

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL  
ECUADOR**



**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
CARRERA DE HISTORIA DEL ARTE**

**TRABAJO DISERTACIÓN PARA LA OBTENCIÓN  
DEL TÍTULO DE HISTORIADOR DEL ARTE**

Discusiones entre modernidad y universalidad: hacia una definición conceptual del lenguaje abstracto en la obra de Estuardo Maldonado desde un análisis de la crítica de arte en el Ecuador entre 1965 a 1985

**AUTOR:** Esteban Israel López Quiñónez

**DIRECTORA:** Andrea Moreno Aguilar

**QUITO-ECUADOR**

**2019**

*A Camila Morejón, Andrea Moreno, Mireya Salgado, Adriana Pacheco, Viviana Velasco, Analía Vallejo, Juan Andrés Freire, Génesis Chérrez y Jorge Xavier Nacaza por hacerme las preguntas indicadas. A mi familia nuclear; y a mi familia universal, que los elegí y ellos me eligieron también,*

*Gracias.*

*Agradezco también a Patricio Guerra, María del Carmen Oleas y Adriana Sauleo por las desinteresadas y respetuosas conexiones que me brindaron con el artista y su obra.*

*A Raquel Olgue y Estuardo Maldonado, por abrirme las puertas de su casa, por ofrecerme cercanía con mucho más que solo las obras. Gratitud a la manera de la creatividad, infinita.*

## **Resumen**

El presente trabajo consiste en una aproximación histórica y conceptual de los lenguajes abstractos en la obra de Estuardo Maldonado, a partir de un análisis de las retóricas discursivas de la crítica de arte en el Ecuador entre 1965 y 1985 dispuesta en artículos y notas de prensa de los periódicos *El Comercio*, *El Tiempo* y las revistas *Vistazo* y *Diners*. Las discusiones base, corresponden a los conceptos de modernidad y universalidad, a partir de los presupuestos críticos y teóricos de los autores y autoras Anna María Guasch, José Jiménez, Marta Traba, Lupe Álvarez, Milton Benítez, entre otros.

La producción artística de Maldonado en el marco temporal seleccionado, establece directrices específicas que permiten al lector comprender tanto los procesos de creación como de asimilación técnica, simbólica y matérica de sus obras. Sin embargo, es importante exponer que su obra generó disputas de carácter identitario que por defecto devinieron en síntomas de pertenencia e instaron a la crítica de arte a la reproducción de discursos de corte nacionalista. A su vez, esta crítica, relacionó al artista con concepciones modernas que fueron validadas desde presupuestos no solo universales en el arte, sino además desde anhelos y aspiraciones utópicas.

Con esta investigación, se pretende ampliar en cierto modo el marco conceptual e histórico de la crítica de arte y su función relacional entre las obras, el artista y los públicos; asimismo, establece una lectura más compleja de los códigos insertos en las estrategias discursivas que operaron en la narrativa de la crítica; y finalmente, extiende la posibilidad de confrontar la distancia entre la crítica y las teorías del arte desde su lugar de enunciación.

### **Palabras clave:**

*Estuardo Maldonado, arte moderno, identidad, precolombinismo, símbolo, lenguaje abstracto, crítica de arte, modernidad, universalidad*

## Índice

1. Introducción.....	6
2. Capítulo I: Arte en los centros hegemónicos, América Latina y el Ecuador a partir de la segunda mitad del siglo XX .....	9
2.1 Antecedentes.....	9
2.2 Centros hegemónicos del arte: los espacios de legitimación .....	11
2.3 Arte en América Latina; hacia una identidad artística <i>propia</i> .....	13
2.4 Arte en el Ecuador. Las nuevas corrientes artísticas desde el <i>informalismo</i> y <i>formalismo</i> .....	18
3. Capítulo 2: El <i>precolombinismo</i> : mirada al pasado prehispánico, vanguardias y construcción de nuevos imaginarios de nación desde el arte.....	21
3.1 Lenguajes abstractos en el arte ecuatoriano. Un análisis desde la Historia del arte .....	21
3.2 El <i>precolombinismo</i> en el Ecuador. La obra de Estuardo Maldonado como caso de estudio.....	23
3.3 Transición de los motivos precolombinos hacia la abstracción geométrica e n la obra de Estuardo Maldonado .....	29
4. Capítulo 3. La crítica de arte en el Ecuador y las discusiones en torno a la obra de Estuardo Maldonado (1965 – 1985) .....	34
4.1 Lenguajes empleados por la crítica de arte sobre la obra de Estuardo Maldonado.....	34
4.1.1 Entre el genio artístico y la utopía de la modernidad nacional. Análisis de la crítica de arte en artículos de prensa.....	36
4.1.2 Pequeños textos, grandes anhelos. Análisis de la crítica de arte e n notas de prensa.....	47
4.1.3 Convergencias y disonancias en las retóricas de la crítica de arte. Análisis de los discursos descriptivos, interpretativos y evaluativos.....	49

<b>4.2 Las retóricas sobre modernidad y universalidad. Contrastes entre la teoría del arte y las valoraciones estéticas y estilísticas de la crítica en la obra de Estuardo Maldonado.....</b>	<b>51</b>
<b>5. Consideraciones finales.....</b>	<b>55</b>
<b>6. Listado de imágenes .....</b>	<b>59</b>
<b>7. Anexo N° 1 .....</b>	<b>61</b>
<b>8. Bibliografía .....</b>	<b>63</b>

## 1. Introducción

El marco temporal del presente trabajo, precisa la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, es importante resaltar ciertos procesos específicos que antecedieron y coadyuvaron al desarrollo de lo que se estima fue una incipiente producción de arte moderno local. La creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944) con una mirada desde y hacia el extranjero a manera de legitimación artística; asimismo, el Estado y la empresa privada como instituciones activas e interesadas en la producción y comercialización de obras en un periodo histórico de relativa bonanza económica producto de las rentas petroleros sobre todo; y, por supuesto, una globalización donde los centros hegemónicos del arte -Estados Unidos y ciertos países europeos- se convirtieron en focos de especialización directa para algunos artistas locales, entre ellos Estuardo Maldonado.

Partiendo de estas premisas, esta investigación consiste en una aproximación histórica y conceptual de los lenguajes abstractos en el arte ecuatoriano a partir de la crítica y teoría del arte. Se toma como caso de estudio la obra de Estuardo Maldonado producida entre 1965 y 1985, con énfasis en las discusiones entre *modernidad* y *universalidad*. Las disputas existentes en torno al arte ecuatoriano como producto de la cultura visual y nacional, han sido considerablemente extensas, sin embargo, como especificidad, la característica principal reside en el factor de *modernidad* como un elemento particular de los discursos sensoriales y textuales que acompañaron la producción y difusión del artista de Píntag.

Las primeras aproximaciones a las obras de Estuardo Maldonado, se dieron en su domicilio, lugar donde conserva una extensa cantidad de trabajos realizados a lo largo de más de cinco décadas de producción y que permitieron realizar una previa selección para esta investigación. Asimismo cuenta con obras de artistas locales y extranjeros contemporáneos a él, y, a su vez, una vasta colección de objetos *precolombinos* que asegura fue la fuente de su mayor inspiración. El artista desde principios de 2017 hasta el presente, accedió a una serie de pláticas y entrevistas en torno a su trabajo y el de esta investigación, asimismo, permitió el registro fotográfico de varias de sus obras, e incluso él mismo se

convirtió en mediador de varios de sus trabajos y experiencias a lo largo de su trayectoria artística.

Se visitaron también otras instituciones como el Fondo Jijón y Caamaño y el Museo Nacional del Ecuador, con el objetivo de vislumbrar qué periodo del arte se refleja actualmente con mayor interés por parte de dichas instituciones. Donde se pudo constatar que sus obras en acero inox – color, producidas en Europa a principios de la década de 1970, permanecen en el circuito del arte como las más importantes. De igual forma, se realizaron visitas al Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado en la ciudad de Quito y al Museo Antropológico de Arte Contemporáneo en Guayaquil<sup>1</sup> para tener una idea de la relación que estos espacios mantienen con el artista ecuatoriano. Éste último precisamente custodia, al presente, una vasta cantidad de sus obras y de artistas latinoamericanos donadas por Maldonado, junto con las de artistas locales que se derivaron por disposición estatal desde el Banco Central entre 2006 y 2008.

Por otro lado, se accedió a bibliotecas y hemerotecas con el objetivo de establecer los aportes centrales de esta investigación. Así, la Biblioteca General de la Pontificia Universidad Católica, la Biblioteca del Ministerio de Cultura y Patrimonio, y la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, fueron las instituciones que permitieron la selección de fuentes primarias donde se decidió trabajar con los diarios *El Comercio*, *El Tiempo* y las revistas *Vistazo* y *Diners*. En la revisión de las secciones culturales de cada documento se precisaron artículos y notas de prensa donde surgieron los trabajos escritos de Hernán Rodríguez Castelo, Manuel de J. Real, el crítico Dada y entre otros anónimos, que permitieron establecer el universo discursivo, es decir, los lenguajes empleados por éste sector de la crítica local.

Respecto a las bases de la investigación, hubo algunos limitantes a lo largo del proceso, como ciertos artículos y notas de prensa que se quedaron fuera por ser reiterativos,

---

<sup>1</sup> A esta institución se acudió en el primer semestre de 2018, el objetivo principal consistió en visitar la exposición permanente del museo y acceder a la reserva del mismo para observar la colección de obras donadas por Estuardo Maldonado en 2006. Sin embargo, tras el terremoto de gran magnitud en la región costera de 2016, el MAAC recibió una vasta cantidad de obras provenientes de las provincias de Manabí y Esmeraldas que restringieron el acceso a la mayoría. De todas formas, gracias a testimonio de Sarita Bermeo y mediación y entrevista con Enrique Tuárez (responsable de la reserva) se pudo constatar la existencia y las condiciones de las obras que permanecen óptimas gracias a los esfuerzos de conservación y preservación del personal del museo.

escasos de contenido narrativo o simplemente por carecer de relevancia respecto a las discusiones sobre *modernidad* y *universalidad*. Los conceptos señalados fueron trabajados -principalmente- bajo los presupuestos teóricos de lo que Anna María Guasch define como estrategias discursivas, premisas donde entran en disputa la descripción, interpretación y evaluación de las narrativas que la crítica empleó en el artista. Los conceptos de Ticio Escobar, José Luis de la Nuez Santa, José Jiménez, entre otros autores, permitieron comprender los alcances y limitantes de la crítica moderna local. Es decir, se partió de un análisis estructural de las implicaciones y aplicaciones de la crítica moderna y su relación poética, histórica y cultural de la figura de Estuardo Maldonado con la teoría del arte global y de América Latina.

Finalmente, es importante mencionar que este trabajo no consiste en establecer una metodología para una correcta aproximación discursiva de <<hacer>> crítica de arte. Menos aún, señalar de manera acusadora a un sector de opinión que en su mayoría ya no existe. Lo sustancial aquí es que se trató de una examinación de sus propuestas a partir lo performativo del lenguaje, cómo entendieron y difundieron sus percepciones con la producción artística en sí misma y con Estuardo Maldonado como exponente, sino <<representante>>, de una compleja vertiente cultural como la de este país.

## 2. Capítulo I: Arte en los centros hegemónicos, América Latina y el Ecuador a partir de la segunda mitad del siglo XX

### 2.1 Antecedentes

El siglo XX en las artes plásticas -entendidas desde los centros hegemónicos- tiene una característica fundamental en la que se sostiene principalmente su producción: se empieza a considerar *arte* a propuestas plásticas que no se pensaban como tal, es decir, las valoraciones estéticas y estilísticas tuvieron modificaciones suficientemente significativas y el cambio de paradigma trajo consigo varios estudios desde distintas esferas del pensamiento,<sup>2</sup> como la Historia, crítica y teoría del arte. La discusión que comprende este trabajo es principalmente desde la Historia, crítica y teoría del arte.

Como antecedente, es pertinente mencionar que entre el siglo XVIII y el siglo XIX se sucedieron varias discusiones dentro y fuera de las academias artísticas del siglo XVIII que dieron paso a un desarrollo y apogeo de un arte auto-determinado a finales del XIX en Europa. La problemática más significativa para este estudio, se concentra en la transición del siglo XIX al XX<sup>3</sup>, una época en la que cuestiones como el *japonismo*, *primitivismo*, *negritismo*, (arte tribal en términos más amplios) entre otros, despertaron el interés de varios artistas y que aportaron a las bases prácticas y conceptuales del arte moderno.

El arte moderno, desde una perspectiva de Mario De Micheli, no surgió como un proceso evolutivo del arte del siglo XIX, sino con la ruptura de una tradición cuyos valores se volvieron cuestionables,

El modo con el que los artistas se dirigían a lo arcaico, a lo bárbaro, al folclore, campesino y a las civilizaciones preclásicas no era siempre el mismo y no siempre daba los mismos resultados, pero por una vez más se basaba en el común denominador de la oposición al arte oficial o el impulso a la evasión. (Micheli, 1981, pág. 66)

---

<sup>2</sup> Es necesario tener presente que este cambio de paradigma no fue inmediatamente aceptado en los círculos del arte. Según Gombrich, desde finales del siglo XIX el mundo del arte se dividió entre tradicionalistas, cuya obra gustaba a los públicos academicistas, y la vanguardia, que buscaba el éxito entre las élites. Véase sobre la emancipación de los valores formales y el siglo XX en *La preferencia por lo primitivo* de Gombrich, 2003.

<sup>3</sup> Los artistas fueron siempre por *delante* de teóricos y científicos en la consideración de la importancia y alcance del llamado <<arte primitivo>>. El *gran giro*, que marcaría una profundísima revolución en la sensibilidad estética de Occidente, tendría sus inicios en la primera década del siglo XX en París. (Jiménez, Teoría del Arte, 2010, pág. 171)

Así, el italiano destaca la ruptura de los valores generales de una sociedad en compleja transformación, y los modos visuales y plásticos de los objetos *primitivos* que varios artistas de vanguardia incorporaron a su producción artística. Independientemente de lo dispuesto por la historiografía del arte, -si Maurice Vlaminck, Henri Matisse o los cubistas “descubrieron” el *arte negro*- lo que importó realmente en aquel entonces fue la visión de algo innovador.

