón blanco a los representantes del *Grupo VAN*: Ulises Estrella y Juan Andrade³⁰³. Hasta el día de hoy Viteri recuerda el evento y comenta << el gato y el ratón empezaron a correr por el salón, entonces dijeron (él) está loco>>³⁰⁴.

Posteriormente, al estar próximo su cierre, la Bienal anuncia una sesión para dar un balance de actividades. Los puntos a tratar serían: <<a) Apreciación General, b) Análisis sobre la Muestra Nacional, c) Análisis sobre la Muestra Extranjera, d) Análisis sobre Premiación, y e) a dónde va la plástica americana, intervendrán los escritores: Edmundo Rivadeneira, Darío Moreira, José Alfredo Llerena, Claudio Mena; los periodistas: Hernán Vela Sevilla, Humberto Pérez Estrella, Santiago Jervis; los Artistas: Boanerges Mideros, Jaime Darquea, Francisco Coello, Carlos Rodríguez; Moderador: Diógenes Paredes>>³⁰⁵.

²⁹⁷ “Se impugno y defendió a Bienal de Quito, Ayer” El Tiempo. Quito, sábado 6 de abril de 1968 pág. 18

²⁹⁸ “Críticos y plásticos en mesa redonda, hoy” El Tiempo. Quito, jueves 11 de abril de 1968 pág. 12

²⁹⁹ “Críticos y plásticos en mesa redonda” El Tiempo. Quito, domingo 14 de abril de 1968 pág. 12

³⁰⁰ “Polémica sobre la Primera Bienal de Quito adquiere mayor pasión en coloquios” El Comercio. Quito, domingo 14 de abril de 1968 pág. 5

³⁰¹ “Polémica sobre la Primera Bienal de Quito adquiere mayor pasión en coloquios” El Comercio. Quito, domingo 14 de abril de 1968 pág. 5

³⁰² << Si en un incendio tuviera que escoger entre salvar a un gato o un Rembrandt, salvaría al gato,... y luego lo dejaría libre>>

³⁰³ “Polémica sobre la Primera Bienal de Quito adquiere mayor pasión en coloquios” El Comercio. Quito, domingo 14 de abril de 1968 pág. 5

³⁰⁴ Entrevista a Viteri, Oswaldo, Quito, 31 de julio, 2017

³⁰⁵ “Anuncio: Primera Bienal de Quito; Balance de la Primera Bienal de Quito” El Tiempo. Quito, jueves 16

De igual manera, al cierre de la exposición de VAN, se anota que gracias a este evento, personas de toda condición, social y económica, estuvieron pendientes del asunto cultural a través de <<intervenciones por la radio, mesas redondas, un TELEPULSO convirtieron a este debate en comidilla de amplios sectores de Quito>>³⁰⁶. Este sería el mérito fundamental de la muestra de arte de vanguardia, más allá del juicio de valor que se pueda tener sobre las obras expuestas, el haber traído la atención de la opinión pública y llevar las discusiones de índole artística a grandes sectores de la sociedad³⁰⁷. Los artistas del *Grupo VAN*, consiguieron así su primer objetivo, despertar el entusiasmo y toma de conciencia en el terreno de las artes; consiguiendo así en su evento miles de visitantes³⁰⁸.

Esta gran acogida sería desde instalada la muestra, como anota en su crítica Hernán Rodríguez Castelo, un éxito, pues <<no había cómo dar un paso ni lograr alguna perspectiva para apreciar las obras>>³⁰⁹. Continúa en su artículo y anota <<El tema social que ocurre insistentemente, fuerte, crudamente, no advierte como encargado de partido o moda ambiente. Es que cuando la libertad es vivida por gente sensible por auténticos artistas como los del VAN se dice lo que se tiene adentro, lo que más nos lastima. Es el auténtico compromiso; el único que puede asumir el artista>>³¹⁰. Resalta que sin duda a los expositores los mueve un espíritu de búsqueda, acepta que si bien muchas obras por su naturaleza diferente y pueden parecer una burla; anota que estos son elementos para reforzar su mensaje; rechazo, protesta, búsqueda, pero sobre todo alegría, <<los pintores de Van se ríen de ellos mismos y del público; viven la embriaguez de haber superado prejuicios y esclavitudes>>³¹¹. Finaliza enunciando una reflexión para la *gente seria* <<los artistas del VAN no proclaman esta muestra como algo definitivo –una llegada- sino como un ponerse en camino (...) Hay mucho que esperar del Grupo VAN>>³¹².

En este punto podemos apreciar lo que indica Guasch sobre lo que necesita un crítico. Lo necesario para un crítico, junto a la capacidad de describir y explicar, es un tercer estadio en el cual el crítico demuestra su capacidad hermenéutica e intenta asignar un

de mayo de 1968 pág. 22

³⁰⁶ “VAN Clausuró muestra” El Tiempo. Quito, miércoles 1 de mayo de 1968 pág. 14

³⁰⁷ “VAN Clausuró muestra” El Tiempo. Quito, miércoles 1 de mayo de 1968 pág. 14

³⁰⁸ “VAN Clausuró muestra” El Tiempo. Quito, miércoles 1 de mayo de 1968 pág. 14

³⁰⁹ “Muestra del Grupo VAN: búsqueda alegre y libre” El Tiempo. Quito, viernes 5 de abril de 1968 pág. 12

³¹⁰ “Muestra del Grupo VAN: búsqueda alegre y libre” El Tiempo. Quito, viernes 5 de abril de 1968 pág. 12

³¹¹ “Muestra del Grupo VAN: búsqueda alegre y libre” El Tiempo. Quito, viernes 5 de abril de 1968 pág. 12

³¹² “Muestra del Grupo VAN: búsqueda alegre y libre” El Tiempo. Quito, viernes 5 de abril de 1968 pág. 12

significado a la obra, esto es la interpretación³¹³. Precisamente en la capacidad de realizar el ejercicio de interpretación reside el poder del crítico. El poder del crítico reside en dotar de significado a un objeto estético, este <<no depende de la obra en sí misma en su creación participa el intérprete-crítico que incluso llega a asumir el papel de autor>>³¹⁴. Hernán Rodríguez Castelo al hablar, partiendo de los eventos Bienal y Antibienal, en un sentido más amplio de la vanguardia, deja ver en su crítica que él personalmente simpatizaba con el trabajo plástico del *Grupo VAN*, así lo podemos notar en afirmaciones tales como que, de haber participado el Gran Premio de la Bienal de Quito lo hubiera ganado Aníbal Villacís, con su <<gran cuadro en grises y blancos>> para el crítico la obra << más hermosa que haya visto entre los cuadros del Villacís Barroco>>³¹⁵. En el artículo, se insiste en que los pintores de VAN no fueron rechazados del evento Bienal, y que se insistió para que participaran³¹⁶, defiende el trabajo plástico ante las posturas de otro lado de la crítica de arte que tacha a la Vanguardia Nacional de <<rarezas, cosas horribles>>, y recuerda que los autores están entre los mejores pintores del país³¹⁷.

El autor así, reflexiona en que, si un grupo de jóvenes cualquiera, principiantes hubiesen hecho tales cosas se interpretaría como desplante o intento por llamar la atención. Sin embargo <<lo han hecho Muriel, Cifuentes, Almeida, Ricaurte Miranda, Moreno (Villacís y Tábara siguen fieles a su línea)>>; así que la actividad plástica sería un acto pensado en un momento de madurez productiva, no un desplante sin más³¹⁸. Rodríguez Castelo destaca tres sentidos de la muestra de vanguardia; en primer lugar, sería buscar una liberación, un desencadenamiento la exposición de la *Vanguardia Nacional* <<viene a significar que se ha roto todo y con todo. No quedan ya barreras ni límites. Cada artista puede empezar a ser él mismo>>³¹⁹. En segundo lugar, el sentido de búsqueda, el estimular a seguir explorando, y finalmente el sentido de asumir un compromiso sin servilismos³²⁰.

La labor del crítico de distinguir y valorar la obra artística se dificulta contemplando el hecho de que esta distinción y valoración ejecutada es, solo en apariencia, objetiva.

³¹³ Anna Maria Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, 221.

³¹⁴ Anna Maria Guasch, 222.

³¹⁵ “Sentido de las Vanguardias” *El Tiempo*. Quito, sábado 6 de abril de 1968 pág. 9/19

³¹⁶ “Sentido de las Vanguardias” *El Tiempo*. Quito, sábado 6 de abril de 1968 pág. 9/19

³¹⁷ “Sentido de las Vanguardias” *El Tiempo*. Quito, sábado 6 de abril de 1968 pág. 9/19

³¹⁸ “Sentido de las Vanguardias” *El Tiempo*. Quito, sábado 6 de abril de 1968 pág. 9/19

³¹⁹ “Sentido de las Vanguardias” *El Tiempo*. Quito, sábado 6 de abril de 1968 pág. 9/19

³²⁰ “Sentido de las Vanguardias” *El Tiempo*. Quito, sábado 6 de abril de 1968 pág. 9/19

Gracias al gran conocimiento del tema artístico y lo letrado que pretende ser, se plantea por encima de lo que el fin y al cabo es *su* gusto la valoración es personal, <<un gusto que es subjetivo en tanto depende de un individuo, pero que a su vez es histórico y social en la medida que este individuo pertenece a un espacio y a un tiempo determinado, con todo lo que ello significa>>³²¹. Adicionalmente hay que contemplar que siendo este individuo parte del círculo del arte, podemos inferir que conoce a los artistas y hay con quien posee afinidad y en otros casos potencial desdén o alguna clase de rencilla personal; eso necesariamente se reflejará al momento de la escritura por alejada que pretenda estar de la subjetividad.

La Bienal, por otro lado, recibe ataques desde su organización hasta en las formas plásticas y defensas por parte de sus allegados, mientras la Antibienal, por lo menos para la crítica paneada, no recibe embate y en términos generales de hecho se reconoce su valía. Claudio Mena Villamar, por ejemplo, al hablar de la Antibienal, considera que más allá de tener la razón o no en su postura, los artistas de la *Vanguardia Nacional* tienen el mérito de hacer su propia muestra y tener una posición clara y definida ante el certamen oficial, la Bienal³²². Anota que es entendible la búsqueda de libertad no solo estética sino expositiva también, ya que, << una Bienal es, mal que nos pese, un poco como la tienda del boticario en que todas las tendencias y los ismos se confrontan y se contra ponen, donde cientos de cuadros aplastan y agobian al pintor individuo>>³²³. Intentando dejar a un lado a lo que él llama <<enfermizo enfrentamiento VAN vs. Guayasamín>>, rescata la posición del *Grupo VAN* la misma que para su percepción tuvo un hondo sentido y más aún, se considera su intención de renovar y cambiar el panorama plástico, <<Más allá de lo antiguayasaminesco, con el Manifiesto que el Grupo Van puso a circular el mismo día de la inauguración de la Bienal, los fundamentos y la justificación y se centraron ya exclusivamente en torno a planteamientos estéticos y a una toma de conciencia del problema de la creación en una sociedad como la nuestra>>³²⁴.

Adicionalmente Mena Villamar, analiza la cada vez más dramática separación del arte de aquel entonces y su público, como solución de esta problemática, sería para el *Van*,

³²¹ Anna Maria Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, 230.

³²² “La Antibienal del Grupo “VAN” por Claudio Mena Villamar” *El tiempo* jueves 11 de abril 1968 pág. 9

³²³ “La Antibienal del Grupo “VAN” por Claudio Mena Villamar” *El tiempo* jueves 11 de abril 1968 pág. 9

³²⁴ “La Antibienal del Grupo “VAN” por Claudio Mena Villamar” *El tiempo* jueves 11 de abril 1968 pág. 9

tener nuevos ordenes de visión. Señala y aplaude la búsqueda en medios no tradicionales, el experimentar fotomecánica, montajes ópticos etc. menciona y recalca que todas las manifestaciones plásticas con una fuerte posición teórica y basadas en un impulso renovador. Menciona que el movimiento *Dada* es de indudable influencia más que como hecho plástico por la intención renovadora e iconoclasta. Y concluye con la siguiente aseveración: <<en resumen, la Antibienal del Grupo Van es lo más interesante que de modo indirecto nos ha traído la Primera Bienal de Quito>>³²⁵.



Fig. 27 “¿Cómo también será?... pero en todo caso es un gran esfuerzo...”. El Comercio. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág. 4

Es importante mencionar la existencia de las situaciones que alteran la experiencia de la recepción³²⁶; como pueden ser los sesgos ideológicos. Este es el caso por ejemplo del crítico *Bradomin*, quien, deja ver sus posturas ideológicas más allá de la actividad artística. Se declara un hombre común enfrentándose al trabajo de los artistas y enuncia la idea del pintor como un genio solitario y casi atormentado por el arte y la incomprensión³²⁷. Continúa y comenta que, entrar a la Bienal fue una experiencia <<fuera de lo común>>, y resalta la gran labor de la *Casa de la Cultura* y los esfuerzos para la instalación del evento. En cuanto a la pintura expuesta, de entrada y textualmente manifiesta <<no me gustó la Bienal (...) no soy pintor; pretendo ser un hombre culto. Amo el arte, lo estimo como la única manera de vivir en plenitud. Pero qué son aquellos esperpentos colgados en las varias salas, en su inexpresión, su ridículo desenfado? Arte, para quiénes? Para los sabios que

³²⁵ “La Antibienal del Grupo “VAN” por Claudio Mena Villamar” El tiempo jueves 11 de abril 1968 pág. 9

³²⁶ Anna Maria Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, 219.