Asimismo, para el historiador del arte Ernst Gombrich, el final del siglo XIX tuvo como propósito la búsqueda de nuevas concepciones. El eje angular de la producción fue el descontento con el mundo del arte, -en términos generales- cuestiones como la pérdida de ciertos elementos respecto del orden y el equilibrio, el excesivo empleo de luz y color, e incluso, la vida misma y la institucionalidad del arte (Gombrich, 2011, pág. 427). Esto permitió que artistas más aislados de la esfera oficial -quienes posteriormente fueron reconocidos como parte de los nodos institucionales del arte<sup>4</sup>- amplíen sus visiones y nociones desde los lenguajes modernos.

De igual forma, desde la perspectiva de José Jiménez, se expone la importancia de referirse al *arte primitivo* junto con el del siglo XX como una relación indisoluble, que, además, adscribe su idea de *arte* desde la vanguardia artística como un “gran otro” que reconfiguró los procesos del arte entendidos desde la tradición plástica occidental. (Jiménez, 2010, pág. 173)

Sin el afán de derivar esta contextualización histórico-artística en romanticismos de corte biográfico o teleológico, cabe destacar que tanto De Micheli, como Gombrich y Jiménez mencionan cuestiones de suma importancia que tuvieron un amplio desarrollo e incidencias específicas en las manifestaciones artísticas de los centros hegemónicos, América Latina y el Ecuador, posteriormente. Por tanto, es pertinente señalar que contrario a que un *ismo* superara a otro, estas corrientes artísticas dialogaron entre sí, respondieron,

---

<sup>4</sup> Lo que nosotros denominamos arte moderno surgió de estos sentimientos de insatisfacción, y las diversas soluciones que persiguieron estos tres artistas se convirtieron en los ideales de tres movimientos del arte moderno. La solución de Cézanne condujo, finalmente, al cubismo surgido en Francia; la de Van Gogh, al expresionismo, que halló sus principales representantes en Alemania; y la de Gauguin a las varias formas de primitivismo que han tenido lugar. (Gombrich, 2011, pág. 427)

usufructuaron unas de otras y así dieron paso al cambiante y agitado periodo de lo que se conoce hasta el presente como las *vanguardias artísticas*.

## 2.2 Centros hegemónicos del arte: los espacios de legitimación

La producción artística para la segunda mitad de siglo XX, a la que Gombrich denomina arte de *nuevo criterio*, “se dejó sentir en muchos países, pero en ninguno tanto como en Estados Unidos, donde el progreso tecnológico estaba mucho menos frenado por el peso de una tradición.” (Gombrich, 2011, pág. 429) Es decir, en un país altamente industrializado y con un sistema cultural con capacidad de absorber, simplificar y transformar conocimientos, las tradiciones del arte<sup>5</sup> fueron resignificadas y sostenidas por la empresa del progreso tecnológico.

Al respecto, el crítico de arte Benjamin H.D. Buchloh, propone un análisis de los cambios e interrelaciones entre el arte europeo y el norteamericano desde 1945. En el texto introductorio de *Formalismo e Historicidad*, propone dos premisas fundamentales para la aproximación histórica y conceptual de los devenires artísticos de la inmediata posguerra: ¿Qué tipo de información recibe cierto grupo de receptores -artistas, por supuesto- en un momento determinado? Y ¿por qué razón un grupo en concreto elige un conjunto de informaciones artísticas mientras omite y/o suprime otras? (Buchloh, 2004, pág. 10) Con lo que más adelante complementa,

[...] resulta poco menos que ridículo preguntarse si los acontecimientos históricos podrían haber sido diferentes en el caso de que en determinado momento de la historia se hubiera recibido más información o una información diferente. Sin embargo, es preciso comprender hasta qué punto en el contexto artístico de la posguerra, la <<historia de la percepción>> (y sus condiciones peculiares) se convirtió en la <<historia de la producción>> y hacerse cargo del modo en que algunas entidades estéticas aparentemente autónomas recibe información artística y, por tanto, también histórica. (Buchloh, 2004, pág. 11)

Por otro lado, un aspecto que no puede pasar desapercibido es que al parecer los norteamericanos buscaron resolver en sí mismos una nueva tradición. Buchloh, refiriéndose al arte de Donald Judd (1928 – 1994), dice que él formó parte de una *generación de*

---

<sup>5</sup> Las tradiciones entendidas desde las vanguardias artísticas europeas. Véase Clement Greenberg sobre la escuela de París, 1946; Mario De Micheli, 1981.

*artistas*<sup>6</sup> que aprendió más de sus lecciones de historia del arte que de sus lecciones de historia y se dedicó en primer lugar al problema de cómo insertar su propia producción en el marco de las tradiciones <<formales>> modernas. (Buchloh, 2004, pág. 20)

El caso del arte en Europa fue bastante complejo. Son varias las discusiones en torno a las corrientes artísticas y cómo fueron asimiladas después de la segunda guerra mundial. Karl Ruhrberg, en su libro *Arte del siglo XX*, expone algunas aproximaciones históricas para comprender el viraje de lo que él denomina como *segundo movimiento moderno*.

Según los representantes de las <<nuevas realidades>>, la pintura convencional y realista sólo representaba la apariencia y la superficie de las cosas, no su esencia o núcleo. [...] debía ser posible <<inventar un mundo>>, un mundo pictórico que, por una parte, fuera más verdadero que la apariencia ilusoria y, por otra, no se encontrara tan lejos de la realidad como la abstracción geométrica. (Ruhrberg, 1999, pág. 228)

De esta manera, surgieron corrientes como el informalismo<sup>7</sup>, que se caracterizó - como lo explica Ruhrberg- “por la liberación de las reglas, de las trampas del formalismo, de la conformidad con el abstracto, pero también del peso de la tradición que constituyó incluso el modernismo clásico de la primera mitad del siglo de su surgimiento.” (Ruhrberg, 1999, pág. 252) Con lo que más adelante complementa,

[...] la renuncia a una referencia directa a las apariencias visuales en favor de la vaga sugestión, lo que proporciona a estas imágenes su autenticidad. *La forma y el color se combinan en un signo*, un símbolo chocantemente terrible, si bien a veces sardónicamente grotesco, de la realidad. (Ruhrberg, 1999, pág. 254)

De cierta forma, la idea de “inventar” algo implica crear desde la negación, es decir, el arte en Europa al igual que en los Estados Unidos, necesitó de soportes visuales y conceptuales para sostener sus manifestaciones artísticas que no fueran iguales entre sí, - diferenciar un mundo del otro- este soporte fue dado desde la asimilación de sus propios procesos históricos en relación con sus necesidades. Lo *innovador* del arte es relevante de acuerdo con la situación específica de cada región.

---

<sup>6</sup> Las cursivas son del redactor de éste trabajo con el interés de hacer énfasis en los artistas en general de mencionado marco temporal, más que en la obra de Judd.

<sup>7</sup> Véase Sobre la pintura como viaje de descubrimiento donde Ruhrberg indaga la revuelta contra el abstraccionismo internacional *Tachismo, l'art informel, expresionismo abstracto, l'art autre* en *Arte del siglo XX*. 1999 pág. 252- 268.

### 2.3 Arte en América Latina; hacia una identidad artística *propia*

La problemática del arte latinoamericano tiene una complejidad bastante amplia. Para este acápite, el texto *Arte de América Latina 1900 – 1980* de Marta Traba<sup>8</sup>, publicado en 1994 -poco más de una década después de su muerte- y que conforma casi un siglo de estudio, es clave. En éste está muy presente una narrativa que recoge la cuestión de la identidad<sup>9</sup> como una categoría que no puede ser entendida por separado del mestizaje, pues es algo complejamente persistente en América Latina. La crítica argentina vio necesaria la construcción de una historia de sus *artes* que vincule en su totalidad las coyunturas sociales, políticas, culturales y económicas. (Traba, 1994)

Traba, en este texto, lejos de suponer que el arte latinoamericano fue un mero derivado de las vanguardias europeas o de la revolución industrial estadounidense de finales de siglo XIX, sugirió una aceptación de medio siglo tardío como un tiempo de preparación para entender los verdaderos antecedentes. De hecho, se preocupó por citar varios casos excepcionales de quienes se autoconstituyeron en introductores individuales del arte moderno en la región. (Traba, 1994)

Con esto, la autora se permite una larga introducción donde fijó la suerte de varios artistas que constituyeron una fuente de acceso al arte del siglo XX. (Traba, 1994) Así Traba, expone los casos específicos de Brasil y Cuba y los encuentros con el cubismo francés; el de México y la llegada de los “grandes” del surrealismo (Artaud y Breton) o Argentina con críticos y teóricos como Aldo Pellegrini y Juan Batlle Planas cuyo enfoque surrealista provenía de escuelas ortodoxas, entre tantos casos más, para concluir que de todas formas y con bastante importancia respecto a la identidad,

Gran parte del arte moderno, como veremos, aceptó realimentarse del pensamiento mítico y mágico que prevalece en la mayoría de nuestras sociedades. [...] Lo importante de

---

<sup>8</sup> Marta Traba, fue una crítica y generadora de contenidos artísticos, acérrima y además una figura pública bastante polémica que a propósito, se convirtió en voz autorizada y tuvo una trascendencia en países como España, México, Estados Unidos, Colombia, entre otros, indiscutible.

<sup>9</sup> Lo que a Traba le resultó sorprendente de esto, -y que vale destacar- es que dicho reclamo identitario trajo consigo “orgullos folclóricos” que incrementaron aún más las brechas entre fronteras. “El mestizaje, como valor, lejos de ser una base para la continuidad cultural, sigue siendo aún hoy una fuente de polémicas” (Traba, *Arte de América Latina*, 1994, pág. 5)

este reciclamiento del pensamiento mítico es que da al arte latinoamericano un ‘tono’ muy cercano a la utopía de identidad. Esa identidad, aún encarada como utopía, es la que reunifica las diversas tendencias, particulares o de grupo, del arte latinoamericano. (Traba, 1994, págs. 9, 10)

Con esto, dio paso a una profundización compleja sobre el muralismo mexicano<sup>10</sup>, del cual, sin afán de romantizar menciona que “Las relecturas críticas más acertadas y desapasionadas que actualmente se hacen del muralismo<sup>11</sup>, o Escuela Mexicana, coinciden en considerarlo como el movimiento más importante de la plástica continental de comienzos de siglo” (Traba, 1994, pág. 14)

Fueron varios los exponentes del muralismo mexicano, sin embargo, desde la historiografía del arte, tres de ellos clave e icónicos, Diego Rivera (1886 – 1957), José Clemente Orozco (1883 – 1949) y David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974). Éste último precisamente, y en lo que compete a esta investigación, fue el que tuvo mayor contacto con América del sur gracias a la creación de sindicatos afines con la ideología y la pintura *mexicanista*. Con ello, la autora se enfocó en países como Perú, Paraguay, Colombia y Ecuador para afirmar un amplio desarrollo e influjo de los artistas mexicanos, si no en técnica, bastante en actitud. Lo explica Traba,

En el área fuerte de tradición indígena, el muralismo mexicano opera como un poderoso catalizador; es el indio, secularmente expoliado y oprimido, quien se convertirá en el protagonista de una corriente que se autodenomina ‘indigenismo’. La independencia respecto del esteticismo europeo, más que como modelo de nuevas imágenes, sirve como pauta de comportamiento. (Traba, 1994, pág. 36)

---

<sup>10</sup> El muralismo mexicano, entendido brevemente, surgió con la revolución de dicho país en 1910, años a partir de los cuales se pretendió pintar sobre los edificios públicos, y que no fue hasta 1921 que -con la participación de José Vasconcelos como secretario de educación pública, quien era uno de los intelectuales más destacados de México- se consolidó la pintura mural como un movimiento artístico con basta carga de denuncia social y política en su discurso y factura. “Fueron varios los artistas que, individualmente considerados, sentaron las bases de un nuevo lenguaje plástico acorde con el mundo moderno, por un lado, y con las peculiaridades nacionales, por otro, rechazando así el traslado del modelo europeo” (Traba, 1994, pág. 14)

<sup>11</sup> La pintura mural se caracterizó por su gran formato y tendencia a un nacionalismo cultural; los temas principales comprendieron la revolución, la lucha de clases, los indígenas y la historia de México desde la época aborigen hasta la contemporaneidad. Este arte tuvo un efecto fuertemente performativo porque su inducción ideológica penetró fácilmente en el imaginario de la sociedad al estar dispuesto espacialmente en los mercados, ministerios, universidades, hospitales, plazas y tantos sitios de frecuencia concurrida, en donde, pese a las distintas etapas del muralismo, su principal objetivo fue plasmar la visión social de cada artista sobre la identidad nacional.

La cuestión del comportamiento que surgió desde lo artístico e ideológico, llama bastante la atención, pues se convirtió en una actitud que generó una suerte de *ismo* constante con una clara repercusión en el Ecuador. El Salón de Mayo, que formó parte del Sindicato de Escritores y Artistas SEA, fue lugar para el crecimiento de los personajes más destacados de la plástica nacional de las décadas de 1940, 1950 y 1960. Así, por ejemplo: Oswaldo Guayasamín<sup>12</sup> (1919 - 1991), Eduardo Kingman (1913 – 1997), Diógenes Paredes (1910 – 1963) y Bolívar Mena Franco (1913 – 1995). Estos dos últimos, según para Traba, tuvieron un *influjo volumétrico* claro de Diego Rivera, pero que, supieron darle un “tono monumental” a sus obras y así volverlas originales. (Traba, 1994, pág. 40)

Estas son algunas de las problemáticas que la autora argentina advierte en el arte latinoamericano a partir de los años cincuenta. Traba concluye con este apartado sobre el muralismo con la afirmación de un *destino* artístico latinoamericano,

El muralismo mexicano, directa o indirectamente, contribuyó a que los artistas proclives a explorar la temática social, indígena o mestiza, negra o mulata, quedaran sólidamente inscritos en los marcos históricos comprendidos entre 1920 y 1950. Paralelamente, otro grupo de artistas intentó, en el mismo periodo, crear un espacio cultural donde se emprendiera, antes que cualquier cosa, la transformación radical de la imagen académica y decimonónica. En ellos el lenguaje plástico pasa a ocupar un lugar prioritario. Se define el camino de la modernización de la imagen y el Continente se reincorpora al sistema de reinversiones formales que caracteriza a la plástica del siglo XX. (Traba, 1994, pág. 50)

Por un lado, Traba propuso una diferenciación entre *señal* y *lenguaje*. La primera reemplaza al signo<sup>13</sup> en una relación entre *significante* y *significado*, es decir, que aparece tan solo como un generador de *modelos* que fueron proyectados desde Europa y Norteamérica hacia Suramérica. Mientras el segundo, surge como un sistema de signos complejos en sus relaciones de creación y producción. (Traba, 1973, págs. 8-10)

---

<sup>12</sup> Guayasamín, quien ganó en 1948 el Premio Nacional de Pintura, se convirtió en el referente del arte ecuatoriano por excelencia hasta el presente fue precursor de una corriente donde la pintura ecuatoriana encontró nuevos elementos plásticos para adaptarlos al cartel de propaganda nacionalista -como en el caso mexicano- con increíble impulso y soporte ideológico y mercantil.