³²⁷ “La Bienal Vista por un Hombre común” El Tiempo. Quito, lunes 8 de abril de 1968 pág.7

miran las exposiciones con la boca abierta? >>> ³²⁸. Notoriamente su gusto va por el lado de lo figurativo, y continúa en su crítica y manifiesta que, el tipo de arte expuesto en la bienal no tendría capacidad de llegar siquiera a un público medio ³²⁹.

Después de negar su incapacidad de responder a la pregunta de *¿Qué es una Bienal?*, continúa y comparte haberse sentido abrumado por su falta de capacidad de juzgar las obras allí expuestas y que a pesar de que los *entendidos* han indicado que hay un centenar de cosas interesantes, él no las había visto por ninguna parte, aunque si acepta haber visto obras que le produjeron una sensación de <<honradez, de belleza depurada>> ³³⁰. Es notorio observar que el escritor limita la manifestación artística a lo bello, a la actividad mimética, así expresa su apoyo a la criticada decisión del jurado de la elección del gran premio y comenta que <<el Gran Premio, así no puede ser más justo, a pesar de que no podemos hablar propiamente de pintura, sino artesanía, bajo el noble, poderoso, trágico influjo del maestro de los Caprichos (Goya). Allí, para emplear el lenguaje de los críticos, hay fuerza, hay expresión y plenitud>> ³³¹.

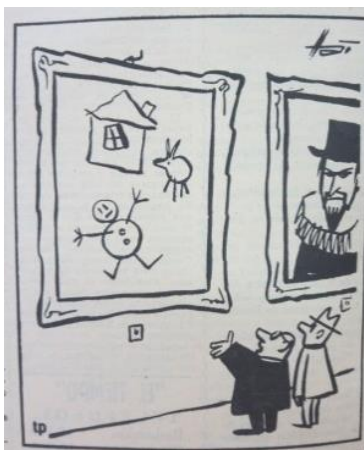


Fig. 28 “y aquí una obra de los llamados renovadores”. *El Tiempo*. Quito lunes 29 de agosto de 1966 pág. 6

En contraste, al referirse a la obra del argentino Brizzi expresa <<eso era una tomadura de pelo! Un impropio, una audacia del artesano, sacudido por vagos conceptos de simetría, de precisión, etc. nada que pueda hablar a la emoción, peor a la sensibilidad humana. Juegos de colores, movimiento inexplicable... capacidad de escamoteo, y nada más. Horrendo. Un crimen en nombre del arte, perpetrado contra el espectador humilde...

³²⁸ “La Bienal Vista por un Hombre común” *El Tiempo*. Quito, lunes 8 de abril de 1968 pág.7

³²⁹ “La Bienal Vista por un Hombre común” *El Tiempo*. Quito, lunes 8 de abril de 1968 pág.7

³³⁰ “La Bienal Vista por un Hombre común” *El Tiempo*. Quito, lunes 8 de abril de 1968 pág.7

³³¹ “La Bienal Vista por un Hombre común” *El Tiempo*. Quito, lunes 8 de abril de 1968 pág.7

aquel que no está “preparado” para admitir, sin discusión, la nobleza del pintor. Pruebas de movimiento, pruebas de color... arte que sorprende y que dejará de sorprender, para luego aburrir y pesar en la conciencia del espectador>>³³². Sin duda, como crítico conserva la noción de necesitar explicar la obra y por ende considera al espectador inculto y pasivo ante la obra; subestima al espectador porque *no va a entender* lo que se expone. De igual manera al hablar del trabajo de Vilaró expresa <<no me merece respeto alguno y su obra oscila entre la descomposición y el absurdo. En cuanto a la muestra ecuatoriana, es lamentable>>³³³. Es interesante como a la par de que desmerece el trabajo de los pintores insiste en que es su humilde opinión de hombre común.

Continua y reconoce que la organización se la debe aplaudir por el arduo trabajo y que es de lamentar la falta de los pintores de VAN. Para finalizar trae a colación una interrogante sumamente válida que es << hasta cuándo el arte estará divorciado del espectador común? No pido que se “entienda” una obra, sino que se la sienta. Pero, ante obras como la del argentino, nadie puede sentir más que aburrimiento. Duela a quien le doliera>>³³⁴. Los enunciados denotan la gran problemática de la incomprensión del arte moderno y el limitante del acercarse a ver con ojos de arte figurativo lo abstracto. La comprensión de las obras, según lo que Marta Traba llama países abiertos, es ajena sin duda ya que no es parte de nuestro entorno y nuestro arte vivía otro proceso. Sin embargo, eso no lo hace menos válido; si es por que estimule sentimiento, sin duda lo hace; comunica y genera inquietudes; invita a ver las cosas de otro modo, pero como en todo se teme a lo que no se conoce. Consecuentemente se debe mencionar el lugar de poder en la enunciación del crítico, si no es de *su* gusto, no es válido.

Acto seguido *Bradomin* exclama que el arte de Ecuador copia lo que está superado en otros países. Este enunciado es contradictorio ya que ataca lo nuevo y lo menosprecia, como en el caso de la obra argentina y uruguaya que sigue tendencia americana *Pop* y *Op*³³⁵. Estas tendencias son lo más novedoso en cuanto a actividad plástica, sin embargo, *Bradomin* cree fervientemente que los artistas uruguayos y argentinos se encuentran copiando tendencias ya anticuadas del exterior. Pero esta postura de desencanto por las

³³² “La Bienal Vista por un Hombre común” El Tiempo. Quito, lunes 8 de abril de 1968 pág.7

³³³ “La Bienal Vista por un Hombre común” El Tiempo. Quito, lunes 8 de abril de 1968 pág.7

³³⁴ “La Bienal Vista por un Hombre común” El Tiempo. Quito, lunes 8 de abril de 1968 pág.7

³³⁵ “La Bienal Vista por un Hombre común” El Tiempo. Quito, lunes 8 de abril de 1968 pág.7

tendencias del crítico resulta también positiva ya que, como indica Duchamp, <<la crítica del arte moderno es un resultado natural de la libertad concedida al artista para expresar su punto de vista individual. Considero que el barómetro oposición es un saludable indicador de la profundidad de la expresión individual. Cuanto más hostil sea la crítica, más estimulante será para el artista>>³³⁶.



Fig. 29 Ver bien la obra por Jorge Palacios. *El Tiempo*. Quito, domingo 17 de julio de 1966 pág. 31

A finales del mes de la Bienal, Hernán Rodríguez Castelo comienza a escribir lo que sería, una serie de artículos a publicarse en el Diario *El Tiempo*³³⁷, en los cuales se presentaría un análisis a las objeciones hacia la Bienal, sin embargo, se publican solo dos de diez. En los dos podemos ver una notoria justificación ante los enunciados de servilismo y estancamiento en la que estaría sumida la *Casa de la Cultura*. En primer lugar, se insiste que la *Casa de la Cultura* no estaría comprometida con el gobierno ya que la donación presidencial a darse como primer premio de la Bienal de Quito. El autor plantea que es más que entendible el aporte económico del gobierno central. Se debe contemplar que el Estado tiene obligación de apoyar, esto incluye económicamente, a la primera institución cultural. Y sobre la polémica cena, el autor alega que fue tan solo una comida ofrecida por el estreno de *Daquilema*³³⁸. Adicionalmente, manifiesta que sobre la designación de Benjamín Carrión como embajador en México no tuvo nada que ver con la Bienal. De igual manera reflexiona en el hecho de que es adecuado que el presidente de la república haya inaugurado un evento como la Bienal, siendo este de suma importancia³³⁹.

³³⁶ Ruhrberg, Karl, *Arte del siglo XX*, 127.

³³⁷ Solo se publica uno, ya que, por conflictos personales del autor se deja de publicar y en remplazo, se publica el artículo "La ley de la selva en la Cultura", en el cual se desvincula con la Casa de la Cultura

³³⁸ obra de Patricia Aulestia

³³⁹ "10 objeciones a la I Bienal de Quito por Hernán Rodríguez Castelo" *El Tiempo*. Quito, sábado 27 de abril de 1968 pág. 9/19

En segundo lugar, se expone la objeción sobre que << a la bienal se la ha calificado de “manifestación de elite, de lucimiento y espectacularidad absolutamente desvinculada del pueblo”>>³⁴⁰. El análisis en esta ocasión, menosprecia la percepción de la mayoría alegando que esa desigualdad planteada entre elite y pueblo solo ocurrió en la noche de la inauguración. Sobre esto dice <<fondo de esta acusación algo circunstancial de poquísima importancia, cuyo pero se sobre estima>>³⁴¹. Acepta que sí, para él es desagradable el salón lleno de personas de la elite, sin embargo menciona que no eran los únicos en estar presente el día de la inauguración ya que había prensa, artistas (participantes y no), escritores e intelectuales, estudiantes universitarios, *gente de pueblo* y dice <<el pueblo no es solo el obrero y el proletario: las clases medias son pueblo!>>³⁴². Recalca que la entrada es libre y que no existe protocolo de vestimenta para entrar y la asistencia misma es prueba de que no fue un evento aislado para elites, sino que centenares de personas de toda clase social han visitado la muestra³⁴³.



Fig. 30 “.....???”. El Tiempo. Quito, lunes 21 de junio de 1965 pág. 10

Sin embargo, es indiscutible que a pesar de que existiera o no asistencia en ambos eventos, el tipo de manifestaciones era, sin lugar a dudas, visualmente confusa. Bourdieu anota que como parte del proceso de autonomización de la producción artística e intelectual, encontramos la aparición de la noción de que, tanto artistas como intelectuales

³⁴⁰ “10 objeciones a la I Bienal de Quito por Hernán Rodríguez Castelo” El Tiempo. Quito, sábado 27 de abril de 1968 pág. 9/19

³⁴¹ “10 objeciones a la I Bienal de Quito por Hernán Rodríguez Castelo” El Tiempo. Quito, sábado 27 de abril de 1968 pág. 9/19

³⁴² “10 objeciones a la I Bienal de Quito por Hernán Rodríguez Castelo” El Tiempo. Quito, sábado 27 de abril de 1968 pág. 9/19

³⁴³ “10 objeciones a la I Bienal de Quito por Hernán Rodríguez Castelo” El Tiempo. Quito, sábado 27 de abril de 1968 pág. 9/19

socialmente pertenecen a otra categoría social con sus reglas exclusivas³⁴⁴. La desvinculación que implicaría esta recategorización social, podría explicar de alguna manera la desarticulación del círculo artístico y el público externo. Como indica García Canclini, <<el descompromiso con lo social se volvió para algunos síntomas de una vida estética>>³⁴⁵. El arte de vanguardia se desvincula en medida de que mientras se cultiva indiferente el arte, la inmensa mayoría de la población es analfabeta; los que se ocupan del arte y la cultura son irrepresentativos e inverosímiles con la realidad de la población mayoritaria³⁴⁶.

Sin embargo, es paradójico ya que, como indica Bourdieu, los mecanismos de mercado que poseen su propia dinámica por ende necesitan separarse; por eso es importante separar al *creador* de la generalidad, oponiendo los productos sin par y sin precio de su *genio creador*³⁴⁷. El propósito es conquistar un mercado tan vasto como sea posible; y, por otro lado, se compite por el reconocimiento propiamente cultural, el mismo que es otorgado por el grupo de pares, que son a la vez, clientes privilegiados y competidores³⁴⁸. Con todo esto no se insinúa qué esté mal de vender la obra e integrarse al mercado del arte. Es necesario quitar la idea de qué el dinero es algo no digno de ser integrado en el mundo artístico. No es reprochable la acción de vender cuadros ya que, al fin y al cabo, el ser pintor es un trabajo, como insinúa Becker³⁴⁹.

Es importante anotar que en el medio ecuatoriano existió ya en la década de los 60 esta noción cuasi empresarial del mundo del arte. Esto es notorio en el trabajo escrito por el marchante y crítico de arte Wilson Hallo, en *75 años de pintura en el Ecuador* maneja ya una especie de *criterio de empresa* y busca instalar mercado permanente. No es malo conseguir réditos del trabajo artístico al fin y al cabo vivimos en un sistema capitalista y este implica trabajar para tener una remuneración, pero el limitar a la actividad plástica a una actividad mercantil mutila la esencia de lo que el trabajo artístico se refiere, el existir como una expresión del ser. Mutilar al arte, como proceso constructivo, ideológico y

³⁴⁴ Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, 86.

³⁴⁵ García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 42.

³⁴⁶ García Canclini, Néstor, 20.

³⁴⁷ Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, 89.

³⁴⁸ Bourdieu, Pierre, 90.

³⁴⁹ Becker, Howard, *Los Mundos del Arte: Sociología del Trabajo artístico*, 40.

explorativo a solo buscar vender y complacer a quien compra³⁵⁰. Como ejemplo de esta ruptura a la dinámica y necesidad de la galería es Tábara, autor que en la *Galería Siglo XX* se vendía muy bien, sin embargo, su exploración de la plástica le lleva a dar una propuesta que retorna a la figuración –los pata-pata-, la misma que no era lo que el consumidor de bienes culturales quería adquirir por lo cual la galería estuvo en aprietos y tuvo que repensar la estrategia de venta³⁵¹. Esto nos permite aproximarnos a que más allá del interés del medio cultural existe un trasfondo de propuestas artísticas más allá de lo que es rentable y que vende bien.

Como parte de la creación de este círculo cultural se busca ampliar el entorno que consume los bienes que poseen tanto valor simbólico como mercantil³⁵². Los campos del medio cultural que encontramos en el contexto local, por un lado, el campo de producción restringida, que se refiere al sistema que produce bienes simbólicos destinados a un público de productores de bienes simbólicos –artistas y galerías-; y por otro lado, el campo de la gran producción simbólica los mismos que producen bienes simbólicos destinados a no productores que pueden pertenecer a sectores no intelectuales de la clase dominante o a otras clases sociales³⁵³. Estos campos comienzan su formación en la década de los sesenta y tendrán su consolidación y gran florecimiento en la década venidera con el boom petrolero que vive el país³⁵⁴.

3.5 ¿RETRASO O VANGUARDIA ARTÍSTICA?: ENFRENTAMIENTOS ESTILÍSTICOS

Lo apolíneo y lo dionisiaco están siempre inevitablemente unidos de alguna manera.

Friedrich Nietzsche

Los artistas reconocidos de los años de la década de 1960 tuvieron la sensación vivida de los límites. Cada artista trazó una línea filosófica de su trabajo artístico³⁵⁵. Como

³⁵⁰ Hallo, Wilson, *75 Años de Pintura en el Ecuador*, 1977, 11.

³⁵¹ Cevallos, Pamela, *La intransigencia de los objetos: la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)*, 133–34.

³⁵² Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, 87.

³⁵³ Bourdieu, Pierre, 90.

³⁵⁴ Salvat Editores, S.A, *Historia del Arte Ecuatoriano*, IV:10.

³⁵⁵ Danto, Arthur C., *Después del Fin del Arte*, 36.

reflexiona Danto, <<Solamente cuando se volvió claro que cualquier cosa podía hacer una obra de arte se pudo pensar filosóficamente sobre el arte>>³⁵⁶. El modernismo había dado un giro enorme en cuanto a la obra de arte. La pintura dejó de ser una simple ventana para ser un objeto con derecho propio³⁵⁷. En el caso latinoamericano, lo que García Canclini llama gestos de ruptura, se vuelven a los ritos originarios. Este impulso originario de las vanguardias llevó a vincularlas con el proyecto de la modernidad secularizadora³⁵⁸. Así, como nos deja ver Estuardo Maldonado las formas originarias: << Son arte, arte y grande, arte e importante, esos son los primeros que comienzan a hacer algo en la vida. Eso tiene una importancia infinita (...) la cultura Valdivia, (...) la primera cultura del continente americano que es nuestra Valdivia. Mi obra y la obra precolombina... entonces ahí se ven las dos cosas. Para eso trabajamos para hacer algo nuevo, hacer algo original >>³⁵⁹.



Fig. 31 Estuardo Maldonado. "S" Angular Precolombino. Medios del Siglo XX. Colección del Artista. Fotografía: Soledad Andrade. Fecha: Quito, 25 de julio, 2017

Asentándonos en el contexto local, como expone Cevallos, debemos entender a la vanguardia artística de la época como la externalización de la necesidad de implementar cambios en los lenguajes plásticos y dinamizar el círculo del arte³⁶⁰. Los artistas de la vanguardia que trabajan en la década de los sesenta se encuentran en una búsqueda de legitimación de sus respectivos lenguajes. Buscan el reconocimiento de la validez de su trabajo y así ser tomada como vanguardia propiamente dicha. En el medio, a nivel

³⁵⁶ Danto, Arthur C., 36.

³⁵⁷ Danto, Arthur C., 38.

³⁵⁸ García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 44.

³⁵⁹ Entrevista a Maldonado, Estuardo, Quito, 25 de julio, 2017

³⁶⁰ Cevallos, Pamela, *La intransigencia de los objetos: la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)*, 158.

expositivo, existe apertura, pero no se llega a dar el siguiente paso y ser lo oficial, o por lo menos no como se validó el trabajo plástico de Guayasamín³⁶¹. Sin embargo, en esta lucha por el reconocimiento es donde reside la esencia del arte moderno.

Es necesario reconocer la naturaleza dual de la existencia, Nietzsche nos dice al respecto: <<Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata intuición desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco>>³⁶². A pesar de la externalización del filósofo sobre que, << el arte moderno es totalmente inútil>>³⁶³, por su naturaleza analítica por la pretensión de ser objetiva, el uso de este filósofo se justifica en medida de nos invita a contemplar la naturaleza dual de la existencia artística³⁶⁴. La comunidad artística enriquece las posibilidades estilísticas del medio donde se desarrolla.

El arte *nuevo* no puede existir sin el previo a sí sea para desecharlo. Para Danto, necesariamente debe haber no menos de dos lenguajes enfrentándose. Estos se enfrentan como una *tesis* y la otra se ha de levantar como su *antítesis*. En esto consiste la *Matriz Estética*, en la cual cada estilo es igual de válido que el otro. El trabajo plástico puede reflejarnos en medida de que podamos decodificar el mensaje, para aquellos que no estén familiarizados con el lenguaje que trabaja la matriz, es difícil y tal vez imposible reconocer a las obras de arte³⁶⁵. La obra tanto figurativa como no-figurativa nos es igualmente *indescifrable*, sin conocimiento previo del tema expuesto. Por ejemplo, las pinturas del siglo XVII, por lo general son obras con contenido religioso, estas significan para quien puede decodificar el mensaje que contiene. Son pocos quienes en realidad pueden *ver* el significado. De la misma forma la obra no-figurativa/ abstracta tienen sentido mientras quien lo observe posea conocimiento de contenido o significación del mensaje de la obra. Con esto no se quiere decir, de ningún modo que sin conocimiento no se puede apreciar el trabajo artístico, sino todo lo contrario, podemos enfrentarnos al arte figurativo y abstracto de igual manera.

³⁶¹ Cevallos, Pamela, 159.

³⁶² Nietzsche, Friedrich, “El nacimiento de la tragedia”, *Mara Serrano, Diseñadora, programadora y catedrática*. (blog), s/f, 11, http://www.maraserrano.com/MS/articulos/nietzsche1_elnacimientotragedia.pdf.

³⁶³ Izquierdo, Agustín, *Friedrich Nietzsche, Estética y Teoría de las Artes* (Madrid, España: Tecnos, 2004), 40.

³⁶⁴ Izquierdo, Agustín, 40.

³⁶⁵ Danto, Arthur C., “El Mundo Del Arte”, 10.

Tanto lo figurativo como lo abstracto nos es ajeno y lo que le hace tomar sentido es su teoría. Danto indica el <<uso de las teorías, además de ayudarnos a discriminar el arte del resto, consiste en hacer el arte posible>>³⁶⁶. Con esto Danto nos quiere decir que, para crear una obra de arte se necesita una teoría que la respalde para que el objeto sea llamado arte. Sin embargo, es importante mencionar la reflexión y crítica de Dickie ante este enunciado. Dickie manifiesta que pensar en el objeto artístico desde la postura de Danto se torna limitada e incompleta por que ignora todo el sistema artístico que necesariamente esta de tras de la obra, sistema que él analiza con su teoría institucional del arte³⁶⁷. De la misma forma García Canclini, anota que la actividad artística es colectiva y que funciona a través de convenciones sociales³⁶⁸. Las convenciones permiten que el arte sea un hecho social, éstas establecen formas de cooperación y comprensión; a su vez se instalan formas de diferenciación entre los modos ya consagrados y entre quienes encuentran artisticidad en la ruptura de las convenciones³⁶⁹.

LA BIENAL

En cuanto a la Bienal, la crónica en la prensa relata las anécdotas del *vernissage* brindado la noche antes de la inauguración del evento. Comentan en la crónica que el Gran Premio habría que buscarlo en el salón argentino de la Bienal, donde estaría expuesto Ary Brizzi. Este artista llamó la atención con sus juegos cromáticos. La prensa anota que el trabajo del argentino debió haber llamado la atención del jurado también. Se extiende una felicitación a Theo Constante, Mario Solís, Oswaldo Viteri, Jaime Villa, Jaime Darquea, Boanerges Mideros. Estos artistas representaban al Ecuador y se considera que existe solidez en su propuesta artística. La crónica de presa concluye aceptando que es difícil la tarea del jurado³⁷⁰.

³⁶⁶ Danto, Arthur C., 1.

³⁶⁷ Dickie, George, *El círculo del arte: una teoría del arte.*, 45–46.

³⁶⁸ García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 39.

³⁶⁹ García Canclini, Néstor, 39.

³⁷⁰ “Hoy se inaugura I Bienal de Quito” *El tiempo*. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

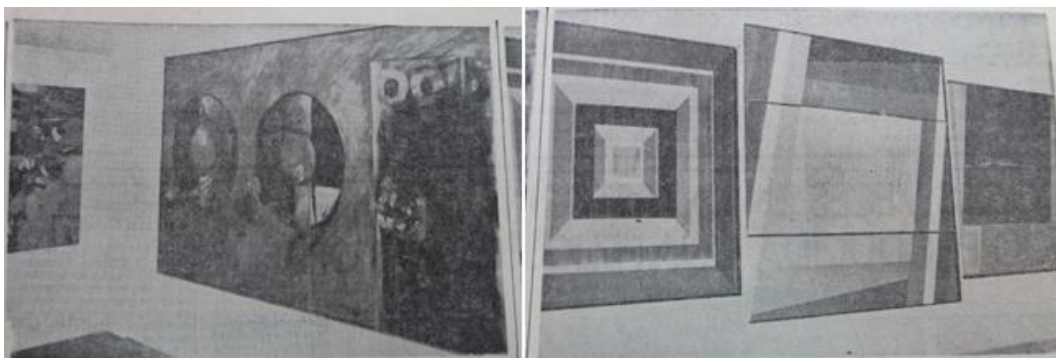


Fig. 32 A la izquierda, una pintura que representan a la plástica peruana en la Primera Bienal de Quito, pertenece a Fernando de Szyszlo. A la derecha la muestra argentina. El Comercio. Quito, lunes 1 de abril 1968 pág. 15

Sobre las formas plásticas expuestas en la Bienal, lo primero que se debe recordar es que, al ser una exposición- concurso, abarcó numerosos estilos de diferentes países. Por lo cual no se puede hablar de un solo lenguaje o estilo que marque a la Bienal. Esta lógica era un hecho ya observado en el tiempo de la Bienal, como acertadamente anota el artista uruguayo Jorge Páez Vilaró³⁷¹, existen dos orientaciones en la pintura latinoamericana. En primer lugar, la pintura americanista, en la que Páez Vilaró considera, los pintores hacen inventarios de formas americanas. Y, por otro lado, estaban los que él llama hombres de América, estos artistas buscaban, a decir del artista, una expresión universal³⁷². El artista anota también que en su país Uruguay << hay quien vive en estéticas pasadas y “nosotros”³⁷³ revisamos estéticas presentes o futuras>>³⁷⁴. Podemos ver de esta manera el interés del artista de buscar reconocimiento y validación social de su trabajo en el medio internacional. Páez Vilaró, llama a su propuesta la *figuración otra*. Esta sería una vuelta al arte figurativo pero con una nueva dimensión: con el color del *Pop*; con juegos de espacio, forma y color; con concepción casi expresionista de la figura humana. Todo esto al servicio del humor, la ironía, de la sátira³⁷⁵.

³⁷¹ Viene a Quito como expositor y como comisario de la participación uruguayaya para la Bienal

³⁷² “La “Figuración Otra”” El Tiempo. Quito, viernes 29 de marzo de 1968 pág. 12

³⁷³ Él y otros artistas expositores en la Bienal como parte de la delegación uruguayaya que expuso obras de lenguaje *Pop*, *op*, arte- publicidad

³⁷⁴ “La “Figuración Otra”” El Tiempo. Quito, viernes 29 de marzo de 1968 pág. 12

³⁷⁵ “La “Figuración Otra”” El Tiempo. Quito, viernes 29 de marzo de 1968 pág. 12

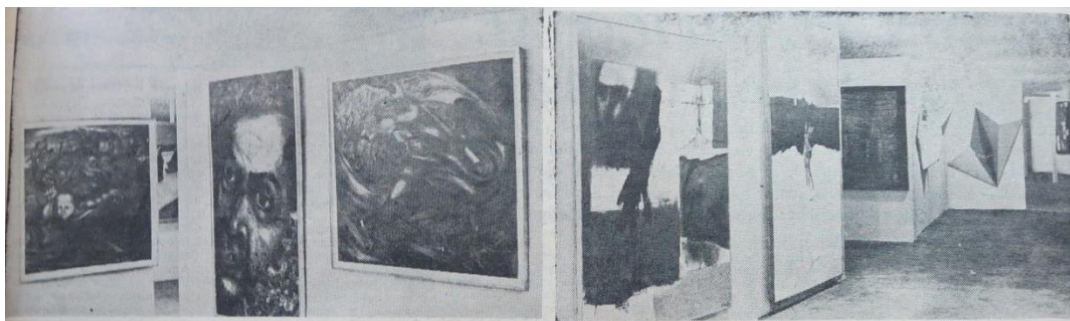


Fig. 33 Dos rincones de la I bienal de Quito. A la izquierda, la participación chilena, expuesta a lo largo de paredes y paneles de gran parte del salón de la planta; a la derecha, un rincón de la sala dedicada a Venezuela. En la parte chilena podemos ver de izquierda a derecha, las siguientes obras: “Proyecto para retrato” de José Balmes, “No!” del mismo; en la pared transversal, una obra peruana: “Escudo para cinco naciones” de Armando Villegas López; y las “Estructuras”, 1, 2 y 3 del chileno Iván Vial. En el rincón Venezolano tenemos, asimismo de derecha a izquierda, “Manifestantes”, “El líder de Siqueiros” y “Stalingrado”, las tres obras de Gabriel Bracho. El Tiempo. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

Sin duda la lucha por el reconocimiento es el motivo por el cual la decisión del jurado se torna tan cuestionada. La polémica decisión del jurado fue una decisión unánime. El 30 de marzo el jurado pronuncia su veredicto³⁷⁶. A decir del jurado, no fue sino hasta el final que decidirían el ganador; Colombino y Constante estarían codo a codo en la contienda³⁷⁷. La valoración del jurado posteriormente se publicó en la prensa. Es interesante la evaluación del jurado ya que en esta se puede notar el porqué de la tan discutida decisión en cuanto a la premiación. Aquí rescatamos la devolución del jurado español, Antonio Amado. Al hablar de Constante se reconoce su gran valía plástica, y la evolución en su trabajo, se anota la tropicalidad de los colores y la deconstrucción de la forma y en el cual ha podido llegar a la antiforma, <<a un abstracto, pero nuevo>>³⁷⁸. En contraste se enuncia la continuación de la línea del *expresionismo americano* en la obra de Colombino, el mismo que <<Es original por su fidelidad al origen>>³⁷⁹.