<sup>13</sup> El signo, en el arte, se entiende como un elemento visual que es decodificado e interpretado por el artista para darle sentido a una práctica. Véase: Eco, U. Tratado de semiótica general. Lumen. Barcelona 1977

Además, Traba encontró otro problema en esta situación y fue el de la coalición de las culturas como una teoría errada,

Los resultados del arte latinoamericano en las dos últimas décadas (1950-1970) demuestran, con esa actitud<sup>14</sup>, que la coalición es desventajosa, el universalismo<sup>15</sup> es una concepción falsa y pasada de moda y la producción de formas exactamente iguales a las generadas en una sociedad de consumo termina en una inexcusable abdicación del ejercicio de la actividad creadora. (Traba, 1973, pág. 13)

Los modelos aplicados desde Estados Unidos, la coalición de las culturas y la homogeneización del arte latinoamericano, deja en evidencia el rechazo por parte de Traba al menos desde la cuestión teórica. No obstante, la argentina propone en su texto una segunda posición, la de Latinoamérica versus Estados Unidos. En ésta, parte desde una diferenciación entre el autoritarismo latinoamericano alejado de progreso y con una mirada encerrada en lo político, y la tiranía tecnológica que pone a la cultura como un bien de consumo para su propio servicio. (Traba, 1973, pág. 17) Esto le restó ventaja frente al centro, pues no hubo interés desde el factor Estado por generar un lenguaje plástico propio, y de cierta manera, varios artistas latinoamericanos tuvieron que adentrarse al arte moderno atraídos por signos y elementos ajenos a su realidad<sup>16</sup>.

En esta segunda posición mencionada, la argentina no deja ver con claridad una respuesta desde América Latina. Parece más bien una insistente resignación frente a las hegemonías. Así pues, propone “un movimiento sin movilidad”, que, alejado temporal y espacialmente de Europa y Estados Unidos, pero, que a la vez está inmiscuido en las especulaciones artísticas de vanguardia, terminó por ceder territorio y crear desde la bifurcación.

Entre las preocupaciones físicas o metafísicas de los que, en los Ismos europeos, buscaban el movimiento y las diversiones concretas de los americanos y europeos actuales,

---

<sup>14</sup> Traba se refiere a la coalición de culturas como un aspecto negativo ya que todo producto es necesariamente evaluado de todas formas por el centro emisor norteamericano. Véase el capítulo titulado “Estados Unidos versus Latinoamérica”.

<sup>15</sup> Con esto coincide José Jiménez cuando escribe sobre los planteamientos teóricos de Lévy-Bruhl; Franz Boas y Claude Lévi Strauss, “Desde un punto de vista teórico creo más adecuados sostener que *lo realmente universal son las experiencias, las manifestaciones estéticas, presentes sin excepción de todos los grupos humanos conocidos*” (Jiménez, 2010, pág. 177)

<sup>16</sup> No obstante, vale recordar el caso de México como algo excepcional dispuesto por la misma Traba. Véase El muralismo mexicano: acción y consecuencias en *Arte de América Latina 1900 – 1980*.

los latinoamericanos se han visto violentados a aceptar una categoría que parece ir a *contrario sensus* de su propia naturaleza. (Traba, 1973, pág. 19)

De hecho, parece haber una negación total a la posibilidad de que el arte latinoamericano se enfrente al de los centros. Traba destacó más bien a los escritores como Octavio Paz (1914 – 1998), César Vallejo (1892 – 1938) o Pablo Neruda (1904 – 1973) como generadores de narrativas cercanas a una realidad auténtica.

La revelación del relativo estado de inocencia en que todavía están sumidas nuestras sociedades fue, nuevamente, mejor expresada por la literatura que por las artes plásticas, porque el mensaje poético de los textos escritos aceptaba significados y temas concretos que ya la pintura, como hemos dicho antes, no podía desarrollar. (Traba, 1973, pág. 22)

Existió, -según Traba- en términos generales, un bajo nivel de transmisión original de producción artística latinoamericana que respondiera a la conceptualización europea y a la tecnología ideológica del país norteamericano. Con esto se cierra parcialmente esta disputa, sin embargo, propone una nueva y mejor estructurada en el capítulo siguiente llamado *la resistencia*.

Su posición en la resistencia de las *Dos décadas vulnerables* es bastante determinante y provocadora, aunque asegure que,

El modo como cada uno de ellos estable su relación, dependencia o convivencia con los modelos europeos, es exclusivamente personal. En la medida en que irrumpe el genio, la relación se adelgaza hasta prácticamente desaparecer; en la medida en que actúan como pintores serios y responsables de un oficio aún nuevo en la Latinoamérica, aumenta su carácter epigonal o sus lazos de parentesco. (Traba, 1973, pág. 31)

Se permite aseveraciones fuertes respecto de artistas como Joaquín Torres García (1874 – 1949) y Oswaldo Guayasamín, a este último, a propósito, incluso le dedica un párrafo aparte. Traba definió como “mexicanización refleja y degradación cultural” las prácticas de ciertos artistas latinoamericanos, al comprender que la *mexicanización* no era aplicable a los contextos de todos los países del sur. Por lo que miró a la figura del ecuatoriano como un aprovechador de recursos modernistas aplicados ya por los artistas picassianos.

Para desgracia del Ecuador, su pintura y también su literatura trepan hasta esta falsa cima reivindicatoria: ‘Huasipungo’ de Icaza, en efecto, es el ‘camino del llanto’ de la literatura social, mezclado con incoherentes violencias y hoscas brutales. Guayasamín en su

proporción reducida, hace a la pintura moderna del Ecuador lo que los tres grandes muralistas hicieron a la mexicana: impone el terror y establece una dictadura estética, fuera de la cual no parece posible sobrevivir y que emplea a su servicio, además, la Casa de la Cultura de Quito. (Traba, 1973, pág. 33)

Así dedica buena parte de su texto a exponer la negativa del artista quiteño, hasta ponerlo en confrontación con la nueva generación emergente, que más tarde sería conocida como la de los *precolombinistas*. Aquí aparecieron figuras artísticas como Aníbal Villacís (1927 – 2012), Enrique Tábara (1930), Hugo Cifuentes (1923 – 2000), Gilberto Almeida (1928 – 2015), y más adelante, Estuardo Maldonado (1930). Estos artistas constituyen piedra angular del siguiente acápite y los próximos capítulos de esta investigación, ya que conformaron la ruptura plástica y conceptual, y, el distanciamiento, principalmente, con la figuración concentrada en el indigenismo.

El principal blanco del rechazo fue, en el momento del primer enfrentamiento, la figuración; en especial la figuración como la había entendido el Realismo Social: una figuración para transmitir un mensaje social directo y obvio, con la hipérbole del expresionismo. Los artistas de la nueva generación tachan a esa pintura de superficial y manipulada; piensan que el artista debe comunicar sus mensajes de modo más hondo y en la pintura misma. (Rodríguez H. , 1993, pág. 134)

#### **2.4 Arte en el Ecuador. Las nuevas corrientes artísticas desde el *informalismo* y *formalismo***

La conformación de un lenguaje plástico propio como prioridad, es quizás la clave para entender la importancia de un ismo, de una reivindicación política y cultural, o simplemente para distanciarse de un *otro* al que ya no se quiere mirar como modelo. Todo lenguaje visual propone en sí una narrativa, y ésta, un discurso que opera en distintas fases que pueden ser sintetizadas desde tres aristas. La primera es la idea, la cual está ligada a la subjetividad y la intuición; la segunda es la creación y producción que está relacionada con las condiciones materiales del tiempo y espacio; y finalmente, la tercera es la exposición donde entra en juego la opinión que en el mundo del arte se entiende como *la crítica*.

El antecedente más significativo en tanto la *producción cultural*<sup>17</sup> de este periodo, fue la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana<sup>18</sup> (CCE) en 1944. Esto resultó como un punto de quiebre primordial en este contexto, ya que emergió como catalizador de los sentimientos nacionales desde la cuestión artística. A pesar de que el discurso de Carrión propuso una exaltación por lo popular, junto a un sentimiento *patrio*, persistió un mensaje ilustrador, en el que la cultura no se encuentra en el “pueblo”, sino que la Casa de la Cultura, como organismo, estaría encargada de “llevar la cultura a un pueblo”, en el que se destaca el “aprovechamiento de la cultura universal para que el Ecuador marche al ritmo de la vida intelectual moderna” (CCE, 1944). De esta manera, se plantea que los tres principios que demarcaron la creación de la CCE fueron: mirada desde y hacia el extranjero, expresión de la cultura nacional; búsqueda de la vocación y el destino de la patria; y alcanzar el progreso mediante el desarrollo científico. (Rodríguez M. , 2014).

Respecto de las tendencias de *informalismo* y *formalismo*, Christian Pérez y Martha Rizzo en su artículo “Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad”, plantean una definición más exacta refiriéndose a este momento histórico del arte en el país y sus innovaciones plásticas:

A partir de la década del 60 se desarrolla una corriente abstracta, basada en el Informalismo Europeo. Esta corriente toma en Latinoamérica el nombre de “Ancestralismo”. Si bien es cierto que la inspiración ideológica proviene del exterior, los

---

<sup>17</sup> La fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana estuvo precedida por el activismo inicial de grupos como la Asociación Ecuatoriana de Bellas Artes "Alere Flamman" (1931), la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes (1939) en Guayaquil y el Sindicato de Escritores y Artistas (1936) en Quito. Los sentidos colegiados de la producción y difusión del arte promovidos por estos grupos, crearon un clima cultural que apuntó a la estabilización de una escena apropiada para el arte moderno. Este antecedente permitió la creación de una institución como la Casa de la Cultura, que asumió un papel rector en el medio y contribuyó, a mediados del siglo XX, a la propagación del discurso centralista sobre la nación. Véase *Umbrales del Arte en el Ecuador*. 2004

<sup>18</sup> El 9 de agosto de 1944, durante la presidencia Velasco Ibarra, se dispuso a través del decreto Ejecutivo N° 707, la creación de la CCE, concebida como la: Institución orientada a fortalecer el devenir histórico de la patria y cuyo fundamental propósito busca dirigir la cultura con espíritu esencialmente nacional, en todos los aspectos posibles a fin de crear y robustecer el pensamiento científico, económico, jurídico y la sensibilidad artística de la colectividad ecuatoriana<sup>18</sup> (Decreto Ejecutivo No. 707, - Fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, agosto 9 de 1944)

artistas logran aterrizarla con éxito en la realidad ecuatoriana al desarrollarla a partir de estudios de las artes ancestrales de las culturas precolombinas. (Christian Pérez, 2016)

Sobre esto, Rodríguez Castelo apunta que en esta generación se adquirió una personalidad pictórica con el signo como el centro de su expresión (Rodríguez H. , 1993, pág. 135) y destaca las figuras de Cifuentes, Almeida, Tábara, y Viteri respectivamente. En todos ellos convergen cuestiones de nueva materialidad, signos, síntesis, raíz americana, motivos *precolombinos*, forma y color, entre otros, que resulta una justificación que se ajuste a estas constantes búsquedas de identidad, nuevamente, plástica y discursiva.

Por otro lado, respecto a la corriente del formalismo, ésta es definida como un acontecimiento posterior.

Luego de décadas de buscar significados a partir de las obras de arte, los artistas ecuatorianos se lanzan a la búsqueda de estudios formales, dejando de lado la crítica social los asuntos éticos para embarcarse en exploraciones en cuanto a la composición, forma, color y estructura de sus obras. (Christian Pérez, 2016)

Por este lado, Rodríguez Castelo destaca las figuras de Maldonado quien estudió en Roma, Luis Molinari (1929 – 1994) en Buenos Aires, París y Nueva York, y Araceli Gilbert (1913 – 1993) en Santiago y Nueva York. De estos artistas, se resalta el capital social, y cultural adquirido en los diversos espacios hegemónicos, y la capacidad que tienen para volcar los lenguajes abstractos a su favor, sobre todo Maldonado y Gilbert, artistas que se proyectaron como unos de los más importantes e innovadores de la plástica local y quienes serán claves para el desarrollo del siguiente capítulo.

### **3. Capítulo 2: El *precolombinismo*: mirada al pasado prehispánico, vanguardias y construcción de nuevos imaginarios de nación desde el arte**

#### **3.1 Lenguajes abstractos en el arte ecuatoriano. Un análisis desde la Historia del arte**

Una aproximación conceptual a los lenguajes abstractos en el Ecuador, se remite a *la vertiente arqueológica*. Esta se entiende como una disciplina que conforma “[...] discursos nacionalistas y su importancia para el arte radica en la posibilidad de convertirse en legado inspirador de lenguajes estéticos alusivos a un entorno cultural.” (Álvarez, 2004, pág. 42)

En 1954, la CCE núcleo del Guayas organizó una exposición llamada *Arte prehistórico, colonial y contemporáneo* como respuesta a la muestra *Arte colonial y contemporáneo* realizada por la casa matriz un año atrás. Esto, además de poner en cuestión el centralismo y la imagen patrimonial de la escuela quiteña, despertó -según Álvarez- el interés de artistas encaminados en búsquedas *precolombinistas* como Enrique Tábara y Estuardo Maldonado que, junto con otros artistas ya mencionados, acuñaron símbolos regionales de afirmación identitaria a sus obras. (Álvarez, 2004)

Por su parte, Consuelo Crespo ve la innovación del lenguaje abstracto como una confrontación en la exploración pictórica y menciona que:

A finales de la década del cincuenta y en la década del sesenta, el informalismo de raíz europea intentó buscar un lenguaje latinoamericano y, específicamente, un lenguaje andino que le permitiera construir una iconografía en diálogo con la arqueología y la cultura popular. (Crespo, 2015, pág. 33)

Lo que Crespo destaca, principalmente, es el lenguaje iconográfico de los signos ancestrales desde lo funcional, es decir, como la idealización y apropiación de dichos símbolos les permitió a estos artistas insertarse en los circuitos internacionales.