³⁷⁶ Para el listado completo del veredicto revisar “Anexo III”

³⁷⁷ “Colombino, Constante y Brizzi los premios de la I Bienal de Quito” El Tiempo. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág. 13

³⁷⁸ “Colombino, Constante y Brizzi los premios de la I Bienal de Quito” El Tiempo. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág. 13

³⁷⁹ “Colombino, Constante y Brizzi los premios de la I Bienal de Quito” El Tiempo. Quito, martes 2 de abril de 1968 pág. 13



Fig. 34 Francisco Coello. Los novios. Segundo Premio Nacional Bienal de Quito. El Comercio. Quito, domingo 7 de abril de 1968 pág.1

Es notorio, pues, al revisar los artistas de la Bienal, que este evento está dividido en dos estilísticamente. Al ser este un evento para reunir la plástica latinoamericana, se puede ver la división de lo que señala Marta Traba como países de *área cerrada*, dentro de los cuales estaríamos: Perú, Colombia, Ecuador, Bolivia y Paraguay³⁸⁰. Según Traba, estos países se verían caracterizados por << las condiciones endogámicas de vida debidas a la escasa o casi nula cuota migratoria (caso de Colombia) (...), a la eficiencia y carácter monolítico de sus castas dirigentes (caso Colombia, Ecuador) (...); tales condiciones, marcadas por desigualdades monstruosas y una miseria sin esperanzas, se ven agravadas>>³⁸¹. Por otro lado, encontramos al *área abierta* que estaría pautada por su progresismo, un afán civilizatorio, su capacidad de no solo recibir sino absorber al extranjero, << Más que por países, la periferia del área abierta está formada por capitales; Buenos Aires (...), Venezuela, Santiago de Chile, Montevideo. A parte Sao Paulo>>³⁸².



Fig. 35 Segundo Espinel. Gris. Tercer Premio Nacional Bienal de Quito. El Comercio. Quito, domingo 7 de abril 1968 pág.5 (suplemento dominical)

³⁸⁰ Traba, Marta, *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950/1970*, 36.

³⁸¹ Traba, Marta, 36.

³⁸² Traba, Marta, 37.

Los medios de prensa nos permiten ver la diversidad estilística y matérica que se encontraba expuesta en los salones de la Bienal. Así, figuración, abstracción, se hallaban reunidas en el espacio expositivo de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*.

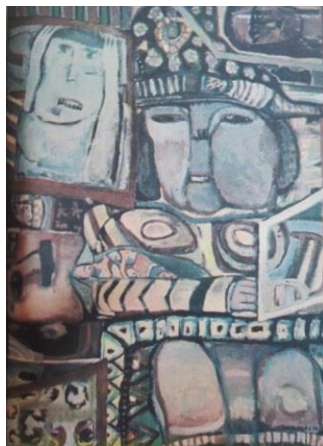


Fig. 36 Jorge Páez Vilaró. *María Gabriela se divierte*. Tercer Premio para pintores extranjeros. *El Comercio*. Quito, domingo 7 de abril de 1968 pág.1



Fig. 37 Gracia Barrios. *Testigo*. Cuarto premio para extranjeros Bienal de Quito. *El Comercio*. Quito, domingo 7 de abril 1968 pág.5 (suplemento dominical)

De igual manera los medios impresos nos permiten observar la heterogeneidad en el trabajo ideológico que crea la obra artística³⁸³. Como parte de esta diversidad podemos constatar la inclusión de elementos del arte popular al estilo artístico. En esta época nació y creció el interés por el folclor y por el rescate de lo popular³⁸⁴. Ante esto sin lugar a dudas y

³⁸³ “Premios de la Primera Bienal de Quito”/ “Variaciones Sobre La Primera Bienal De Quito”. *El Comercio*. Quito, domingo 7 de abril 1968 pág.1/5

³⁸⁴ Salvat Editores, S.A, *Historia del Arte Ecuatoriano*, IV:10.

recordando sus experiencias en el trabajo de campo con Paulo de Carvalho Neto, Oswaldo Viteri manifiesta que el arte popular << es arte, popular pero es arte >>³⁸⁵.



Fig. 38 Bolívar Mena Franco. Mazapán. El Comercio. Quito, jueves 4 de abril de 1968 pág. 4 (mal fechado es 7 de abril) (suplemento dominical)

El arte de los años 60 muestra una gran variedad temática y técnica. Revela en todos los casos la búsqueda y la experimentación, el uso y transformación de viejos motivos, el geometrismo y la abstracción, así como la aparición de las técnicas de collage y ensamblaje, la escultura artística de pequeño formato y matérica³⁸⁶. Como indica Marta Traba, en los años 60 en el medio latinoamericano la pintura sería <<totalmente abstracta>>³⁸⁷, esto sería porque, como afirma Giulio Carlo Argán, <<las formas abstractas del arte moderno implican una rebelión y como resultado desaparece la imagen, sosteniendo que “esa rebelión está dirigida contra el arte que se asoció a la industria, enajenándose a la superestructura económica del capitalismo, y malogrando clamorosamente el objetivo de moderar y moralizar su desarrollo; en una esfera más amplia, contra la absorción del individuo en la masa, a través de la reducción de la existencia social al mecanismo de producción y consumo...”>>³⁸⁸.

Como nos permiten inferir los artículos críticos de la época, de ciertas tendencias de expuestas en la bienal los lenguajes no siempre son claros a pesar de ser coetáneos. Se puede observar en el trabajo de Traba que indudablemente realiza una labor compilatoria amplia y sumamente útil no se puede negar el tinte emulador al querer recrear un sistema de arte los centros de hegemónico en Latinoamérica. Se rivaliza y pretende reproducir la

³⁸⁵ Entrevista a Viteri, Oswaldo, Quito, 31 de julio, 2017

³⁸⁶ Salvat Editores, S.A, *Historia del Arte Ecuatoriano*, IV:10.

³⁸⁷ Traba, Marta, *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950/1970*, 56–57.

³⁸⁸ Traba, Marta, 57–58.

manera cultural y artística de hacer las cosas centros de hegemónicas y se ignora el hecho de que cada país y cada región siguen sus propios procesos y sus propias lógicas. Imitarlos nos determina a estar retrasados, es importante notar que no es necesario hacer las cosas igual que en los centros hegemónicos. Si bien es importante ubicarnos para saber qué pasa en el contexto global se menosprecian los esfuerzos y los procesos latinoamericanos y se lo convierte en nada más que periferia artística de los centros hegemónicos.



Fig. 39 Oswaldo Viteri. Sin Título. 1963. Colección del Artista. Fotografía: Soledad Andrade. Fecha: Quito, 31 de julio, 2017

Para Marta Traba la vanguardia latinoamericana trabajaría desde la década de los 60 hasta el 80³⁸⁹. La crítica anota también la importancia en el medio americano del uso de dibujo y del grabado como formas a la vez modestas y múltiples en su capacidad de expresión se enfrentaría en contraposición al arte promovido desde los centros de experimentación tecnológicos de los centros de hegemónicos³⁹⁰, cómo se puede apreciar en la obra gráfica (dibujos, montajes y collages) de los Ecuatorianos Guillermo Muriel y Hugo Cifuentes los mismos que como indica el crítico ecuatoriano Wilson Hallo serían enriquecedores de la gráfica nacional y precursores para las generaciones más jóvenes³⁹¹.

LA ANTIBIENAL

En el medio local el arte de vanguardia expuesto en la Antibienal, fue subversivo en el sentido de revelarse contra la institución cultural rectora, la *Casa de la Cultura*, la misma a la que veían anticuada y estancada. Como indica Estuardo Maldonado, <<el arte es una manifestación del espíritu (...) La cultura es una manifestación del espíritu (...) Hay gente

³⁸⁹ Traba, Marta, *Arte de América Latina 1900-1980*, 133.

³⁹⁰ Traba, Marta, 134.

³⁹¹ Traba, Marta, 140.

que imita lo nuevo y quiere parecer moderno y está copiando o asimilando lo otro. Es poca gente que crean lo nuevo y de ahí los otros le siguen copiando>>³⁹². Y esto es precisamente el centro de la crítica que provoca que el Grupo Van haga su propia muestra alejada de la Bienal.

Si bien Estuardo Maldonado no fue parte del grupo, explica la esencia de la necesidad de experimentar y buscar lenguajes propios, no copiar lo que se está haciendo por parecer moderno. En esto, Traba nos dice que esa es justamente la esencia de la vanguardia, el rechazar a la organización construida, su proyecto es una nueva organización casi siempre antagónica a lo anterior; en contraste el manipulador al revés del creador, se suma a las modas³⁹³. <<Quiero decir que el creador provoca situaciones nuevas, hechos nuevos derivados de formas originales de repensar el mundo. (...) *La contraofensiva toma la dirección de devolver el sentido, y por ende la peligrosidad, a las obras que han sido neutralizadas. En otras palabras, rescatar la intención del arte y el finalismo de la invención*>>³⁹⁴

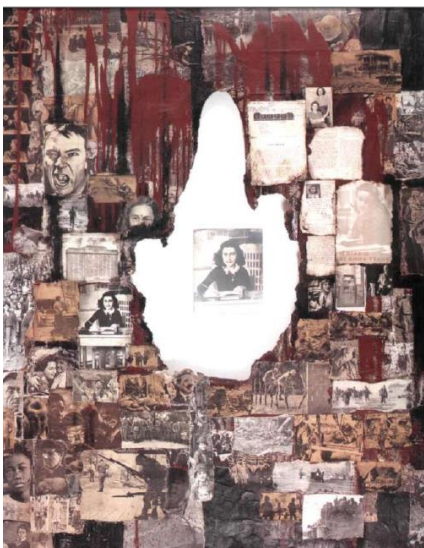


Fig. 40 Oswaldo Moreno. Homenaje a Ana Frank. 1968. Collage sobre tela, 159 x 119 cm. Colección Fundación Hallo. Imagen tomada de “Umbrales del arte en el Ecuador: una aproximación heurística al desarrollo de las prácticas artísticas (1830 – 2000)”. pág. s/n.



Fig. 41 Juan Villafuerte. Vietnam. Collage. El Comercio. Quito, domingo 14 de abril de 1968 pág.5 (suplemento dominical)

³⁹² Entrevista a Maldonado, Estuardo, Quito, 25 de julio, 2017

³⁹³ Traba, Marta, *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950/1970*, 95.

³⁹⁴ Traba, Marta, 95.

Sobre el medio local, la crítica de arte Marta Traba dice que la experiencia <<obstinada de regreso a las fuentes prehispánicas por la vía del abstracción la realizaron en Ecuador los artistas que enfrentaban la estética reivindicatoria de Oswaldo Guayasamín. Aníbal Villacís, Enrique Tábara, Oswaldo Viteri, constante y Juan Camilo Egas realizan a finales de los años 50 un arte-muro, asociando las texturas de pared de los informalistas de españoles(...) a grafías, collages, arabescos y otros objetos populares de Ecuatorianos de significancia cultural evidente o implícita>>³⁹⁵. Las formas en la plástica que estuvieron expuestas en el evento del *Grupo VAN* son: el informalismo precolombinista, la abstracción, el collage, la fotografía, la neofiguración, entre otras. La Vanguardia Nacional, generó un giro en la forma de aproximarse al objeto y provocó que en el medio local se repensara al objeto artístico.



Fig. 42 Hugo Cifuentes, *El mundo de Carola*. 1968. Collage sobre madera, 135x 148x 9cm. Colección Pinacoteca Banco COFIEC, Quito. Imagen tomada de “Umbral del arte en el Ecuador: una aproximación heurística al desarrollo de las prácticas artísticas (1830 – 2000)”. pág. s/n.



Fig. 43 Guillermo Muriel. *El arrastre*. *El Comercio*. Quito, domingo 14 de abril de 1968 pág.5 (suplemento dominical)

³⁹⁵ Traba, Marta, *Arte de América Latina 1900-1980*, 90.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Con el análisis realizado a través de la investigación, tanto en fuentes primarias como en secundarias podemos notar que el medio artístico local –quiteño- de la década de 1960 tuvo mucho movimiento. Aunque, como anotan los críticos y artistas de la época hubo muchas necesidades, es innegable que el medio fue sumamente dinámico. De esta manera, podemos hablar de un mundo del arte local ya que, si bien a pequeña escala, el círculo del arte ecuatoriano contó con los elementos como son: artistas, crítica, público e instituciones públicas y privadas que actuaron como centros de exposición y organización de eventos artísticos. Se organizaron numerosas exposiciones, encuentros culturales y debates sobre temas relacionados al arte pictórico. Adicionalmente artistas y obras internacionales se encontraban circulando en el medio, así como también artistas y objetos plásticos ecuatorianos se encontraban circulando en el exterior.

Así, se puede constatar que, el medio ecuatoriano gozó una actividad artística sumamente dinámica. Los espacios expositivos que estuvieron operando en Quito en la década de 1960 fueron: Centro Ecuatoriano Norteamericano (CENA), Galería Atelier d'art, creada por el pintor Francisco Coello, Galería Artes dirigida por Luce de Perón, Galería Siglo XX dirigida por Wilson Hallo, Galería Kitgua dirigida por Rómulo Pino, Centro de Artes de la Universidad Central del Ecuador, Alianza Francesa, Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica, Institutos de Arte Moderno Libre, Museo Colonial, Museo Municipal de Arte (posteriormente conocido como Museo Municipal Mena Caamaño) y Casa de la Cultura. Estas instituciones organizaron eventos culturales y agruparon diferentes tipos de manifestaciones artísticas tanto nacionales como internacionales. Es importante también mencionar que la actividad dinámica de la época estudiada hizo posible la creación de un mercado del arte el mismo que se vio consolidado y vivió su punto más alto en la década venidera con el *Boom* del Petróleo

La matriz estética de Danto ha permitido contemplar el abanico de posibilidades estilísticas. De igual manera, ha brindado el enfoque de que tanto el arte *nuevo* como el *viejo*, no sólo se enfrentan sino se necesitan para auto afirmarse. En esta dinámica de tesis y antítesis se debe entender a ambos como igual de válidos y complementarios. La diversa

comunidad artística enriquece las posibilidades estilísticas del medio. Una obra de arte lo es en medida de que posea una teoría que la respalde, para Danto, sin teoría no hay arte. Sin embargo, se necesita una atmósfera artística que valide al objeto como arte, a partir de la distinción para establecer que merece y que no llamarse arte. La teoría institucional de Dickie, nos invita a contemplar otras esferas que se encuentran necesariamente implicadas para establecer distinciones.

Más allá de la obra es necesario hablar de los círculos en los cuales ésta se inserta. Cada miembro de este medio cumple roles y el medio se encuentra articulado de manera de que uno no existe independientemente del otro. Como parte de la aproximación para el entendimiento de este círculo del arte Bourdieu nos ha permitido observar las dinámicas del campo cultural en el proceso de construcción del capital simbólico. Este capital, es una construcción social que permite dotar de valor simbólico y mercantil al objeto artístico. El campo cultural posee tanto consumidores como productores los mismos que se encuentran en constante competencia por la búsqueda de legitimación de sus respectivos lenguajes. En el caso de esta investigación el arte moderno pugna por posicionarse como lenguaje oficial.

El arte moderno, como anota Danto, va más allá de la noción temporal. Moderno implica un cambio en la manera de pensar y ver al objeto artístico. Parte de este cambio podemos anotar la ruptura con la esclavitud de la necesidad de mimesis en la obra plástica. Adicionalmente es importante contemplar las especificidades de nuestro contexto latinoamericano en cuanto a lo moderno como se pudo observar con García Canclini. Lo moderno busca una ruptura en la forma tradicional de ejecutar el trabajo artístico. En el medio local el detonante de las fricciones entre las formas de hacer arte fue la Bienal de Quito.

La Bienal de Quito se inauguró el 1 de abril y duró hasta el 24 de mayo de 1968. El evento se organizó con Benjamín Carrión como presidente de la Casa de la Cultura sin embargo se inauguró con Luis Verdesoto Salgado como presidente de la institución. El primer Gran premio Bienal de Quito lo ganó el paraguayo Carlos Colombino con su obra *Los Capangas*. El premio por el valor de 100.000 sucres fue donado por el presidente de la república Otto Arosemena Gómez. Al hablar de la Bienal es necesario entender que fue un evento que reunió a artistas que trabajaban en lo figurativo y en lo abstracto. Existió

diversidad en los lenguajes pictóricos expuestos. Si bien esta diversidad fue dinamizada por las delegaciones internacionales hay que anotar que la representación ecuatoriana aportó con obra de naturaleza muy variada. Los lenguajes expuestos tanto en la Bienal como en la Antibienal fueron sumamente diversos en cuanto a materiales usados para su ejecución. De igual manera el tratamiento mismo hacia la figura y la aproximación o alejamiento de la misma.

Mientras tanto, el grupo *VAN* conformado por Gilberto Almeida, Hugo Cifuentes, Guillermo Muriel, Enrique Tábara, Aníbal Villacís, Oswaldo Moreno, León Ricaurte Miranda, Luis Molinari. Inauguró su exposición de Arte de Vanguardia el 4 de abril en el Museo Municipal Mena Caamaño, esta exposición duró hasta el 1 de mayo de 1968. Este grupo de artistas se encontraba en un momento de madurez productiva por lo que se aventuró a la experimentación y la búsqueda de libertad plástica, sin compromisos serviles. Este enunciado es fundamental para entender el conflicto Bienal versus Antibienal ya que, uno de los motivos por lo cual se desató la polémica fue precisamente el servilismo que se vivía en la *Casa de la Cultura*.

La Bienal tuvo de fondo la gran crítica a la servil actitud de los principales idearios del evento: Benjamín Carrión y Oswaldo Guayasamín. Ambos personajes a decir de artistas y gestores culturales empeñaron la integridad de la *Casa de la Cultura* con el presidente de la república por una embajada y una exposición en México respectivamente. Esta acción causó un gran malestar en el ambiente artístico. Se veía a la *CCE* como inoperante y desorientada, por ende, la Bienal como producto de esta directiva era un error. Adicionalmente se planteaba que el gran gasto que implicaría el evento sería para sanear vanidades más que para el bien del medio cultural. También se decía que la Bienal era un evento organizado más para vender cuadros y buscar prestigio internacional. Otra crítica que recibió el evento es que estuvo organizada con un gran sesgo elitista y que no era un evento organizado para las masas como se insistía desde la *Casa de la Cultura*, sino que, sería un evento social de la élite. Un punto también sumamente polémico fue la elección del jurado. El ejercicio crítico del jurado desde el principio se puso en tela de duda ya que se podían generar amarres como en otras ocasiones. ´

Así, a través de la investigación sobre los eventos Bienal y Antibienal de Quito del año de 1968, podemos anotar principalmente dos cuestiones. Por un lado, las fricciones entre una y otra se basaron en los tipos de lenguajes plásticos expuestos en cada una. Si bien en la Bienal existieron trabajos plásticos desde lo abstracto, la crítica de la Antibienal, fue precisamente que desde la organización misma del evento existía un gusto por lo figurativo, por ende, se premiaría dicho lenguaje. Por otro lado, más allá de los lenguajes pictóricos existieron problemas de tipo político, conflictos de intereses, lucha de poderes y de validación social. Estas tensiones se pudieron evidenciar con el paneo en prensa, la misma que dio amplia cobertura de los enfrentamientos entre ambas posturas. Esto una vez más nos permite apreciar el dinamismo del círculo del arte en Quito de la década de 1960.

Podemos anotar que el espacio local-quiteño- no estuvo retrasado en cuanto a tendencias artísticas. Contario a lo que se suele plantear los artistas del medio estarían consientes de las tendencias que se trabajaban en Nueva York que era el centro hegemónico en la época. De acuerdo a las fuentes de prensa consultadas, los lenguajes plásticos más recientes en el extranjero inclusive se encontraron en circulación en el medio local. Los artistas plásticos nacionales se encontraron en diferente dirección ideológica a los artistas norteamericanos. Debido a sus procesos contextuales específicos la plástica nacional tomó ciertas formas de expresión externa como parte, no de una moda, sino de un trabajo a conciencia sobre la expresión artística. Los artistas plásticos ecuatorianos trabajaron con lenguajes acorde a su intención y curiosidad creativa. Esta curiosidad en ocasiones se orientaría a la abstracción y en otros casos al figurativismo.

Es posible hablar de una vanguardia plástica en el medio local. La propuesta plástica del *Grupo Van* y de algunos artistas que exponen³⁹⁶ en la Bienal, puede llamarse moderna y de vanguardia. Los artistas nacionales en su exploración creativa rompen con lo establecido e incorporan al medio ecuatoriano nuevos lenguajes. Así, se diversificó aún más la actividad artística en el medio nacional. El aporte del arte moderno nacional fue precisamente, el generar una ruptura e innovar. De esta manera invitaron al espectador a ver al arte no como realidad, sino más bien como una forma de ver la realidad.

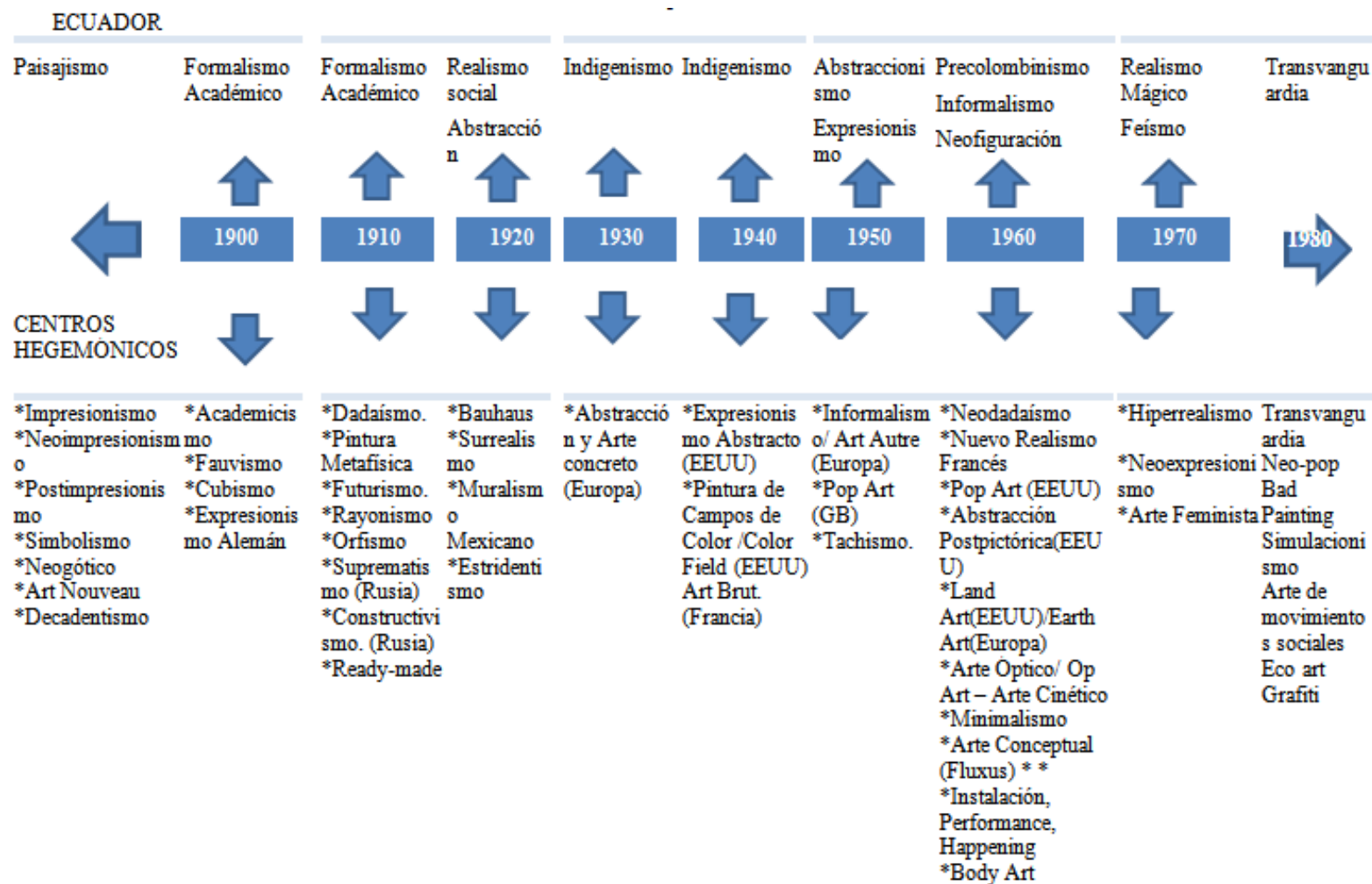
³⁹⁶ y que no expusieron en ninguna de las dos como es el caso de Estuardo Maldonado

Es necesario anotar que la diversidad de lenguajes en el medio local no implicó un cambio inmediato en el gusto del público en general. Como arrojan artículos críticos, en ciertas tendencias expuestas los lenguajes, aun para público iniciado se planteaban incomprensibles y la obra a pesar de ser coetánea al espectador no siempre fue entendida. Muestra de la variada recepción del trabajo plástico podemos observar en la crítica de arte. Las fuentes de prensa, en especial el Diario El Tiempo brinda una gran cantidad de información de actividad cultural. Como hemos constatado en prensa el trabajo crítico, tuvo diversas posturas, entre estas la crítica de arte más abierta hacia lo moderno de *Dada* o más conservadora de *Bradomín*. Es importante insistir en el rol de la crítica como trabajo de descripción, explicación e interpretación de la obra es fundamental para el medio cultural en el cual se encuentra. A pesar de la objetividad que pretenden, el ejercicio crítico es personal y al fin y al cabo reflejo del gusto y la experiencia personal frente a la obra o con el artista directamente.