El escritor Hernán Rodríguez Castelo, se refirió a estos artistas como la *generación renovadora*. A través de una poética casi mesiánica expuso que,

Era la hora de la irrupción de una nueva generación -los síntomas se multiplican-. Hablar de “relevo generacional” es impropio: las generaciones no se suceden; se imbrican; de sus

tensiones se hace el horizonte del arte, de la cultura, de lo humano sin más. (Rodríguez H. , 1988, pág. 63)

Rodríguez Castelo destacó algunos aspectos relacionados con la conciencia histórica aplicada desde la poesía y la plástica, que según él se dio un proceso de mitificación de lo nacional. Asimismo, afirmó la estabilidad económica a partir de las políticas exportadoras como una suerte de modernización de los sectores financieros y la emergencia de una burguesía con capacidad adquisitiva y disposición para comprar obras de arte. En cuanto a los artistas, éstos salieron de los mensajes programáticos y el nacionalismo exacerbado, y acentuaron su interés en el *informalismo europeo* y, la crítica, igualmente renovada en América Latina. (Rodríguez H. , 1988)

La mitificación de lo nacional desde la poesía<sup>19</sup> parece una contradicción frente a la negación de los mensajes programados y el nacionalismo exacerbado -que claramente hace alusión al indigenismo predominante en el discurso de la plástica nacional-. Sin embargo, queda demostrado históricamente la estrecha relación que ha tenido el lenguaje escrito con el lenguaje visual.

La significación del indio como motivo, viene avalada por una prolija tradición indianista en la literatura colonial que, aún tachada de ‘pictórica y descriptiva’, carente de interés humano y servil a los fines de la conquista, provee de un enclave fundamental a estos repertorios visuales. (Álvarez, 2004, pág. 35)

Por tanto, la relación dialógica entre texto e imagen puede resultar clave para comprender los devenires de la producción artística a la que Rodríguez Castelo se refiere. El escritor, más adelante profundiza acerca de la novedad generacional,

La generación no se opone, en modo alguno, a lo nacional; pero abre el registro nacional a lo americano -a las grandes culturas amerindias, sustrato común de nuestro pueblos-. Y, en cuanto a lo nacional, su proyecto apunta a las raíces, a la sustancia, y busca lo *sígnico*. Al formalismo geométrico lo mira con recelo, como “domesticado” y ornamental, integrado a la sociedad de consumo y dependiente de modas europeas y norteamericanas. (Los geométricos ecuatorianos, de una u otra manera hacen su arte afuera, en Estados Unidos o Europa, o pintan con el un ojo puesto en esos lados). El informalismo latinoamericano quiere producir un fuerte impacto, sugerir sentidos viscerales y agónicos. (*Caso especial el de Estuardo Maldonado, que alimenta la geometría y la pura construcción con un signo precolombino privilegiado, que se convierte en clave a la vez caligráfica y de composición*). (Rodríguez H. , 1988, pág. 65)

---

<sup>19</sup> Véase *Lírica ecuatoriana contemporánea* 1979.

Esta cita es esencial. Rodríguez Castelo lleva su justificación hacia la obra de Maldonado y pone en perspectiva la cuestión de la “raíz americana”. Además, distingue, - en cierta medida y desde su punto de vista- al formalismo geométrico del informalismo latinoamericano, un informalismo cuya retórica se direccionó a elevar el *signo* a partir de sellos, cerámicas y pictografías de las culturas formativas del continente.

Finalmente, es necesario aclarar que la ruptura con la pintura figurativa no fue un hecho aislado de las disputas internas en los núcleos oficiales de legitimación de los productos del arte, tanto Rodríguez Castelo<sup>20</sup> como Lupe Álvarez<sup>21</sup> exponen desde la crítica de la época la problemática que el factor indígena suscitó para en aquel entonces. El arte como tal, necesitó un cambio de paradigma.

### **3.2 El *precolombinismo* en el Ecuador. La obra de Estuardo Maldonado como caso de estudio**

Estuardo Maldonado nació en Pintag en 1930. Tempranamente empezó su carrera artística y en 1947 estudió en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil. Para la década de 1950 enseñó dibujo e Historia del Arte en esta institución y posteriormente viajó por el litoral ecuatoriano pintando géneros como el paisaje y el retrato. Además, realizó sus primeras exposiciones en Portoviejo, Bahía, Esmeraldas, Quito y Guayaquil.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Véase acerca del V Salón Nacional en *El Siglo XX de las Artes Visuales en Ecuador* pág. 63

<sup>21</sup> La crítica cubana menciona lo siguiente, “Se impone entonces, la conciencia acerca de lo parcial y reducido que resulta un término como ‘indigenismo’, para dar cuenta de un periodo crucial de las artes en Ecuador; y con ello se consuma el análisis de los manierismos estéticos que proliferaron en nuestro horizonte visual, ‘justificados’ por una supuesta demanda de autenticidad y de función crítica, muchos de ellos legitimados -fuera de los momentos productivos de este tipo de orientación de la tarea social del arte- por un falaz consenso entre institución cultural y mercado”. (Álvarez, 2004, pág. 40)

<sup>22</sup> Las exposiciones en la región costa se dieron en el año de 1955 y la sierra en 1956, Información extraída de la página web del artista. (Maldonado, <http://fundacionemaldonado.blogspot.com>, 2011)



**Fig. 1 Estuardo Maldonado. *Selva*<sup>23</sup>. 1957. Pastel. Colección personal del artista**

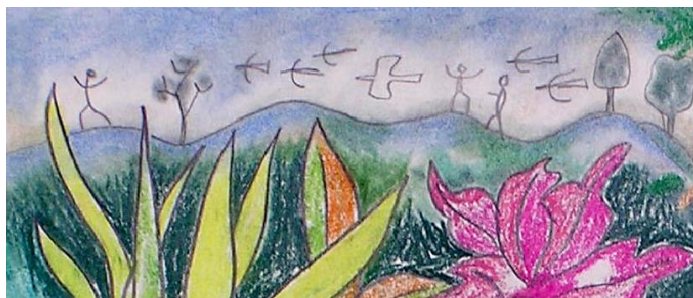


**Fig. 2 Estuardo Maldonado. *Hojas y pájaros*. 1950. Pastel. Colección personal del artista**

Tal como se aprecia en las obras *Selva* y *Hojas y Pájaros*, para la década de 1950 Estuardo Maldonado dominaba los estilos de paisaje como cualquier otro artista de su tiempo. Sin embargo, en ambas obras, se puede atisbar ciertos rasgos de simplificación de las formas en el espacio. Se trata de figuras humanas, flora y fauna con un tratamiento más *informal* en la composición general de la propuesta.

---

<sup>23</sup> Las fotografías pertenecen a René Martínez y fueron cedidas por el artista específicamente para esta investigación.



**Fig. 3 Estuardo Maldonado. Detalle de *Selva*. 1957 Colección personal del artista.**

En 1956 expuso su obra en la CCE de Quito y Guayaquil, y se incorporó como miembro de la institución. Al año siguiente, viajó a Europa por medio de una beca y decidió radicarse en Roma donde realizó sus estudios en la Academia de Bellas Artes y la Academia de San Giacomo. Permaneció más de treinta años en Italia. En 1960 inició su fase *precolombina*, donde puso la mirada en las culturas formativas del actual Ecuador e innovó desde el constructivismo con elementos como el encausto, el oro y la plata<sup>24</sup>. En el mismo año, empezaron sus primeras exposiciones individuales en Roma.<sup>25</sup>



**Fig. 4 y 5 Esculturas Valdivia. Fase 4. Piedra. Colección personal del artista**

<sup>24</sup> Véase sobre la pintura matérica en Ecos del Tiempo. 2012

<sup>25</sup> Información extraída de la página web del artista. (Maldonado, <http://fundacionemaldonado.blogspot.com/>, 2011)

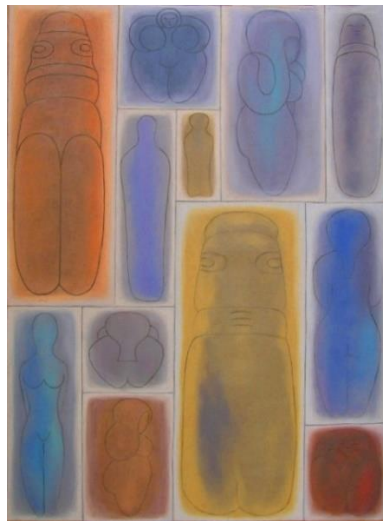
El *precolombinismo* en la producción artística de Estuardo Maldonado específicamente, resulta importante porque permite analizar la incursión de un lenguaje plástico cargado de un sentido de pertenencia, donde se “rescata los componentes constructivistas arcaicos, con el rostro de una expresión orgánica ligada al símbolo” (Karolys, 2013, pág. 92). Esta corriente artística también puede entenderse como una tendencia plástica de reafirmación nacional e histórica en el arte local, que toma los elementos plásticos de la cerámica y la piedra de origen prehispánicos, y reproduce objetos artísticos a través de nuevos materiales que precisan las formas y los símbolos como eje conceptual.



**Fig. 6 Estuardo Maldonado. Boceto de composición precolombina. 1961. Crayón sobre papel. Colección personal del artista**

Concurren algunas discusiones en las que el *precolombinismo* se vincula estrechamente con la *identidad* nacional, precisando perspectivas que dialogan con códigos y signos ancestrales. En el caso del ecuatoriano, estos lenguajes tuvieron como particularidad principal, por un lado, la construcción y difusión de un arte innovador con carácter *universal* supeditado a las corrientes de vanguardia europeas, y por otro, una renovada búsqueda de identidad nacional que se remitió a las raíces prehispánicas de la región del actual Ecuador.

Rodríguez Castelo lo definió como un <<lenguaje visual fundacional>>, “[...] fue el ‘precolombinismo’ que, dentro de categorías *universales*, podría definirse como una expresión plástica informalista, matérica y objetual, sígnica, mágica, rica de connotaciones primitivas americanas”. (Rodríguez H. , 1988, pág. 66). Con esto se puede entender que el escritor propone una forma de arte en la que se enuncia una corriente plenamente “innovadora” con técnica, concepto y desde una innegable definición que está atravesada por un anhelo romántico. Más adelante incluso afirma que era la primera vez que el arte ecuatoriano contribuiría con el arte *universal*. (Rodríguez H. , 1988)



**Fig. 7 Estuardo Maldonado. *Recuerdo de Valdivia N°1*. 1964. Pastel. Colección personal del artista**

Por su parte el curador Rodolfo Kronfle, se refiere a esta tendencia desde la experimentación, Como un arte supeditado a lo ancestral, donde los artistas locales resemantizaron las reglas del informalismo y así transformaron “[...] sus convenciones partiendo de la recuperación de los signos, poéticas mitológicas, trasfondos religiosos, intensidades psíquicas y demás elementos evocativos de las culturas pre-colombinas”.

(Kronfle, 2012, pág. 10)<sup>26</sup> Conjuntamente, el curador guayaquileño entiende la propensión de estos artistas como *híbrida*<sup>27</sup>, e inclusive la define como la primera con carácter *propio* de la historia del arte local en el periodo moderno. (Kronfle, 2012)



**Fig. 8 Estuardo Maldonado. *Precolombino*. 1960. Encausto. Colección personal del artista**

Tanto Rodríguez como Kronfle proponen una aproximación acerca del *precolombinismo* cuya validez es indiscutible, sin embargo, éste último precisamente plantea una observación menos romantizada de la cuestión ancestral, menciona que

[...] detrás del respeto y admiración que sin duda existía hacia los logros de estas culturas también yacía un móvil pragmático y un plan estratégico para explorar sus evocaciones o convenciones formales, capitalizando al mismo tiempo tanto la diferencia exoticista de estos elementos hacia la mirada extranjera, como el henchido orgullo nacional que insuflaba el ambiente cultural del momento para quien miraba desde adentro del país. (Kronfle, 2012, pág. 16)

Con esto, se pone en evidencia las relaciones mercantiles<sup>28</sup> y los nuevos nacionalismos como sostén legítimo de las prácticas artísticas a partir de los años sesenta en

---

<sup>26</sup> Siguiendo con la línea conceptual de los autores anteriores, Kronfle precisa que “No se trataba entonces de una mera rearticulación plástica de elementos antiguos, sino de la búsqueda de un lenguaje moderno y actual a partir de la reinscripción significativa de las huellas de un pasado remoto, en el sentido en que este gesto entrañaba la afirmación de un orgullo americano frente a la hegemonía cultural europea”. (Kronfle, 2012, pág. 15)

<sup>27</sup> Kronfle expone a través de un lenguaje académico y coloquial las primeras experiencias de la permanencia de Villacís en Madrid 1953, Tábara en Barcelona 1955 y la de Maldonado en Roma 1957, como eje angular de la producción plástica informalista ligados a conceptos como investigación, síntesis, inspiración, entre otros.

el Ecuador. Sin embargo, en el caso de Maldonado, los motivos *precolombinos* no fueron sino impulso e inspiración para trascender hacia composiciones de mayor complejidad y rigurosidad técnica de producción.

### **3.3 Transición de los motivos precolombinos hacia la abstracción geométrica en la obra de Estuardo Maldonado**

Estuardo Maldonado tiene una “declaración poética” que es necesaria leer con detenimiento. En ella explica su proceso artístico como una evolución creativa continua, en la que está presente *-grosso modo-* los orígenes, las asimilaciones culturales de Europa, la identidad y la periodización de su producción artística.<sup>29</sup> La transición de dichos motivos hacia la abstracción, puede entenderse a partir de una obra titulada *Proceso evolutivo y Síntesis* (1945 – 1990) cuya proposición sintetiza interesadamente su proceso hacia el abstracto.

---

<sup>28</sup> Néstor García Canclini, en su texto *Culturas Híbridas* tiene un apartado muy interesante titulado “El Estado cuida el patrimonio, las empresas lo modernizan”, en él expone como la modernización de la cultura –a través de la idea de lo patrimonial- tanto desde las élites como las masas queda en manos de la iniciativa privada. “La burguesía industrial acompaña a la modernización productiva y la introducción de nuevos hábitos que ella mismo impulsa, con fundaciones y centros experimentales destinados a conquistar para la iniciativa privada el papel protagónico en el reordenamiento del mercado cultural”. (García, 1989, pág. 79)

<sup>29</sup> Ver anexo N° 1



Fig. 9 Estuardo Maldonado. *Proceso evolutivo y síntesis*<sup>30</sup>. 1948 – 1990. Técnica mixta.