5. ANEXOS

ANEXO I³⁹⁷

LÍNEA DEL TIEMPO TENDENCIAS EN EL ARTE³⁹⁸



³⁹⁷ Es importante anotar que, la línea de tiempo esquematizada a continuación es solo para referencia, es decir, un recurso gráfico para notar cambios y nacimiento de tendencias. Los movimientos y formas estéticas usualmente coexisten y artistas trabajan en varias a la vez.

³⁹⁸ Recurso gráfico organizado a partir de los textos: “Arte del siglo XX” por Karl Ruhrberg, “Las vanguardias artísticas del siglo XX” por Mario de Micheli, “El siglo XX de las artes visuales en Ecuador” por Hernán Rodríguez Castelo e “Historia del Arte Ecuatoriano”, Tomo IV por Salvat Editores, S.A

ANEXO II
FRAGMENTO DEL REGLAMENTO DE LA PRIMERA BIENAL
SUDAMERICANA DE PINTURA DE QUITO DE 1968

Fragmento sobre los premios y demás detalles del evento, tomado de: “Circula Reglamento de Bienal de Quito. Oposición de “VAN”. El Tiempo. Quito, miércoles 16 de agosto de 1967 pág. 9

- 1.- Gran Premio Bienal de Quito, donado por la presidencia de la Republica, por el valor de cien mil sucres, que será adjudicado independientemente de técnica o nacionalidad;
- 2.- Primer Premio “Mariano Aguilera”, donado por el Ilustre Municipio de Quito, para pintores nacionales, por valor de Cincuenta mil sucres.
- 3.- Primer Premio Ilustre Municipio de Guayaquil, para pintores extranjeros, por valor de cincuenta mil sucres;
- 4.- Segundo Premio para pintores nacionales, por valor de treinta mil sucres;
- 5.- Segundo Premio para pintores extranjeros por valor de treinta mil sucres.
- 6.- Tercer Premio para pintores nacionales, por valor de veinte mil sucres.
- 7.- Tercer Premio para pintores extranjeros, por valor de veinte mil sucres.
- 8.- Cuarto Premio para pintores nacionales, por valor de diez mil sucres;
- 9.- Cuarto Premio para pintores extranjeros, por valor de diez mil sucres.

XIII. Exceptuando las obras que recibieren los cuatro premios, todas las demás fueren galardonadas pasarán a ser propiedad de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

XIV. Además del premio en efectivo, el artista que fuere galardonado con el Gran Premio, recibirá Medalla de Oro y Diploma. Los demás artistas recibirán Medalla de Plata y Diploma.

XV. Ningún pintor podrá obtener dos premios. Para la adjudicación de los mismos, se requerirá por lo menos tres votos.

XVI. La Casa de la Cultura Ecuatoriana se reserva los derechos de reproducción de las obras expuestas.

XVII. El Jurado de Premiación, estará conformado por 2 delegados ecuatorianos y 3 extranjeros

ANEXO III

VEREDICTO DE LA PRIMERA BIENAL SUDAMERICANA DE PINTURA DE QUITO DE 1968

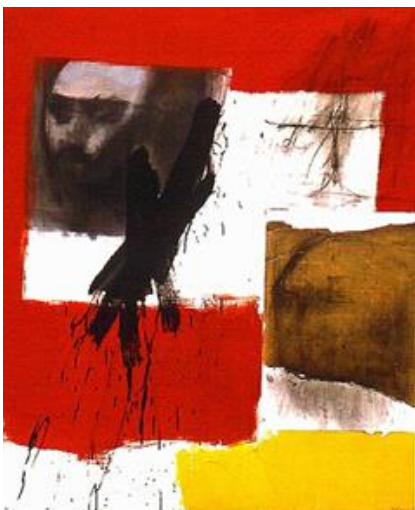
Tomado de “Reportaje Gráfico a la Primera Bienal de Quito”. Revista “Letras del Ecuador”. N°136, abril 1968 pág. 22-24

- Gran premio Bienal de Quito, Donado por la Presidencia de la República, por valor de 100.000 sucres, al pintor Carlos Colombino, de Paraguay, por su obra “Los Capangas”.
- Primer Premio “Mariano Aguilera”, donado por el Ilustre Municipio de Quito, para pintores nacionales, por valor de 50.000 sucres, al pintor Theo Constante, de Ecuador, por su obra “Formas”
- Primer Premio Ilustre Municipio de Guayaquil, para pintores extranjeros, por el valor de 50.000 sucres, al pintor Ary Brizzi, de Argentina, por su obra “intermitencias cromáticas N°1”
- Segundo Premio para pintores nacionales, por valor de 30.000 sucres, al pintor Francisco Coello por su obra “Los Novios”
- Segundo Premio para pintores extranjeros, por valor de 30.000 sucres, al pintor Fernando de Zsyzlo, de Perú, por su obra “El Mito de Inkarrí”.
- Tercer Premio para pintores nacionales, por valor de 20.000 sucres, al pintor Segundo Espinel por su obra “Gris”
- Tercer Premio para pintores extranjeros, por valor de 20.000 sucres, al pintor Jorge Páez Villaró, de Uruguay por su obra “María Gabriela se divierte”
- Cuarto Premio para pintores nacionales, por valor de 10.000 sucres, al pintor Oswaldo Viteri.
- Cuarto Premio para pintores extranjeros, por valor de 10.000 sucres, a la pintora Gracia Barrios, de Chile. >>³⁹⁹

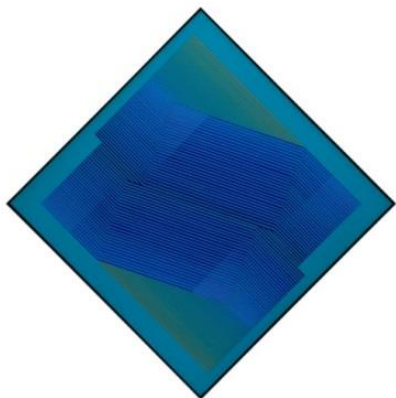
³⁹⁹ “Reportaje Gráfico a la Primera Bienal de Quito”. Revista “Letras del Ecuador”. N°136, abril 1968 pág. 22-24

ANEXO IV

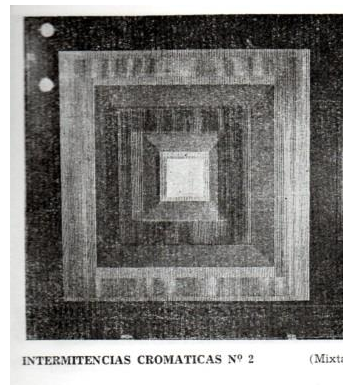
OBRAS EXPUESTAS EN LA BIENAL DE QUITO DE 1968 O APROXIMACIONES



José Balmes, Proyecto para retrato. 1967⁴⁰⁰



Brizzi, Ary, Superficie activada núm. 2. 1969⁴⁰¹



Intermitencias Cromáticas N°2⁴⁰²

⁴⁰⁰ Óleo sobre tela, Dimensiones: 180 x 150 cms

Ubicación: Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile.

<http://www7.uc.cl/faba/ARTE/OBRAS/Balmes1.html> última consulta: 29/12/2014

⁴⁰¹ Acrílico sobre tela Dimensiones: 170.5 cm x 168.9 cm

Ubicación: Blanton Museum Of Art

<http://utw10658.utweb.utexas.edu/items/show/2714> última consulta: 29/12/2014

⁴⁰² Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Primera Bienal de Quito*.



Gabriel Bracho, Stalingrado. 1948⁴⁰³



Fernando de Szyszlo, Inkarri. 1968⁴⁰⁴



EL MITO DE INCARRI

(Oleo)

El mito del Inkarri⁴⁰⁵



Guillermo Núñez, Todo me une porque todo me lacera. 1967-68.⁴⁰⁶

⁴⁰³ Piroxilina sobre cartón piedra Dimensiones: 119,8 x 120,7cm

Custodiada por: Fundación Museos Nacionales, a través del Museo de Bellas Artes y la Galería de Arte Nacional

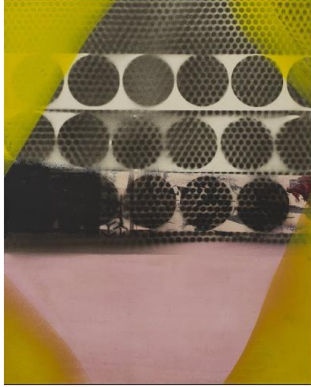
http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Bracho_Gabriel última consulta: 29/12/2014

⁴⁰⁴ Descripción: Acrílico sobre madera. 100 x 100 cm.

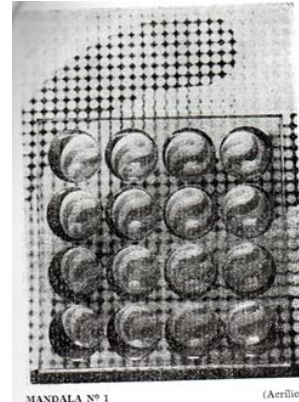
Ubicación: Blanton Museum. Austin. Texas

<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2102> última consulta: 29/12/2014

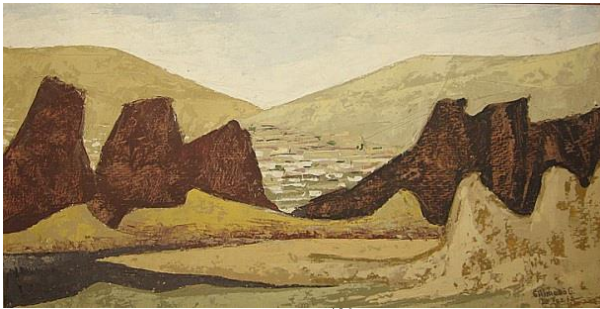
⁴⁰⁵ Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Primera Bienal de Quito*.



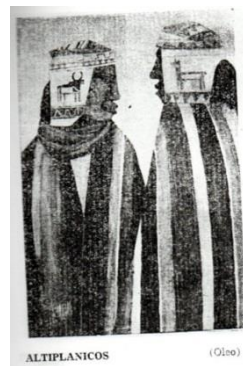
Rogelio Polesello, Variación N° 8. 1964⁴⁰⁷



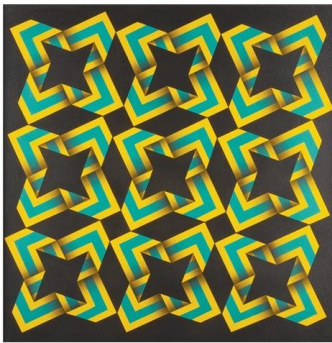
Mandala N° 1⁴⁰⁸



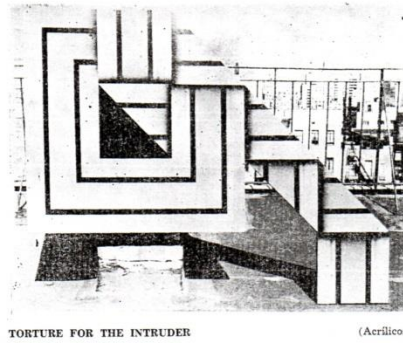
Gil Imana, La Paz. 1963⁴⁰⁹



Altiplánicos⁴¹⁰



Omar Rayo, 9 soles. 1967⁴¹¹



Torture for the intruder⁴¹²

⁴⁰⁶ Óleo sobre tela. 155 x 140 cms. Pertenece a la colección de Imagen tomada de “Guillermo Núñez Homenaje Web”
http://mantruc.com/nunez/retrato_hablado/ret-hab-038.html última consulta: 22/12/2017

⁴⁰⁷ Pertenece a la colección de “Art Museum of the Americas”
<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/no-8-variation/KAEDnGhQZIFWdw> última consulta: 27/12/2017

⁴⁰⁸ Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Primera Bienal de Quito*.

⁴⁰⁹ Oleo en tabla. Dimensiones: 8" x 15.5"

Imagen tomada de “Timothy W. Grinder Fine Art”

<http://www.grinderfineart.com/gil-imana.html> última consulta: 27/12/2017

⁴¹⁰ Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Primera Bienal de Quito*.



Delia del Carril, Señora Yegua. 1960⁴¹³



HOMENAJE A VIETNAM (Carbón)

Homenaje a Vietnam⁴¹⁴



Fernando Grillón, ojos de gato. 1964⁴¹⁵



LOS GALGOS RUSOS (Oleo)

Los galgos rusos⁴¹⁶



Oswaldo Viteri, pintura. 1967⁴¹⁷



OPUS 4 (Oleo)

Opus 4⁴¹⁸

⁴¹¹ Óleo sobre lienzo

Imagen tomada de "Art Net"

<http://www.artnet.com/artists/omar-rayo/9-soles-Yj4kkoTCoolGaou4EugysA2> última consulta: 27/12/2017

⁴¹² Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Primera Bienal de Quito*.

⁴¹³ Litografía en papel. Dimensiones: 32x41 cm

Pertenece a la Colección de University of Essex, collection of latin american art, Essex, Reino Unido

<http://www.escala.org.uk/collection/artists/delia-del-carril/AUTH142/senora-yegua/O611> última consulta: 27/12/2017

⁴¹⁴ Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Primera Bienal de Quito*.

⁴¹⁵ Óleo sobre tela

Imagen tomada de "portal guaraní"

http://www.portalguarani.com/140_fernando_grillon/4681_ojos_de_gato_1964_obra_de_fernando_grillon.htm última consulta: 27/12/2017

⁴¹⁶ Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Primera Bienal de Quito*.