En ella, se puede observar seis pictogramas donde cada uno representa en primer plano un árbol en diferente reflexión espacial. El primer árbol tiene una clara técnica figurativa; en el segundo se observa cómo el cuerpo del árbol es abstraído hacia las formas más simples, líneas rectangulares cuyas sombras le dan apariencia cilíndrica; el tercero por su parte, propone un juego más complejo del espacio entre línea, color y perspectiva; finalmente, el cuarto, quinto y sexto, son una experimentación con el vidrio, el color y la luz. Al respecto el mismo artista expresa que, “La abstracción de la naturaleza fue siempre y es parte de mis constantes aspiraciones de poder hacer mi obra, que esté en armonía con el ritmo y el palpitar del universo.” (Maldonado, 2008, pág. 40)

Desde su formación académica, Estuardo Maldonado incursionó en propuestas plásticas que fueron desde el paisaje, el dibujo, el desnudo, en estilos figurativo, *cubista*, *futurista* y *precolombinista*. Las corrientes resaltadas, de alguna manera convergieron en la disposición plástica de interesarse por la “forma pura”, es decir, por volcar su producción hacia la abstracción geométrica. Un elemento que se repite constantemente -y que para la crítica de arte se convirtió en motivo elemental- es la disposición geométrica de sus obras: es la S angular.

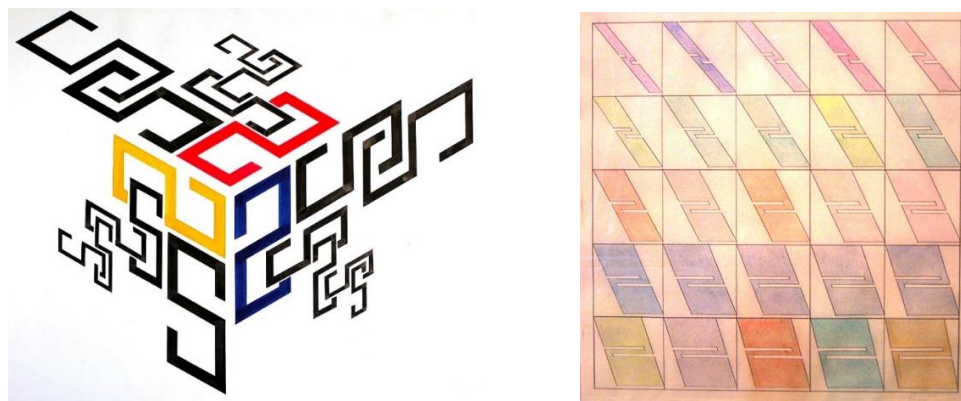
<sup>30</sup> Fotografía de Christoph Hirtz extraída del catálogo de la exposición Antología de Estuardo Maldonado. 2002

Mi obra está basada en signo entendido como “módulo”, en forma de una “S” angular, formado de líneas verticales y horizontales. *Es un símbolo ancestral y significa vida y muerte.* Al principio vino atraído por infinitos estímulos de mi *inconsciente.* Posteriormente he tratado de aclarar el porqué de su significado y esto constituye la base de todas mis búsquedas en el campo de las percepciones visuales (Maldonado, 2008, pág. 36)

Aunque no existe un apartado desde los catálogos o la crítica de arte que aclare con precisión el significado del símbolo ancestral, existen algunos “cosmogramas” en piedra pertenecientes a la cultura Valdivia donde se vislumbra dicha simbología. Más adelante precisa, “Comencé a entrecruzar el signo, manteniendo siempre un preciso control; los resultados fueron grandes laberintos que sintetizaban posibles construcciones donde aparecían infinitas formas y jeroglíficos. Creando a su vez composiciones de carácter cósmico.” (Maldonado, 2008, pág. 34)



**Fig. 10 y 11** *Cosmogramas pertenecientes a la cultura Valdivia con el signo S.* Colección personal del artista



**Fig. 12 y 13** Estuardo Maldonado. *Composición cúbica con S.* 1970. Marcador sobre papel; *Variación del módulo en el cuadrado.* 1967. Pastel. Archivo personal del artista

El periodo que el artista llama de los *súper-componibles*, es quizá uno de los más importantes por su complejidad geométrica, aquí se inscriben obras que trascienden la superficie del soporte plano. Son relieves similares a laberintos, donde el color y el movimiento se convirtieron en la antesala del motivo de su principal producción artística: el dimensionalismo,

La fuerza y la dinámica se hacen con líneas, volúmenes y formas que tiran y empujan desde adentro y doblagan a las fuerzas de la naturaleza hasta convertirlas en nuevas dimensiones. El inmenso trabajo y la constante investigación y el estudio ha hecho que yo encontrara un nuevo camino y un nuevo planteamiento estético: “*El Dimensionalismo*”, que es un lenguaje que depende de una consumada madurez del espíritu, lo mismo que en el campo de las formas conduce al arte de las nuevas dimensiones y de los hiperespacios. (Maldonado, 2003, pág. 7)



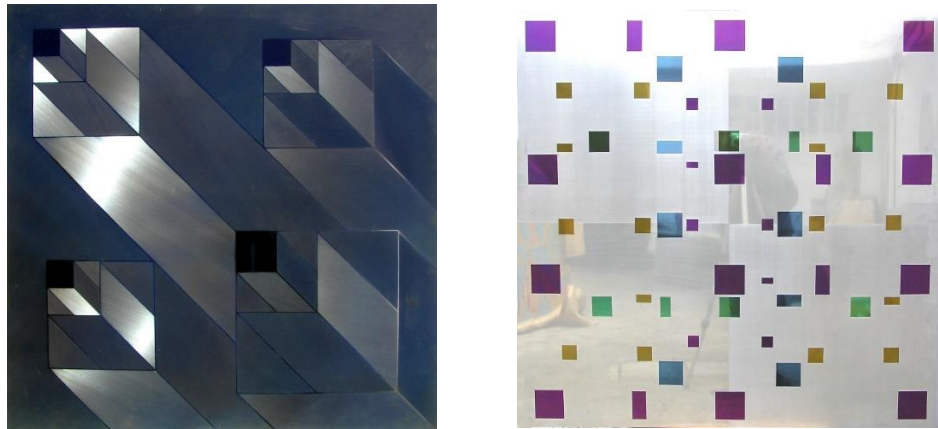
Fig. 14 y 15 Estuardo Maldonado. *Estructura Modular con S. 1970. Plexiglás. Laberinto. 1972. Plexiglás.*<sup>31</sup>

El Dimensionalismo, como definición general consiste en superar la barrera que comprende el espacio tan solo en las tres dimensiones básicas (altitud, anchura y profundidad), es una forma de acercarse desde la geometría a las propiedades ignotas del espacio. Maldonado lo manifestó tempranamente a partir de los años setenta con materiales como madera policromada, plexiglás, acrílico y por supuesto témperas y pasteles sobre tela

<sup>31</sup> Fotografías extraídas de la página web del artista. (Maldonado, <http://fundacionemaldonado.blogspot.com/>, 2011)

y papel. Sin embargo, fueron una suerte de borradores para la irrupción al cambio del soporte que modificó el contenido formal de su arte: el acero inox-color.

La obra de Estuardo Maldonado, se concentra en la experimentación con las planchas de metal, que las trabaja en la bi, y tridimensionalidad, y en desarrollo de las tendencias constructivistas que se avizorarán desde que *convirtió los signos precolombinos, de etapas anteriores, en constantes geométricas.* (Oña & Montana, 1989, pág. 145)



**Fig. 16 y 17 Estuardo Maldonado. *Hacia otro punto*. 1973. Acero inox-color; Estructura modular N° 1. 1973. Acero inox-color. Colección personal del artista.**

No obstante, hay que aclarar que la definición de estos autores es relevante en la medida que permite comprender la percepción desde un sector con voz autorizada para expresar opinión acerca de transiciones y nuevas manifestaciones conceptuales y sobretodo materiales de la obra de Maldonado.

#### 4. Capítulo 3. La crítica de arte en el Ecuador y las discusiones en torno a la obra de Estuardo Maldonado (1965 – 1985)

##### 4.1 Lenguajes empleados por la crítica de arte sobre la obra de Estuardo Maldonado

En los capítulos anteriores, se hizo una contextualización de los procesos artísticos e históricos que influyeron de manera directa e indirecta en la consolidación de los nuevos lenguajes plásticos en el arte ecuatoriano, con énfasis en la producción de Estuardo Maldonado. Esta sección de la investigación pretende examinar las propuestas que un sector de la crítica de arte en Ecuador formuló y difundió sobre la obra del ecuatoriano, entre 1965 y 1985, desde un análisis de los conceptos teórico-artísticos sobre *modernidad* y *universalidad*.

Es importante mencionar que la crítica de arte entendida en su forma resumida es un espacio de discusión conformado, principalmente, por una voz *autorizada* en el espacio cultural, para dar o restar valor a un producto artístico. Sin embargo, desde sus orígenes en el siglo XVIII, ésta comprende un diverso y complejo sistema que puede ser entendido desde lo espacial y temporal; lo individual y colectivo en tanto pensamiento; y por su intervención directa en el campo artístico como discurso condicionante<sup>32</sup>.

Como se expuso en el marco teórico, para entender en términos más amplios estos debates y su relación con la obra de Estuardo Maldonado, es importante analizar lo que Anna María Guasch llama las *estrategias discursivas* de la crítica de arte, que, aunque carezca de una condición disciplinaria *propia*, ésta, conforma tres alcances importantes dispuestas a continuación:

*la crítica implica canónicamente tres discursos sucesivos: el descriptivo, el interpretativo y el evaluador*, discursos que por una parte asumen el carácter de un análisis científico o histórico, es decir, objetivo, y, por otra, el carácter de experiencia cultural de la

---

<sup>32</sup> Anna María Guasch sintetiza y explica de forma más profunda el fenómeno de esta tripartición, destacando principalmente lo complejo de la naturaleza de la crítica de arte en tanto sus particularidades y especificidades. Véase la presentación de *La crítica de arte Historia, teoría y praxis* (2003). De igual forma, es importante mencionar que dicho texto será el lineamiento conceptual principal de este acápite.

que deriva el gusto del crítico-intérprete de la obra de arte, es decir, de discurso subjetivo. (Guasch, 2003, pág. 211)

Con estas premisas conceptuales, se escogió cuatro fuentes primarias de los diarios y revistas<sup>33</sup>: *El Tiempo*, *El Comercio*, *Vistazo* y *Diners*. Estas fuentes a su vez se clasificaron en dos secciones específicas que permiten evidenciar de mejor forma los criterios de selección. Existen seis artículos y tres notas de prensa dispuestas en el siguiente cuadro correspondiente al universo de textos. En casi igual proporción, se distingue textos con autoría identificada y textos bajo seudónimo o ausencia de firma.

### Cuadro N° 1

**Tabla de clasificación de textos de crítica según prensa, fecha y autoría.**

N°	Día/mes/año	Fuente	Páginas	Título	Autor	Clasificación
1	Domingo 22 de octubre de 1967	El Tiempo	pág. 14	‘Estuardo Maldonado o el instinto Americano’	Dada	artículo
2	N° 230. Julio de 1976	Vistazo	pág. 123	‘Estuardo Maldonado, en búsqueda del espacio y color’	Manuel De J. Real	artículo
3	N° 233. Octubre de 1976	Vistazo	pág. 111	‘Estuardo Maldonado: presencia liberadora’	Manuel De J. Real	artículo
4	Viernes 2 de julio de 1976	El Comercio	pág. 19	‘Exposición pictórica de un ecuatoriano viene desde Roma...’	no especifica autor	artículo
5	N° 8/82. Enero de 1982	Vistazo	pág. 61 – 63	‘Estuardo Maldonado gran maestro de la plástica ecuatoriana’	Manuel De J. Real	artículo
6	N° 10. Abril	Diners	pág. 42 –	‘Estuardo	Hernán Rodríguez	artículo

<sup>33</sup> Tanto los diarios como las revistas constan de apartados específicos para la redacción de los textos sobre Estuardo Maldonado, estos son: *La semana cultural* en “El Tiempo”, *Información Cultural* en “El Comercio”, *Sección cultural* en “Vistazo” y *Galería Diners artistas ecuatorianos* en la revista “Diners”.

	de 1982		46	Maldonado'	Castelo	
7	Domingo 15 de octubre de 1967	El Tiempo	pág. 12	'Un gran pintor ecuatoriano'	no especifica autor	nota de prensa
8	Domingo 19 de octubre de 1976	El Comercio	pág. 1	'Jerarquía plástica en exposición de Estuardo Maldonado'	no especifica autor	nota de prensa
9	Sábado 30 de diciembre de 1977	El Tiempo	pág. 9	'Estuardo Maldonado inauguró exposición en galería'	no especifica autor	nota de prensa

#### **4.1.1 Entre el genio artístico y la utopía de la modernidad nacional. Análisis de la crítica de arte en artículos de prensa.**

El primer artículo fue redactado por el crítico del diario *El Tiempo*, con el seudónimo de Dada<sup>34</sup>, en octubre de 1967. Se titula “Estuardo Maldonado o el instinto americano”. Este texto remite a una exposición de óleos en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, realizada en el mes de julio y en la galería “Siglo XX” en octubre. El crítico dividió, lo que el diario llamó un estudio extendido en el suplemento literario bimensual, en tres secciones, “Maldonado escultor”, “la maduración” y “lenguaje e instinto”. Allí Dada inicia con el regreso del artista luego de una década en Roma, “Estuardo Maldonado ha regresado a su patria, solamente de paso, movido por un anhelo oculto de regresar a sus raíces y llenar sus alforjas de la savia americana que a su vez fecunda toda su creación pictórica” (Dada, 1967, pág. 14)

Continúa la redacción con datos biográficos y cronológicos respecto de su producción escultórica y el registro visual de inspiración prehispánica, “[...] palpa el barro con la misma voluntad creadora de nuestros antepasados, buscando un hilo de continuidad que le llevará a sus ancestros”. Y más adelante, destaca “el rápido proceso de *enriquecimiento de su sensibilidad al contacto con las obras prodigiosas* de la cultura

---

<sup>34</sup> El nombre del crítico no ha sido identificado hasta el momento de la investigación.

grecolatina.” Para, a través de ello, eliminar todo rastro de figuración y convertirse en un hombre de su tiempo, “[...] buscando las esencias, los espacios, las hosquedades, los vacíos” (Dada, 1967, pág. 14)

En cuanto a *la maduración*, lo expuesto por Dada, parece una justificación de la pintura de Maldonado,

Millares y millares de pintores buscan en Europa la fama, la oportunidad de hacer conocer sus nombres o de encontrar el mecenas que los lance al mundo de las galerías y los marchands. Pero Maldonado acepta el desafío de su destino y sigue pintando (Dada, 1967, pág. 14)

Con esto, da paso hacia la cuestión de *sensibilidad*, con la que mira a los artistas que el crítico considera que,

[...] abrieron camino para dar salida al espíritu del hombre contemporáneo. De esta suerte fraterniza en el campo plástico, Picasso, Klee, Kandinsky, Miró, Mondrian. Empieza entonces a *aprender a explorar*, a juzgar. A los momentos de embriaguez formalista suceden los de reflexión y todo no es sino un largo proceso de maduración. Descubre entonces que *su obra debe tener raíces para que se sustente y pueda perennizarse*. Remonta el río de sus *orígenes* y va a buscar esencias en las civilizaciones *precolombinas*. (Dada, 1967, pág. 14)

Puede entenderse claramente una tendencia paternalista en la materia del aprendizaje hacia la exploración resaltada en la cita anterior. De igual forma, en la noción de las búsquedas precolombinas, se expone como condición necesaria, casi rígida, la incesante cuestión de existir en *la raíz*. Esto desde el crítico, parece ser el motor con el que se pueden afirmar y proyectar a futuro las propuestas artísticas de Maldonado.

Finalmente, *el lenguaje e instinto*, podría ser el aporte más importante de este breve artículo, aquí Dada cita al miembro del jurado de la XXXII Bienal de Venecia, Murilo Mendes,

Maldonado se encuentra ya por varios años en Europa, *pero no se ha dejado dominar por las modas que aquí se suceden sin tregua*: antes se ha decidido por una operación de lúcida selección crítica del material que había acumulado. *Superando la excesiva preocupación de estar al día, procede con su instinto profundo, siguiendo las leyes internas de sus raíces y su cultura*. Murilo Mendes en (Dada, 1967, pág. 14)

Claramente, se advierte una negación de la contemporaneidad del arte en Maldonado, por su búsqueda dirigida hacia la raíz. En Dada, se entiende ese instinto con un

leve sentimiento nacionalista, mientras que en Mendes, se lo entiende desde la recuperación de la raíz originaria, es decir, a lo primitivo. El crítico ecuatoriano hace énfasis en lo dicho por el brasileño, cuando expone la fidelidad del propio instinto de los artistas ecuatorianos que llegaron a Europa.

Sin dejarse llevar por el oropel y la moda; o el afán de llamar la atención con recursos fáciles, optaron por el camino serio y profundo, por la selección de todo aquello que se adaptaba a las raíces de su cultura, *elaborando* lenta pero seguramente *un lenguaje personal pero con implicaciones nativas, americanas*. Esto no puede hacerse en un plano de validez *universal* sin instinto esclarecedor y, digámoslo de una vez, sin *genio*. (Dada, 1967, pág. 14)

Cierra el artículo vinculando a Maldonado y su producción, como una expresión necesaria del Ecuador y del lenguaje universal que le otorga Europa. “[...] -porque ya no hay culturas encerradas en límites políticos- le ha dado *un lenguaje para expresarse en un lenguaje actual*, adhiriéndose con ello a toda la problemática del arte contemporáneo y la crisis profunda de nuestra época.” (Dada, 1967, pág. 14) América, aparece aquí como la matriz, “la savia fecunda” en palabras de Dada, para las creaciones artísticas de Estuardo Maldonado.



**Fig. 18** “Estuardo Maldonado: en búsqueda del espacio y del color”. Imagen extraída de *Revista Vistazo del Ecuador*. N° 230. Julio de 1976, pág. 123

Por otro lado, casi una década más tarde Maldonado vuelve a ser noticia. Luego de un silencio prolongado<sup>35</sup> en el Ecuador, aparece un breve artículo redactado por Manuel de J. Real<sup>36</sup> en julio de 1976. “Estuardo Maldonado: en búsqueda del espacio y color” surge a propósito de la exposición en el Museo Municipal de Guayaquil. En este texto principalmente se destaca la trayectoria, los premios y las exposiciones del artista, y sobre todo, la carga conceptual de sus obras donde el mayor ruido fue la innovación técnica,

El acero inoxidable es su instrumento de trabajo superior. Sobre él pinta valiéndose de procedimientos electroquímicos novísimos. Como resultados tenemos colores de maravilla a través de los cuales el espacio se organiza geométricamente, siempre buscando efectos a partir de la reiteración, *siempre partiendo de símbolos ancestrales precolombinos* que han acompañado al artista en todas las rutas del mundo constituyendo las *raíces telúricas que amorosamente lo atan a suelo nativo*. (Real M. D., 1976, pág. 123)

El lenguaje empleado por Manuel de J. Real, está redactado en positivo, y destaca si bien la innovación plástica del acero y la geometría, insiste en los símbolos ancestrales y las raíces americanas. Más adelante expone el crítico, “Para Maldonado *el arte figurativo ha dado todo de sí*, colmando sus posibilidades a través de milenios.”. Con ello quizá, justifica rápidamente la abstracción en la obra de Maldonado. Y, aunque con definiciones algo escuetas del arte abstracto, -al que se refiere como todo lo que no es figurativo- finaliza exponiendo que “[...] hay un sentido de generalización que nos hace perder de vista lo singular y concreto en lo cual reside el valor propio, la auténtica dimensión de todo artista.” (1976, pág. 123). Es decir, pese a las dudas acerca del abstracto, para de J. Real, se trata del sentido que un artista con madurez plástica, debe tomar.

---

<sup>35</sup> Vale mencionar que en el año de 1968, precisamente cuando se realizó la primera bienal de Quito, durante el primer trimestre aparecieron algunos artículos en el diario “El Tiempo” con el nombre de Maldonado, sin embargo, los mismos hacen alusión esencialmente al ecuatoriano como gestor comisionado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en ciertos países de América. Véase ‘Maldonado hace gestiones para bienal ante América’ del sábado 27 de enero; y ‘32 ecuatoriano a la bienal y el maestro Tábara’ del domingo 4 de febrero de 1968.

<sup>36</sup>Manuel De J. Real fue un profesional del derecho, sin embargo, su empleo principal fue el de educador de institutos de secundaria y tercer nivel en la ciudad de Guayaquil y a su vez, el de redactor en la revista Vistazo en ámbitos relacionados con la cultura, la política y las artes.



**Fig. 19 “Exposición pictórica de un ecuatoriano viene desde Roma...”. Imagen extraída de diario *El Comercio* con fecha viernes 2 de julio de 1976 pág. 19**

Otro artículo que refiere a la misma exposición, se publicó en el diario *El Comercio* con el título “Exposición pictórica de un ecuatoriano viene desde Roma...” con un subtítulo en negrita que dice: “Conjunción de esencias primitivas propias y de las vanguardias europeas; E. Maldonado”. Aspecto interesante de este texto, es que por primera vez se avizoran palabras dispuestas por el mismo artista en un artículo de prensa: “Yo vivo en Roma con el corazón puesto, siempre puesto en mi patria. *Y mi arte es una conjunción de las esencias primitivas de nuestro arte autóctono con la vanguardia europea.*” (Real M. D., 1976, pág. 19) El redactor -de quien no se precisa autoría- explica lo que a su parecer es un artista excepcional poco conocido en el Ecuador, a diferencia de Europa donde destaca dentro del movimiento plástico de ese periodo.

Además de resaltar sus orígenes, Estuardo Maldonado destaca algo fundamental, “[...] he venido -refiriéndose al Ecuador como su tierra- para lanzar desde aquí *una nueva concepción formal del arte.*” Para más adelante exponer, “He venido investigando en el campo del arte *técnicas y conceptos* y he encontrado un *material adecuado para mi obra: El acero inoxidable coloreado.*” (Real M. D., 1976, pág. 19)

Dos son los aspectos de suma relevancia, la *nueva concepción formal del arte* y la investigación de técnicas y conceptos reflejados en el nuevo material, que, aunque no se

profundice cómo y desde qué condiciones se dieron dichas investigaciones, advertidos desde el mismo Maldonado, cobran un valor de autorreflexión en su propia producción:

Además de pintura traigo muchas ideas para llevarlas a efecto en mi patria. Nos esforzaremos por ejemplo por planificar y construir una ciudadela de función social, planificada y organizada con criterio técnico, de acuerdo a las necesidades vitales del hombre. Este plan lo hemos venido madurando con sociólogos, economistas, arquitectos, ingenieros, periodistas, etc. (Real M. D., 1976, pág. 19)

El breve artículo cierra con un apartado titulado “muchas ideas”, donde se destacan los anhelos del artista por un lado, y los convencionalismos de una crítica entusiasta que resalta los logros de Maldonado y la expectativa generada por la exposición.



**Fig. 20 “Estuardo Maldonado: presencia liberadora”. Imagen extraída de *Revista Vistazo del Ecuador*. N° 233. Octubre de 1976 pág. 111**

En el mes de octubre del mismo año, de J. Real escribe nuevamente un artículo referente a otra exhibición de Maldonado, ésta, en el Banco Central del Ecuador en Quito; “Estuardo Maldonado: presencia liberadora”. La publicación destaca en primer lugar los organizadores, que fueron el Banco Central y la Galería Altamira, y acentúa al artista como un *grande de la plástica ecuatoriana*, dice, “Sus trabajos, mezcla de artesanía y racionalismo matemático; producto de un sólido asentamiento en las *raíces telúricas al tiempo que da apertura plena y comprensión cabal del vanguardismo pictórico*” (Real M. D., 1976, pág. 111)

Aquí el artista está atravesado por varias cuestiones. En primer lugar, la condición de artesano en relación con el racionalismo matemático. Se plantea una comparación retórica entre la labor manual –y el valor intrínseco de lo orgánico- frente a la lógica de la máquina. Todo esto, otorgado probablemente por las condiciones tecnológicas de su contemporaneidad y el peso de lo moderno primitivo en el arte. Como segundo punto, nuevamente, se insiste en la cuestión de la *raíz* en relación con la universalidad del arte de vanguardia. Juicio particular que no hace sino evidenciar la arbitrariedad de lo universal, pues se apunta a una vanguardia con peso local.

Probablemente el párrafo final de artículo es de lo más acertado para comprender las formas en que opera la crítica en oposición al arte figurativo consolidado como hegemónico y latente todavía hasta buena parte de los años ochenta en el país. Habla del impacto de Maldonado, que considera fructífero en el medio artístico y expone,

[...] ocurrió cuando se volvía de veras apremiante la apertura de iniciativas liberadoras de la rutina; *del estereotipo conceptual y el prejuicio ideológico. De todo aquello, en suma, que puede frustrar las posibilidades de una indispensable renovación de los valores plásticos nacionales.* (Real M. D., 1976, pág. 111)

Cuando habla de liberación del estereotipo conceptual e ideológico y, lo direcciona hacia la renovación de los valores plásticos nacionales, evidentemente toma una postura que confronta de manera directa a la estética figurativa, que, específicamente se remite a un rechazo al arte de corte realista, -posiblemente de persistencia *indigenista*- en el campo artístico ecuatoriano para la época.



**Fig. 21 “Estuardo Maldonado gran maestro de la pintura ecuatoriana”. Imagen extraída de Revista Vistazo del Ecuador. N° 8/82. Enero de 1982 pág. 61**

De igual forma, en la década de 1980 emerge reiteradamente un extenso artículo por Manuel de J. Real bajo el título: “Estuardo Maldonado gran maestro de la plástica ecuatoriana”. En este trabajo, el influyente crítico y abogado guayaquileño destaca asuntos biográficos y cronológicos de su plástica, entre las cosas que más resalta son sus primeras influencias y la visión humana del artista, que lo inserta en la construcción de un linaje artístico.

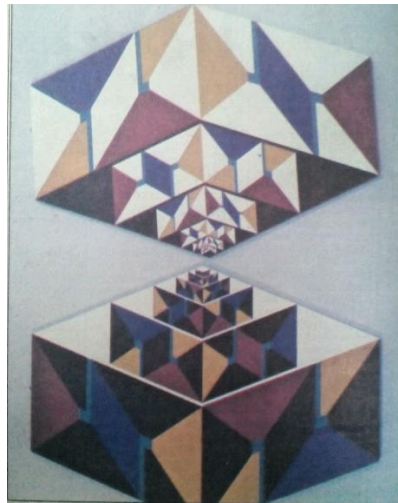
Siguiendo con entusiasmo iluminado de novicio el itinerario de Guayasamín que con el Kingman de “Los Guandos” y Rendón Seminario lo emocionaron y sedujeron en sus años mozos. Como todo espíritu sutil, sintió, siente el dolor de los hombres, sus hermanos. Hasta el año sesenta, aproximadamente, se sitúa en la pintura figurativa, aunque no precisamente en la denuncia. Cree que la transformación radical se debe realizar a nivel político y que el creador tiene más bien la tarea de enseñar a pensar y a querer mejor a los demás” (Real M. d., 1982, pág. 61)

Lo interesante, por un lado, es cómo destaca que Maldonado fue un artista figurativo que sin embargo, no formó parte de la pintura de denuncia inscrita en el indigenismo, y por otro, cómo destaca el periodo de formación e influencias plásticas en el espacio local.

Al igual que en otros escritos revisados previamente, incluye argumentos validados desde *la crítica* como método performativo en la producción,

Los críticos nos dicen que Maldonado, en plena etapa figurativa se iba transformando. Simplificando los volúmenes, estilizando los cuerpos, encontrando las cosas desde adentro. Buscando lo que es, más que lo que aparece. “La pintura de Estuardo Maldonado -leemos en el catálogo de su exposición de Chicago- es un ejemplo de lo que ha hecho el ‘mestizaje’ para la cultura de Latinoamérica; *en pocas palabras se puede definir cómo la unión de la cultura europea u occidental y la cultura precolombina con los valores de los indios*. Esta unión en todos los campos artísticos y creativos sea visual, acústico o literario, *ha creado un idioma nuevo que enriquece las dos tradiciones*”. (Real M. d., 1982, pág. 62)

De J. Real establece una especie de síntesis fortuita entre las dos culturas, y es probablemente unas de las aproximaciones más justas en tanto al valor intrínseco de cada una de ellas. Lo interesante, además, es la percepción del mestizaje como un valor de la cultura latinoamericana hacia una identidad que, se configura un tanto arbitraria, puesto que Europa es la que permite y legitima la pertinencia de las formas que pueden ser traídas desde América Latina para insertarse en una forma de arte *universal*.