⁴¹⁷ Imagen tomada de "Flores, Inés María, *100 artistas del Ecuador: textos basados en artículos originales*

ANEXO V

LISTADO COMPLETO DE OBRAS INTERNACIONALES EXPUESTAS EN LA BIENAL DE QUITO

Las 175 obras estarían divididas así:

VENEZUELA: Gabriel Bracho que expone: Hierro, (cerro Bolívar), El líder (Siqueiros) Caracas 1967, La batalla de Stalingrado, Petróleo y Manifestantes y Cesar Renguifo, con Atardecer en el Cerro, Mujeres, Barriles, Papá Montero y Lluvia⁴¹⁹.

COLOMBIA: Reinel Rendón Alzate con: Primavera, Retrato y Mi Pueblito; Omar Rayo con trío con brío N° 3, Again games, Fuge and return, Later trap y Torture for the intrure; Carlos Rojas con Ingeniería de la Visión 1, Ingeniería de la Visión 20, Ingeniería de la Visión 5, Ingeniería de la Visión 7, e Ingeniería de la Visión 9; Bernardo Salcedo con Edipo en cuatro fases, Cuatro madonas, Cien años de hambre, y Reducto; y Favio Xavier Vargas con El primero, Una vida y paz⁴²⁰.

PERU: Enrique Galdos Rivas con Armonía cálida, pintura 1966-13, pintura nocturnal, Morados 68- Renacimiento Precolombino; Venancio Shinki⁴²¹ con Precisión 2, a dónde América, Viejo grande 2, Vieja Adiós; Fernando De Szyszlo con El mito de Inkari; Armando Villegas López con Escudo para 5 naciones libres⁴²².

BOLIVIA: Gil Imana con Hieratismo, Altiplánicos, Ausencia, Iglesia Popular, Abrazo; Alfredo La Placa con Aural y Grávido; Antonio Mariaca Arguedas con Composición N° 13, Pintura N°18, Pintura N° 41 y el Puerto; Rene Noriega Martínez con Las lloronas, El Charango, Flores de papel, Noche de pecado⁴²³. La delegación de

PARAGUAY: Carlos Colombino con El cardenal, Los Capangas, Los Constituyentes; Fernando Grillón con Galgos rusos, Loa para pájaros, La bella y la bestia; y Laura Márquez con Persistencia de la imagen (1-2-3-4-5)⁴²⁴. Mientras por URUGUAY: Manuel Espínola Gómez con Frontera, Oposición, Reposo, Reflejos, Casi. Casa; Vicente Martin con Blow up, Una plegaria para la tía Jacinta, Muy buenos días, Pablito Martín, Y siga la flecha señor; y Jorge Páez Vilaró con María Gabriela se divierte, Autoretrato hablando, Imágenes, Arusi y Bastidas, en el taller de los monstruos, y Escenas con lunfas⁴²⁵.

publicados en la revista Diners (Quito, Ecuador: Dinediciones, 1992), 74.”

⁴¹⁸ Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Primera Bienal de Quito*.

⁴¹⁹ “Hoy se inaugura I Bienal de Quito” El tiempo. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

⁴²⁰ “Hoy se inaugura I Bienal de Quito” El tiempo. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

⁴²¹ En el medio de prensa Benancio Shingui

⁴²² “Hoy se inaugura I Bienal de Quito” El tiempo. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

⁴²³ “Hoy se inaugura I Bienal de Quito” El tiempo. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

⁴²⁴ “Hoy se inaugura I Bienal de Quito” El tiempo. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

⁴²⁵ “Hoy se inaugura I Bienal de Quito” El tiempo. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

CHILE: José Balmes con Rostro, Proyecto para retrato y ¡no!; Gracia Barrios con Testigo, Hombres y Cabeza; Adolfo Couve con Playa, Mirasol, y Playa de los muertos; Ximena Cristi con Frente al mar, Ventana y Retrato; Delia Del Carril con Caballo grande, Caballo mediano, Homenaje a Vietnam, Homenaje a Posada y Pareja sentada; Sergio Montesinos con Ya ola, Marina, y Paisaje de Rapa Nui; Guillermo Núñez con Todo me une porque todo me lacera, El retrato de un amigo y El grito; Alberto Pérez con Bandera guerrillera, Barricada N° 1 y 2; Matilde Pérez con Azul y rojo, Disco giratorio luminoso, Vibración; Henritete Peti con Niña reza, Miseria humana, y Desnudo; Gustavo Poblete con Sere negra, 6, 9 y 13; Israel Roa con Las miradas de Rapa Nui, Ancestral y Atardecer; Mario Toral con Torres N° 11, 12 y 13; Jorge Thoret con Personaje ancestral N° 1-i-3; Ramón Vergara Grez con Crudo amanecer, Espacio y Hoy, Tiempo liberado, Fuerzas de la resistencia; Iván Vial con Estructura N° 1, 2 y 3; y Carlos Vásquez Jurado con Situación 11, 12 y 13⁴²⁶.

ARGENTINA: Raúl Heredia con El dialogo, Solicitando aumento, Insistiendo inútilmente, Despedido y Solicitando nuevo empleo; Ari Brizzi con Intermitencias cromáticas N°1 y 2; Cuazar N° 1, Zona intermitente e Intermitencia; Ernesto Deira con Situación N° 1-2-3-4-5; Rómulo Maccho con Mis tierras planas, incierto, En los casilleros, Afuera llueve, Brazos cruzados; Rogelio Poleselio con Mandalá N° 1-2-3-4-5; Josefina Robirosa con La vida breve, El límite máximo, Cada mañana, La vida ajena y Cada día⁴²⁷.

⁴²⁶ “Hoy se inaugura I Bienal de Quito” El tiempo. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

⁴²⁷ “Hoy se inaugura I Bienal de Quito” El tiempo. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

ANEXO VI

LISTADO COMPLETO DE OBRAS NACIONALES BIENAL DE QUITO

La representación ecuatoriana estaba conformada por 132 obras que estarían divididas en:
5 obras: Espacio Formativo N° 1, Periodo opresivo N°2, Época Conmocial N°3, Edad de la Razón N°4, Estado Exaltativo N°5 de Humberto More.

3 obras: Danzantes, Reflejo y Curiquingues de Alejandro Beltrán Lazo.

5 obras: Testimonio de tránsito ineluctable, Testimonio coordinado del espacio, Testimonio inefable equinoccial, Testimonio de las lágrimas telúricas, Testimonio cosmográfico, Ritual de Boanerges Mideros.

3 obras: Ficción H, Utopía F, Atrapados CD de Leonor Merino De García.

3 obras: Territorio N° 1, Mas allá de la luz, Territorio N° 2 de Napoleón Paredes.

5 obras: La familia, El hombre, Reposo, El bruto, Las banderas de Piedad Paredes.

5 obras: Cascada, Remolino, Atmosfera celeste, Sol negro, El hombre de Jorge Rivadeneira.

2 obras: Danzante y Personaje de otro tiempo de Jaime Villa.

5 obras: Colorado, Antropomórfico, Atardecer, Quipu, Oriental de Juan Almeida Egas.

5 obras: Sol agonizante de Cajamarca, Extraño amanecer, Ritmo primitivo, El más allá, Temas ancestrales de Jaime Darquea.

4 obras: Por aquí pasó el odio, El árbol y el río, Nocturno, y Sed de Cesar Andrade Faini.

1 obra: Mensaje en azul de Germán Pavón.

5 obras: La leyenda del coraza (1-2-3-4-5) de Francisco Coello Valles.

3 obras: Hambre, Miedo y Dinero de R. Endara Varea.

5 obras: Perspectiva (1-2-3-4-5) de Alfredo Loayza.

2 obras: Vasija de barro, y Danzante de Punín de Eloy Narea Suarez.

3 obras: Directorio N°3, 3 cubos de aritmética y Casa de alto de Julio Cesar Mejía.

2 obras: Alineación 1-2 de Voroshilov Bazantes.

5 obras: Gris, Fragmentos, Ingapirca, Precolombino, Símbolos secretos de Segundo Espinel Verdesoto.

4 obras: Equilibrio, Formas, Multiforme, Ritmo de Theo Constante Parra.

5 obras: Niñas malas, Adán y Eva, Danza de Anitra, Ángeles vencidos y Plaga de astros de Carlos Vicente Andrade.

5 obras: Opus (1-2-3-4-5) de Oswaldo Viteri Paredes.

2 obras: Quito, y Descanso andino de Cesar Alfredo Pazmiño.

5 obras: Pintura (1-2-3-4-5) de Mario Solís Guerrero.

2 obras: Mi Cristo indio y Nahuaycuna de Jorge Rene Villalba.

5 obras: Pintura (1-2-3-4-5) de Jorge Artieda Acosta.

1 obra: Conjuero de mayo de Flores Valle.

3 obras: Humo y rostro, Mazapán, Asalto a la residencia universitaria de Bolívar Mena Franco.

1 obra: Pintura N°2 de Alejandro Espinel Piedra.

4 obras: Génesis, Día y noche, La nueva Geografía y Víctimas del átomo de Orlando Rodríguez.

1 obra: Paisaje andino de Cesar Taco.

3 obras: Vivienda, Arquitectura en España y Guayaquil de Antonio Del Campo⁴²⁸.

⁴²⁸ “Hoy se inaugura I Bienal de Quito” El tiempo. Quito, lunes 1 de abril de 1968 pág.11

ANEXO VII

MANIFIESTO DEL VAN

Este es el Manifiesto que ha dirigido el Grupo VAN con motivo de esta muestra presentada, en gesto de rebeldía, fuera de la I Bienal de Quito tomado de “Hoy se (h)abre muestra de pintores de VAN” El tiempo. Quito, jueves 4 de abril de 1968 pág. 13

Conscientes de la inaplazable necesidad de búsqueda en la expresión plástica que devenga en un contacto más directo con el hombre común, de un lenguaje de dimensión social que traduzca la voluntad colectiva de superación vital y que proponga, al mismo tiempo, un nuevo orgánico plural en la inteligencia; que dicha intención de búsqueda sólo puede desarrollarse en forma positiva a través de un continuo proceso de liberación de la carga de mitos y tabúes que nos han conducido al estancamiento cultural en todos los órdenes; conocedores de que dichas condiciones paralizantes forman parte de una vasta confabulación tendiente a mantener a nuestros pueblos en su estado de subdesarrollo culturales han llegado a límites vergonzosos de enajenación e inautenticidad, con la consciente o inconsciente colaboración de gobierno, instituciones culturales y artísticas en general, incluyendo la nuestra, y convencidos de la necesidad de cambio y renovación en todos los órdenes, a fin de canalizar lucidamente la estructuración de una cultura propia de consecuente afirmación como pueblo para una ubicación digna en el proceso universal, resolvemos:

Integrarnos en un movimiento renovador en todos los campos de la cultura, rechazando las espúreas manifestaciones existentes, con toda su mixtificación dogmática y normativa, utilizando todos los medios disponibles que conduzcan a la integración del hombre común en el proceso cultural, como actor y participe de la creación artística.

En las proyecciones de esta intención situamos el concepto de vanguardia.

En la búsqueda de su objetivo, partimos de los siguientes principios:

- a) la necesidad de un lenguaje nuevo, capaz de expresar la voluntad societaria de abolición de inservibles estructuras y de percibir, señalar e intervenir en un cambio que se está operando ya.
- b) en las artes plásticas dicho lenguaje se manifiesta en una “voluntad de forma” entendida como la búsqueda de nuevos órdenes de visión que sobrepasen lo formal establecido, para alcanzar una verdadera dinamia en el fenómeno creativo.
- c) el orgánico plural de nuestro arte, basado en la incorporación de las diversas manifestaciones vitales colectivas, en cuanto todos los seres humanos son capaces de dar un aporte en la búsqueda de posibilidades de arte más plenas, que constituyen en definitiva la creación.
- d) la utilización de las manifestaciones colectivas vitales en la concepción individual, conlleva la necesidad de búsqueda de la variante nacional en el proceso renovador, pues sólo a través de la ubicación del arte y del artista se puede llegar a una proyección universal.
- e) la posición del verdadero crítico implica una interacción con el artista en el fenómeno creativo, que anula la manía de ubicar el arte en la simple preferencia.

Esta muestra constituye el primer paso de la nueva actitud que nos impulsa, los venideros darán la medida de nuestros descubrimientos y nuestra voluntad. VAN

ANEXO VIII

OBRAS ANTIBIENAL DE QUITO 1968 –APROXIMACIONES-



Aníbal Villacís, abstracción en Blanco. 1964⁴²⁹



Detalle



Hugo Cifuentes, motivo de guerra. 1967⁴³⁰



Detalle



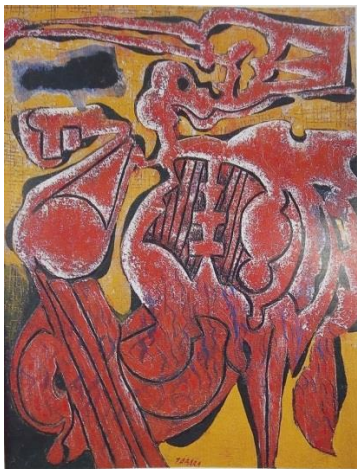
Luis Molinari, *Sin título*. 1969⁴³¹



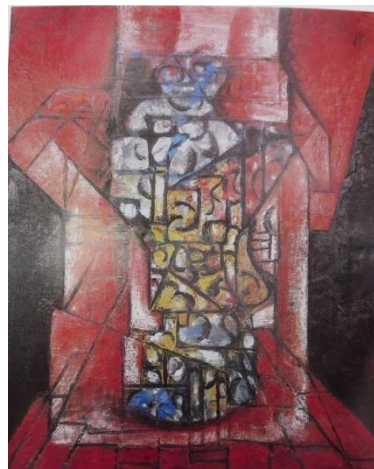
Luis Molinari, desv. construcción (46/100). 1969⁴³²

⁴²⁹ Pertenece a la colección de “MAAC”, Banco Central del Ecuador, Guayaquil
Fotografía: Soledad Andrade. Fecha: Quito, 26 de agosto, 2017

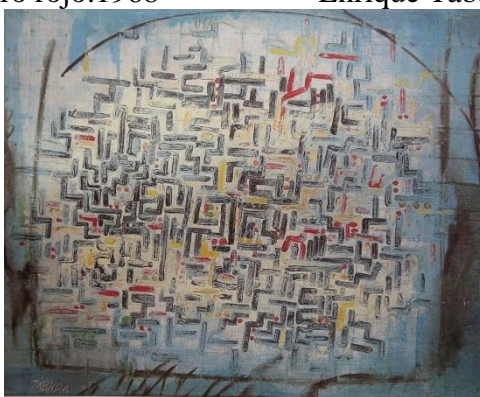
⁴³⁰ Pertenece a la colección de “MAAC”, Banco Central del Ecuador, Guayaquil
Fotografía: Soledad Andrade. Fecha: Quito, 26 de agosto, 2017



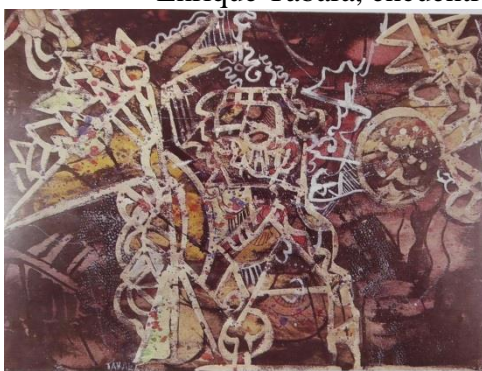
Enrique Tábara, pájaro rojo.1968⁴³³



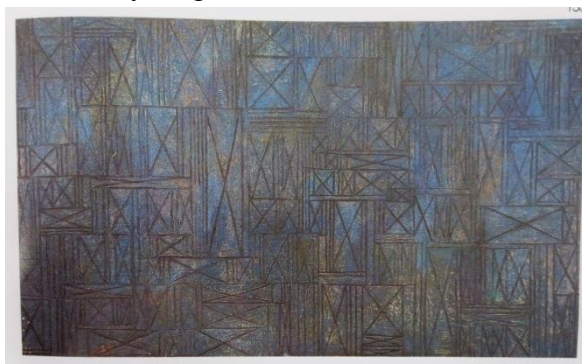
Enrique Tábara, hechicero.1968⁴³⁴



Enrique Tábara, encuentro en amarillo y en gris.1967⁴³⁵



Enrique Tábara, bestia.1968⁴³⁶



Enrique Tábara, ritual azul.1963⁴³⁷

⁴³¹ Serigrafía Dimensiones: 23 "x 25 5/8"

Imagen tomada de "live auctioneers"

https://www.liveauctioneers.com/item/6776370_88-luis-molinari-flores-abstract-silkscreen última consulta: 27/12/2017

⁴³² Serigrafía, firmada y numerada en lápiz. Dimensiones: 34 x 23 inches

Imagen tomada de "Ro Gallery"

http://rogallery.com/Molinari-Flores_Luis/Molinari-Flores-derived.html última consulta: 27/12/2017

⁴³³ Imagen tomada de "Areán, Carlos, *Tábara* (Guayaquil. Ecuador: Peláez Editores, 1990), 146."

⁴³⁴ Imagen tomada de "Areán, Carlos, *Tábara*. 146."

⁴³⁵ Imagen tomada de "Areán, Carlos. 145."

⁴³⁶ Imagen tomada de "Areán, Carlos. 139."



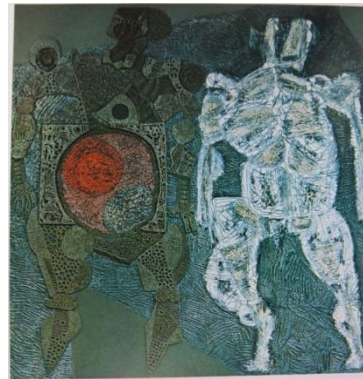
Guillermo Muriel, la nariz del diablo.1960⁴³⁸



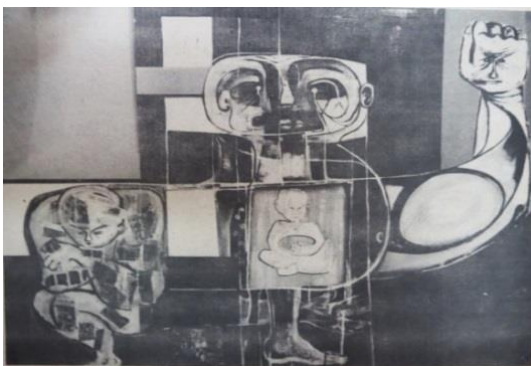
Aníbal Villacís, precolombino.1964⁴³⁹



Gilberto Almeida, la comuna.1968⁴⁴⁰



Gilberto Almeida, astronautas. 1965⁴⁴¹



Ricaurte Miranda⁴⁴²



Gilberto Almeida. Una lindísima pincelada⁴⁴³

⁴³⁷ Imagen tomada de "Areán, Carlos. 135."

⁴³⁸ Imagen tomada de "Michelena, Xavier, *200 años de Pintura Quiteña* (Quito, Ecuador: Citymarket S.A, 2007). 166."

⁴³⁹ Imagen tomada de "Michelena, Xavier, 168."

⁴⁴⁰ Imagen tomada de "Flores, Inés María, *100 artistas del Ecuador: textos basados en artículos originales publicados en la revista Diners*. 90"

⁴⁴¹ Imagen tomada de "Flores, Inés María. 90"

⁴⁴² Imagen tomada de "El Comercio. Quito, domingo 14 de abril de 1968 pág.5 (suplemento dominical)"

⁴⁴³ Imagen tomada de" El Comercio. Quito, domingo 14 de abril de 1968 pág.5 (suplemento dominical)"

6. BIBLIOGRAFÍA.

FUENTES PRIMARIAS:

DIARIO “EL COMERCIO”

- Diario “El Comercio” 1956

Marzo, Abril, Mayo

- Diario “El Comercio” 1968

Marzo, Abril

- Diario “El Comercio” 1969

Enero

DIARIO “EL TIEMPO”

- Diario “El Tiempo” 1965

Enero, Febrero, Marzo, Abril, Mayo, Junio

- Diario “El Tiempo” 1966

Julio, Agosto, Septiembre, Octubre, Noviembre, Diciembre

- Diario “El Tiempo” 1967

Marzo, Abril, Julio, Agosto, Septiembre, Octubre, Noviembre, Diciembre

- Diario “El Tiempo” 1968

Enero, Febrero, Marzo, Abril, Mayo

REVISTA “LETRAS DEL ECUADOR”

- Revista “Letras del Ecuador” 1955

Octubre- Diciembre (N°104)

- Revista “Letras del Ecuador” 1956

Abril- Diciembre (N° 106)

- Revista “Letras del Ecuador” 1957

Enero- Mayo (N°107)

- Revista “Letras del Ecuador” 1964

Enero- Agosto (N°129), Septiembre (N°130)

- Revista “Letras del Ecuador” 1965

Mayo- Agosto (N°131), Septiembre- Diciembre (N°132)

- Revista “Letras del Ecuador” 1967

Octubre (N°133), Noviembre (N°134)

- Revista “Letras del Ecuador”

–Sin fecha- (N°135)

- Revista “Letras del Ecuador” 1968

Abril (N°136), Mayo- Junio (N°137), Julio (N°138), Agosto (N°139), Diciembre (N°140)

- Revista “Letras del Ecuador” 1969

Enero (N°141), Abril (N°142), Agosto (N°143), Noviembre (N°144)

- Revista “Letras del Ecuador” 1970

Abril (N°145)

ENTREVISTAS

- Estuardo Maldonado realizada el 25 de julio 2017
- Oswaldo Viteri realizada el 31 de julio 2017

FUENTES SECUNDARIAS:

- Alcaraz León, María José. *La Teoría Del Arte De Arthur Dant,o De Los Objetos Indiscernibles A Los Significados Encarnados*. Murcia, España: Universidad de Murcia, 2006
- Areán, Carlos. *Tábara*. Guayaquil, Ecuador: Peláez Editores, 1990
- Becker, Howard. *Los Mundos del Arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires, Argentina: Bernal, 2008
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2010
- Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I*. Madrid, España: La balsa de la Medusa, 2004

- Cardoso, Byron. *El Panorama Mundial Contemporáneo (1960-1988)*. Quito, Ecuador: Grijalbo, 1983 (En Nueva Historia del Ecuador Volumen XI)
- Cevallos, Pamela. *La intransigencia de los objetos: la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979)*. Quito, Ecuador: Distrito Metropolitano de Quito, 2013.
- Crespelle, Jean Paul. *Los Fauves*. Barcelona, España: Editorial Rauter, S.A, 1962
- Danto, Arthur C. *¿Qué es una obra maestra?*. Barcelona, España: Crítica, 2002
- Danto, Arthur C. *Después del Fin del Arte*. Barcelona, España: Paidos, 1999
- Danto, Arthur C. *El Mundo Del Arte*. The Journal of Philosophy, 1964
- Danto, Arthur C. *Qué es el Arte*. Barcelona, España: Paidos, 2013
- De Guzmán Polanco, Manuel. *Ecuador en lo internacional. Un cuarto de siglo: 1945-1970*. Quito, Ecuador: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1992 (en El Ecuador de la Postguerra Volumen II)
- Dickie, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona, España: Paidos, 2005
- Domínguez Hernández, Javier. *El arte y su tiempo como arte 'para nosotros' en la estética de Hegel*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia, 2003
- Espinosa, Carlos. *Desarrollismo, populismo y reformismo militar*. Barcelona, España: Lexus Editores, 2010 (en Historia del Ecuador Lexus)
- Francis, Mark. *Pop*. Londres, Gran Bretaña : Phaidon,2010
- Flores, Inés María. *100 artistas del Ecuador: textos basados en artículos originales publicados en la revista Diners*. Quito, Ecuador: Dinediciones, 1992
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. México DF, México: Grijalbo, 1990
- Gombrich, Ernst. H. *La historia del arte*. Londres, Gran Bretaña: Phaidon Press, reimp. 2013
- Hallo, Wilson. *75 Años de Pintura en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Galería Siglo 20, 1977
- Izquierdo, Agustín. *Friedrich Nietzsche, Estética y Teoría de las Artes*. Madrid, España: Tecnos, 2004
- Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, España: Alianza, 1996

- Larrea Maldonado, Carlos. *La estructura social ecuatoriana entre 1960 y 1979*. Quito, Ecuador: Grijalbo, 1983 (en Nueva Historia del Ecuador Volumen XI)
- Liessmann, Konrad Paul. *Filosofía del Arte Moderno*. Barcelona, España: Herder, 2006
- Michelena, Xavier. *200 Años de Pintura Quiteña*. Quito, Ecuador: Citymarket, 2007
- Moncada Sánchez, José. *La economía ecuatoriana de los sesenta a los ochenta*. Quito, Ecuador: Grijalbo, 1983 (en Nueva Historia del Ecuador Volumen XI)
- Oña, Lenin. *La galería: veinte años*. Quito, Ecuador: Mariscal, 1997
- Peñaherrera, Blasco. *El Ecuador de 1960 a 1972*. Quito, Ecuador: Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., 1980 (en Historia del Ecuador Salvat)
- Plazaola, Juan. *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*. Bilbao, España: Universidad de Deusto, 2015
- Rodríguez Castelo, Hernán. *1969-1979 Diez años de Cultura en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Publitecnica, 1980
- Rodríguez Castelo, Hernán. *El Siglo XX de las Artes Visuales en Ecuador*. Guayaquil, Ecuador: Banco Central del Ecuador, 1988
- Rodríguez Castelo, Hernán. *Iza, Jácome, Román, Unda: los cuatro mosqueteros*. Quito, Ecuador: Fundación Cultural Exedra, 1993
- Ruhrberg, Karl, *Arte del Siglo XX*. Köln, Alemania: Taschen, 2014
- Stoichita, Victor. *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid, España: Ediciones Siruela, 2005
- Tinajero, Fernando. *De la Violencia al Desencanto, Cultura- Arte e Ideología 1960-1979*. Quito, Ecuador: Grijalbo, 1983 (En Nueva Historia del Ecuador Volumen XI)
- Traba, Marta. *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington DC, Estados Unidos: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994
- Traba, Marta. *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950/1970*. México DF, México: Siglo XXI editores, s.a, 1973
- Veloz Von Reckow, Carlos. *El Arte Ecuatoriano en las Décadas de los Cincuenta y Sesenta*. Quito, Ecuador: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1992 (en El Ecuador de la Postguerra Volumen II)

- Viteri Paredes, Patricio ed. *Huellas que no cesan, 70 años Casa de la Cultura Ecuatoriana 1944-2014*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014
- *El desarrollo de América Latina y la Alianza para el Progreso*. Washington, Estados Unidos : OEA, 1973
- *Testimonio Plástico del Ecuador*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967
- *Historia del Arte Ecuatoriano*. Barcelona, España: Salvat Editores, S.A, 1985
- *Mariano Retro, catálogo 91 años del salón Mariano Aguilera*. Quito, Ecuador: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2011
- *Umbrales del Arte en el Ecuador: una aproximación heurística al desarrollo de las prácticas artísticas (1830 - 2000)*. Guayaquil, Ecuador: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, 2004.