**Fig. 22 Estuardo Maldonado. *Rendez – Vous*<sup>37</sup> (S.A.) Imagen extraída de *Revista Vistazo del Ecuador*. N° 8/82. Enero de 1982 pág. 62**

El crítico ecuatoriano extiende su texto desplegando tanto como puede su poética en torno a la obra de Estuardo. Habla de alas y raíces, de repudio por el hieratismo heredado

---

<sup>37</sup> En el apartado de la revista dice textualmente “Estructura denominada ‘Rendez – Vous’, en pleno periodo constructivista. Se había incorporado ya al arte abstracto que emancipa a los colores, a las líneas, de los temas. Kandinsky, Klee, Miró, Picasso, lo tenían ya como habitante de su reino.” (Real M. d., 1982, pág. 62)

de Egipto, de la contraposición temporal y no espacial que da el cinetismo, de convertir al acero en hermano del aire, de la maestría científica, comparaciones con Einstein, Da Vinci, Miguel Ángel, Picasso, Goethe y de la patria. “Ecuador que apasionadamente lo llama desde lejos. O mejor, desde lo más hondo de su ser. Es que la patria renace en nosotros, en sus hijos. Es que la llevamos tanto como ella nos lleva.” (Real M. d., 1982, pág. 63) Es decir, justifica a Maldonado a partir de un linaje artístico y científico que rectifica su calidad de *genio* selecto, como una característica propia de la modernidad y además, encierra al artista y al público en una suerte de decoro nacional irreductible y consentido.

Concluye su apartado con una infinidad de metáforas, analogías y una valoración expectante, donde intrínsecamente advierte que Maldonado tiene una deuda con el arte del futuro, es decir, una deuda anticipada. Por lo tanto, genera expectativa para el público lector acerca de lo que vendrá, dejando al ecuatoriano latente en el campo artístico.

No ha resuelto definitivamente el drama. Nosotros tampoco. Es que somos habitantes de dos reinos y ni Estuardo ni yo queremos perder el uno por ganar el otro. Convencidos de que está reservado al viejo e inexorable Cronos emitir el veredicto final. El definitivo. (Real M. d., 1982, pág. 63)

Finalmente, en el mismo año de 1982, el artículo “Estuardo Maldonado” de Hernán Rodríguez Castelo<sup>38</sup> publicado en la revista *Diners*, propone un recorrido biográfico del artista que destaca principalmente *la exploración*, menciona que “El artista buscaba, a la vez, formas, técnicas y raíces. La solidez y grandeza de su arte iban a explicarse por esa sostenida triple búsqueda” (Rodríguez H. , 1982, pág. 43) Y sí, las formas derivarían en el constructivismo y el abstracto, la técnica sería la transición del uso de nuevos materiales hasta llegar al acero inox-color posteriormente y las raíces serían la constante presencia de lo simbólico en su obra. Probablemente el signo es a lo que el crítico más importancia le dio en su texto,

[...] composiciones de renovado rigor geométrico y fresca vibración lírica; utilización del relieve para *destacar el signo* con su juego de líneas, unas veces por luz y sombra, otras por color aplicado a las paredes de las pequeñas figuras; construcciones modulares en que el signo adquiere volumen y hasta independencia objetal; el signo como módulo de color: cada signo aporta al juego visual un color con sus posibilidades de

---

<sup>38</sup> Hernán Rodríguez Castelo fue un escritor, docente de secundaria y redactor de la revista *Diners*. Tuvo una amplia trayectoria en las letras con casi un centenar de escritos entre, ensayos, cuentos y teatro. Fue uno de los exponentes de crítica de arte con mayor relevancia y legitimación en el medio.

relaciones armónicas o contrastantes entre estructura y cromática. (Rodríguez H. , 1982, págs. 44, 45)

Y continúa el párrafo exponiendo más calificativos acerca del signo, sin embargo, éstos, arriba seleccionados, representan la sintonía que genera la clave de comprensión para definir cómo para el crítico básicamente la obra gira entorno a dicho elemento. En el mismo sentido, es inevitable el carácter casi mesiánico que el escritor refiere en Maldonado, con un valor de lo melancólico de sí, adjetivos como *iluminado*, *febril*, *apasionado* son los que advierte cuando expone que “[...] una de sus búsquedas de materiales, técnicas y maneras expresivas pone el ecuatoriano en posesión de un secreto al que no había llegado aún artista alguno y que daría al viejo signo indio nuevos y espléndidos poderes”. (Rodríguez H. , 1982, pág. 45) Es decir, dota a Maldonado con un elemento poético que demuestra uno de los mitos del artista moderno: con la versatilidad del *genio*.



**Fig. 23 Estuardo Maldonado. *Estructura Modular 10*, 1975. Imagen extraída de *Revista Diners*. N° 10 Abril de 1982 pág. 45**

El arte -del “inox-color”- constituía respuesta a las posibilidades y requerimientos de la tecnología contemporánea. [...] Hondura y gravedad la venían del signo omnipresente en la obra del artista. La “S” con los secretos de la serpiente, símbolo de ciclo del hombre y los pueblos. “Estructura modular 10” (1975), con su belleza de color metálico y su complejidad constructiva, constituyeron verdadera epifanía del signo antiguo y eterno. (Rodríguez H. , 1982, pág. 46)

Se entiende de forma clara la bipartición que el escritor precisa en Maldonado, “Agudamente contemporáneo por materia y técnica. Pero enraizado en el mundo americano mítico y mágico, antiguo y rico.” (Rodríguez H. , 1982, pág. 46) Se deduce así que, -relacionándolo de forma metafórica- como si de una inversión de los procesos de producción se tratara, la crítica construyó una imagen mental de un Maldonado que adquirió todas las herramientas plásticas y metodológicas en Europa, y las realizó con la inspiración de la materia prima de su contexto originario.

#### **4.1.2 Pequeños textos, grandes anhelos. Análisis de la crítica de arte en notas de prensa.**

La primer nota de prensa -que no manifiesta autor- aparece en el diario *El Tiempo* el 15 de octubre de 1967 con el título “Un gran pintor ecuatoriano”. Lo que se destaca principalmente es la muestra pictórica de un artista que ha llegado a la madurez, pero sobre todo una cita de Benjamín Carrión<sup>39</sup> extraída del catálogo de la exposición realizada en la galería permanente de la Casa de la Cultura,

Aquí lo tenemos, *lleno de toda la maestría que la ha dado Europa*<sup>40</sup> dentro de su momentánea afiliación al “*op*” entero y nuestro, internamente poderoso de los jugos nutricios de la tierra materna, y adueñado del aire y la transparencia, de la sabiduría y el “oficio” de la gran pintura del mundo. Benjamín Carrión en (1967, pág. 12)

Donde se observa claramente un lenguaje poético que destaca la hegemonía del continente europeo como generador temporal de una corriente en la que Maldonado se

---

<sup>39</sup> Esta nota de prensa, coincide con un escrito de Benjamín Carrión encontrado en la el portal web del artista. El fundador de la casa de la Cultura, luego de exponer cómo -al igual que los grandes maestros- el ecuatoriano tampoco ha sido *robado* por Europa, y menciona que:

“Estuardo Maldonado, que partió de los dominios telúricos de la escultura en barro de su tierra ecuatoriana a Italia y a Europa en general, nos llega igual de adentro, pero *iluminado con las transparencias que sabe ofrecer la cultura, la confrontación con los vuelos del arte en latitudes donde el espíritu y la carne, fundidos, nos entregan la mejor verdad, la única: el hombre contemporáneo*”. (Carrión, 1967)

De maneras explícitas, Carrión muestra un Maldonado que regresa nutrido una *verdad*, que solo pudo ser dada por el continente Europeo, pero constantemente lo trae, o lo direcciona hacia una necesidad de lo concebir lo original como lo auténtico. Al respecto menciona que “La savia y la raíz solamente lo retienen al suelo de la tierra americana. Es inocultable. Y tampoco Maldonado ha querido ocultarlo: grita el origen a través de las líneas y los símbolos. El origen, que ningún artista de verdad, en pintura como en literatura, ha querido ni podido ocultar.” (Carrión, 1967)

<sup>40</sup> Estas frases en cursiva y las siguientes, tienen la finalidad de resaltar o hacer énfasis en puntos específicos de los lenguajes empleados por la crítica y no pertenecen a la fuente original.

formó. Además se resalta tácitamente la universalidad que el arte de afuera le otorga a su obra.

La crítica respecto de la producción exhibida, continúa,

[...] presenta obras trabajadas en encausto, de gran severidad cromática, que llega en casos al monocromatismo: obras con procedimientos que en general pueden ser adscritos a modos de “op” art, pero dotadas de alto sentido constructivista; y, *en cuanto a su contenido, obras que se enraízan profunda, personal y originalmente en temas indoamericanos.* (1967, pág. 12)

Además de repetir lo ya expuesto por Carrión, lo destacable aquí es sin duda la adscripción del contenido hacia la raíz original de los motivos indoamericanos como algo que se va a repetir constantemente cuando a Maldonado se refiera.

Para octubre del año de 1976, en una sección esporádica del diario *El Comercio* llamado “Suplemento Dominical”, aparece una breve reseña de la exposición en el Banco Central, titulada “Jerarquía plástica en exposición de Estuardo Maldonado”. El evento de exposición se presenta como un verdadero acontecimiento pictórico en el ámbito local.

Una técnica idónea y una imaginación rica, constituyen los elementos estéticos de Maldonado. El dominio de la materia lo revela como un orfebre del arte. Dentro de las *corrientes cinéticas y constructivas*, este pintor ecuatoriano muestra una *plástica personal para agregar ingredientes esenciales de la estética precolombina.* (1976, pág. 1)

Lo destacable de este pequeño aparatado es la relevancia que se da a las corrientes cinética y constructivista como una constante en Maldonado, es decir, con los valores formales en el arte y también cómo la crítica permanentemente, lo relaciona con la cuestión precolombina como una suerte de bipartición indisoluble donde lo precolombino obtiene permanencia en tanto entra en contacto con la abstracción.



**Fig. 24 Estuardo Maldonado inauguró exposición en “La Galería”, de izquierda a derecha: Jaime Andrade, Estuardo Maldonado, persona no identificada, Araceli Gilbert y Hernán Crespo Toral. Imagen extraída de Diario *El Tiempo* con fecha sábado 30 de diciembre. Pág. 9**

Finalmente, un año más tarde, aparece la última nota de prensa en el diario *El Tiempo*, titulada “Estuardo Maldonado inauguró exposición en la galería”. El corto párrafo insiste en lo ya mencionado anteriormente, un Maldonado constructivista que ha sabido aprovechar lo mejor de la vanguardia plástica europea pero a la vez ha sabido conservar la herencia indígena de América. Un testimonio importante es la fotografía donde aparece una estructura modular en acero inox-color, junto a la cual posan Maldonado, Araceli Gilbert, Jaime Andrade y Hernán Crespo. No obstante, la información es breve y sin mayores relevancias en asuntos referentes a la crítica.

#### **4.1.3 Convergencias y disonancias en las retóricas de la crítica de arte. Análisis de los discursos descriptivos, interpretativos y evaluativos.**

Los artículos y notas de prensa analizados forman parte de un universo textual cuyas características concretas permiten desarrollar un ejercicio comparativo. Esto, desde un balance acerca de las convergencias y disonancias del lenguaje de la crítica de arte y las formas en las que el discurso -en cada rescoldo de opinión-, operó frente al artista en su calidad utópica de *genio* y su obra como resultado directo del influjo moderno y universal al que estuvo supeditado.

Como propone Guasch, existen conflictos acerca de la pertinencia de los métodos de la crítica de arte, y, ésta a la que aquí se hace referencia, puede entenderse como una suerte de poética de la utopía universal<sup>41</sup>, donde incluso el discurso evaluador, tiende a convertirse en descriptivo -por la condición pasiva de su *calificación*-, y eso a su vez resalta lo interpretativo en la medida que el crítico da rienda suelta a interpretar según sus inclinaciones de corte moderno, nacionalista, o con excesivo empleo de lírica.

El autor más recurrente es Manuel De J. Real, en quien el discurso descriptivo prima sobre todo en los artículos de 1976: “Estuardo Maldonado en búsqueda del espacio y color” y “Estuardo Maldonado presencia liberadora”. Éstos, al igual que las notas de prensa de 1967, 1976 y 1977, correspondientes a “Un gran pintor ecuatoriano”, “Jerarquía plástica en exposición de Estuardo Maldonado” y “Estuardo Maldonado inauguró exposición en galería”, convergen en la medida de la rapidez con la que se aborda la temática de las nuevas tecnologías y la matriz *indoamericana*. No obstante, no significa que se deje de lado las otras representaciones discursivas, simplemente hay predominancia supeditada a la breve estructura textual.

Caso diferente para el artículo de 1982, “Estuardo Maldonado gran maestro de la plástica ecuatoriana”, donde el carácter evaluador crece frente a los dos restantes, por la ampliación general en tanto forma y contenido. El guayaquileño evalúa la forma de expresión figurativa, destaca el proceso formativo local, y propone la creación de un nuevo lenguaje del artista que sintetiza dos vertientes culturales, la europea y la precolombina.

Asimismo pasa con el artículo de Dada en 1967, “Estuardo Maldonado o el instinto Americano” donde el autor propone un discurso evaluador por medio de la periodización de los procesos artísticos de Maldonado; se permite valorar la *formación, maduración y consolidación* del artista no solo en sus distintos momentos espacio temporales de producción, sino además a partir de una secuencia que no escapa a ser mirada desde una perspectiva teleológica. El crítico examina el retorno temporal de Maldonado al Ecuador como condición necesaria luego de haberse preparado en la cultura y técnica del arte

---

<sup>41</sup> Éste concepto deriva en oposición a lo que Guasch propone respecto a la *poética de la percepción* en tanto “la crítica de arte como una práctica compleja que cabe entender como un mero ejercicio de sensibilidad en el que lo que cuenta es el registro de la percepción resultante del <<saber mirar>>” (Guasch, 2003, pág. 212)

europeo, para que de esa forma pueda permitirse emplear un sentido *original* a su producción, -desde la raíz- que, contrariamente al devenir de las tendencias en el arte contemporáneo, se aleje de las *modas* y desde un *lenguaje personal* pueda afianzar una carrera artística con validez *universal*.

Uno de los artículos con mayor valor interpretativo es el del diario *El Comercio* en 1976, “Exposición pictórica de un ecuatoriano viene desde Roma...”. El autor da la voz al artista para generar un testimonio que escasamente puede ser refutado, puesto que las reflexiones son dadas desde la fuente productora de la obra. Esto no puede sino abrir otro espacio de debate en el que el artista es el que propone la definición conceptual y material del objeto artístico, y, probablemente, tiene más en cuenta el lugar de enunciación de lo que propone.

Finalmente, -a manera de síntesis formal- se puede apreciar cómo los críticos interpretaron y valoraron el arte de Maldonado especialmente desde ciertos aspectos específicos: el primero consistió en acentuar su proceso de asimilación del arte y la cultura europea como parte de su formación académica. El segundo, fue enfatizar la necesidad del artista por mirar hacia sus orígenes, direccionando sus obras hacia la *raíz* americana. El tercero consistió en la transición de su lenguaje plástico desde los símbolos hacia la innovación con la materia y el espacio, dejando como resultado el *dimensionalismo*. Finalmente, el cuarto, -al que se le dio mayor protagonismo- que fue el carácter *innovador* de su producción en acero inox-color, destacando así, -tácita y expresamente- por un lado, su carácter moderno y valor universal, y, por otro, la estrecha relación -casi indisociable- entre la *patria* y la cultura *milenaria* a la que se buscó enlazar con la retórica del homenaje.

#### **4.2 Las retóricas sobre modernidad y universalidad. Contrastes entre la teoría del arte y las valoraciones estéticas y estilísticas de la crítica en la obra de Estuardo Maldonado.**

El objetivo de esta sección reside en analizar cómo fueron empleados los lenguajes de la crítica, desde un punto de vista más reflexivo de la actividad. Partiendo por la premisa en que “el crítico se convierte en el agente encargado de articular la conexión entre lo individual y lo social a la vez que actualiza la virtualidad autoreflexiva que define la esfera

pública.” (Carrillo, 2003, pág. 330) Se entiende así que existe un rol de receptor y mediador al unísono, donde, el objeto artístico se caracteriza no solo por su valor en sí mismo, sino que además crece en la medida que el discurso *crítico* reflexiona hacia y por el público.

La principal función discursiva de la crítica de arte frente a las obras de Estuardo Maldonado, consistió en lenguajes modernizantes con énfasis en lo formal-visual de la *tradición* prehispánica desde una valoración histórica. En consecuencia, puede decirse que se trató de estimaciones estereotipadas con proyección general hacia caracterizaciones exóticas y fantásticas (Santana, 2012). Es decir, se trató de un lenguaje que lo identificó como un *yo* equivalente a un *nosotros* para así poder distinguirlo de un *ellos*. En palabras más sencillas, las obras del ecuatoriano se ajustaron dentro de una matriz de consonancia con lo americano como una constante perpetua sostenida desde el factor ideológico.

Dos son los aspectos en tanto a la identidad que resultan necesarios resaltar. El primero desde un breve artículo sobre crítica de Fabiana Serviddio, donde menciona que es necesario “comprender los mecanismos psicológicos de defensa de un grupo cuya identidad cultural se sintió *atacada* y tuvo la necesidad de autodefinirse por oposición a *Otro*<sup>42</sup> cultural que apareció, por ende, como diametralmente distinto.” (Serviddio, 2012, pág. 72) Es decir, algo que probablemente motivó al artista ecuatoriano y a la crítica al relacionarlo constantemente con el factor originario, fue precisamente establecer una separación que pueda superar las condiciones de una plástica que, formal e históricamente entendidas, respondieron a varios procesos de asimilación artística en América Latina.

El segundo, como un debate en plena disputa discursiva de lo *latinoamericano* como un concepto generalizante desde los elementos visuales frecuentes en la región. “Se trata de un tema que ofrece consideraciones distintas y cambiantes no solamente por razones de *oportunidad ideológica*, sino también como consecuencia de los grandes cambios de la historia sociocultural del continente a lo largo del siglo XX.” (Santana, 2012, pág. 47) Dichos cambios que se abordaron principalmente en el primer capítulo de este trabajo sobre la identidad artística propia de América del Sur.

En el texto *Una teoría del arte desde América Latina*, se hace hincapié en lo expuesto en el artículo “Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de

---

<sup>42</sup> Las cursivas pertenecen a la cita original

lo universal”. En este se desarrolla críticamente la problemática desde una perspectiva que establece la interrogante de si el arte que proviene de condiciones adversas a las que surgió originalmente, puede subsistir realmente, poniendo en juego los conceptos generales entre arte y cultura “[...] en el contexto de una tradición que discute lo artístico de sistemas diferentes al occidental y en un momento en que el propio lugar del arte universal aparece bajo sospecha.” (Escobar, 2011, pág. 31)

Lo dispuesto por Escobar, que se enmarca en la problemática de tradición y *universalidad*, se vuelve contrastable con la crítica de arte revisada sobre Maldonado, en la medida que constantemente insiste en una retórica donde se cumplen ciertas características que componen la integración hacia un modelo de arte occidental moderno. “[...] no solo la autonomía formal, sino también la *genialidad individual*, la *renovación constante*, la innovación transgresora y el carácter unico y original de cada una de aquellas obras.” (Escobar, 2011, pág. 33) Valoraciones con las que, efectivamente, se calificó al ecuatoriano.

Por otro lado, es importante recordar que el carácter *universal* de las obras de arte se fundamenta bajo premisas específicas generadas por la cultura occidental, por tanto, resulta clave observar bajo qué discursos dichas retóricas fueron valoradas por la crítica de arte en Maldonado. De este modo, se establece una comprensión más amplia del paradigma local como justificativo pleno que en Jiménez (2010) se entiende como *privilegio perceptivo*, equivalente a una suerte de evaluación diferenciada por *valores formales* supeditados a *criterios propios*.

Respecto al *privilegio perceptivo*, desde la crítica de arte en el Ecuador se puede realizar una mirada a <<la narrativa de los años setenta<sup>43</sup>>>, donde Benítez se permite un meticuloso apartado acerca del trabajo del crítico y el complejo entramado que existe detrás de una *obra*. Propone que “el crítico desmenuza la obra, la descompone y separa sus partes para ver de qué está hecha, luego la vuelve a armar. Pero esta operación no corresponde

---

<sup>43</sup> Esto corresponde a la segunda parte del libro *el Susurro de las palabras. Subversión, orden y ficción* (1994) de Milton Benítez. En el apartado final sobre *Ficción*, el sociólogo realiza un análisis previo acerca de la poesía y el arte de los años 60; los movimientos culturales emergentes como los tzántzicos, el carácter político de las artes, las coyunturas de las brechas del tiempo y los nuevos discursos, entre otros. De igual forma, propone las formas en las que la crítica se manifiesta frente a las propuestas artísticas de la época y resulta pertinente abordarlo como texto local.

propriadamente a la experiencia de la lectura, corresponde a la experiencia del análisis.” (Benítez, 1994, pág. 159)

Tal como se ha revisado en los artículos y notas de prensa, los discursos de los autores fueron expresados desde la subjetividad individual en un contexto determinado, lo que permite en cierta forma interpretar la dirección de sus lenguajes hacia el camino de la *afirmación*, “Lo que equivale a decir que participan de una misma *sensibilidad* de una época, de unos mismos deseos, de unas mismas tensiones, de una misma historia profunda.” (Benítez, 1994, pág. 164). Es decir, se puede leer una aspiración intrínseca de reconocimiento bipartido entre crítico y artista cuya búsqueda es precisar una relación armónica con la esfera pública.

Por su parte, Gerardo Mosquera reflexiona cómo América Latina desde los tiempos de colonización, y, especialmente en el ámbito de las artes plásticas, ha jugado una suerte de carambola, destacando así el trabajo de los artistas en la apropiación de las tendencias legítimas del arte por un lado, y por otro, la función de resignificación de dichas apropiaciones por parte de la crítica. Básicamente sostiene que se dio una apropiación de las propensiones hegemónicas para utilizarlas como inspiración particular por parte de los artistas en sus respectivos espacios de producción. La crítica ha puesto énfasis en estas estrategias de <<resignificación>>, <<transformación>> y <<sincretismo>>, para enfrentar la perenne acusación de copiones y derivados que, con razón, hemos sufrido. (Mosquera, 2010, pág. 128)

Precisamente las estrategias que Mosquera advierte, son reconocibles en los artículos de prensa, puesto que la crítica de arte indistintamente desde lo escrito y lo visual, se refirió a Maldonado como un artista *genio*, capaz de traducir elementos que le eran *ajenos* a su contexto originario -aunque *tomados* de un espacio legítimo- y resignificarlos a través de valores plásticos con tal autoridad discursiva amparada por factores culturales y espacios enunciativos de gran envergadura. Con esto, es oportuno mencionar que “el arte latinoamericano, en búsqueda de su autolegitimación, se apropió del lenguaje artístico occidental y de sus estructuras formales y conceptuales: las tomaba, las interpretaba y resemantizaba, dialogando y cuestionando los procesos y los contenidos.” (Crespo, 2015, pág. 23) Asunto que, en las obras del artista fue indiscutible.

## 5. Consideraciones finales

La crítica de arte no pretende llegar a conclusiones ni respuestas permanentes sobre el hecho artístico sino apuntar y *sugerir nuevas preguntas* que nos emplacen en otros espacios discursivos y dialécticos donde seguir entrecruzando referencias en su objetivo de formar parte de la voluntad colectiva. (Bonet, 2003, pág. 281)

Para el análisis propuesto respecto al arte de Estuardo Maldonado a partir de los artículos del diario *El Comercio* y las revistas *Vistazo* y *Diners*, es necesario decir que en términos generales no hubo mayores dificultades. Tanto las secciones específicas de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, la Biblioteca del Ministerio de Cultura y la Hemeroteca de la Biblioteca General de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, permitieron un desarrollo pleno y de forma seccional debido a la actualización de los registros; sin embargo, para el caso de los textos del diario *El Tiempo*, la precisión y organización digital de los archivos, trajo cierto nivel de problemas en tanto el desorden de los documentos por cruzarse o perderse algunas páginas.

De igual forma, se puede interpretar que existió una suerte de silencio desde la crítica de cerca de una década a finales de los años sesenta, lo que se entiende como una ausencia de difusión en el ámbito local, -sobre todo de su fase de producción en Italia-. Vale destacar que en esos años, precisamente, el artista se encontraba en plena fase de transición de su obras en materiales convencionales hacia la abstracción geométrica en el acero inox – color. Asimismo, ciertos temas relacionado con Maldonado que quedan sin investigar y a los que se debe prestar atención en próximas investigaciones, corresponden a su relación con la primer Bienal del Quito desarrollada en 1968; su relación con los artistas contemporáneos de su época; y la inscripción de los otros artistas que también formaron parte del *precolombinismo*, corriente que, debe ser atendida no necesariamente como un epílogo o capítulo pendiente de los indigenismos locales, sí como un arte cuyo contexto de enunciación histórica también estuvo atravesado por paradigmas ideológicos, políticos y sociales que además devinieron en otras formas y otros lenguajes de expresión plástica.

Para establecer conclusiones pertinentes al respecto de esta investigación, como primer aspecto, es necesario exponer los lineamientos conceptuales fundamentales a los que éste trabajo se adscribió. Por tal razón, es importante precisar que las propuestas de

<<estructura abierta de ensayo>> de Pilar Bonet y las <<estrategias discursivas>> de Anna María Guasch, permitieron elaborar un análisis organizado de la crítica de arte frente a las obras de Estuardo Maldonado. A partir de la implementación de interrogantes claras, se pudo mostrar el carácter y el comportamiento discursivo; el nivel de convenciones y divergencias en las retóricas empleadas; y las disputas vinculadas con identidad, *universalidad* y *modernidad* en los lenguajes de la crítica de arte.

Los criterios de valoración de la crítica fueron generalmente conciliadores. Es decir, no solo que primaron particularidades donde se refirieron al artista como genuino e innovador, o como el artista que miró a sus orígenes y regresó a sus raíces para reinventarse. Sino además, sus retóricas se inscribieron desde una poética con un claro pero limitado sentido del gusto por lo *exótico*, y especialmente por el valor *universal* de lo que Maldonado -desde materiales no convencionales- transformó en la plástica local. Esto de cierta forma puede ser entendido como impuesto, en el sentido que Europa, como centro, permitió reconocer e insertar lo originario desde los cánones que ellos valoraron, es decir, la cultura europea propuso el despertar de la expresión y la forma que dormía en la cultura latinoamericana.

Se puede decir que -en cierto sentido- la crítica de arte no tuvo otra opción que aceptar lo que el artista radicado y *consolidado* en Europa produjo y trajo consigo, porque la valoración ya venía aprobada por un espacio institucional de arte con mayor legitimidad que cualquier otro. Es ahí donde se puede entender también la escasamente reflexiva atención a los procesos artísticos globales en el arte. Razón por la cual el nivel de convenciones superó a las casi nulas divergencias, que, en su mayoría fueron más bien en cuanto al estilo de redacción. Se trató de una crítica, por tanto, moderna por excelencia.

Otra apreciación conclusiva se remite a la utopía de la *universalidad*. Entre apreciaciones, afirmaciones y aspiraciones, los críticos de arte, quienes en su mayoría eran literatos, no respondieron a cuestiones necesariamente del intelecto, sino más bien se mostraron pasionales y con los anhelos más despejados que los conceptos artísticos. El carácter poético primó en las valoraciones de las obras de Estuardo Maldonado, lo que no significa, está claro, que hayan dejado lo sensorial sin cabida interpretativa, es solo que el análisis formal, la confrontación con el espacio de producción, entre otros, quedaron

aislados en la reducción de las comparaciones con artistas de la vanguardia de los años veinte y treinta europea que, en sus búsquedas, también encontraron genialidad en lo simple. Es decir, aplicaron la universalidad como un justificativo para la existencia y pertinencia del arte del ecuatoriano.

En cuanto a roles, es necesario precisar que el trabajo de la crítica es más que un mero ejercicio de *sensibilidad* con lo visual, es decir, consiste en un compromiso social y académico que debe conectar de manera general y particular el producto artístico y su lugar de enunciación, con el amplio abanico de espectadores ávidos y no en materia artística. En otras palabras, entender la crítica como escenario de disputa donde las convenciones acordadas, empleen un lenguaje tal, que los públicos puedan tener un acercamiento menos sesgado y así sus apreciaciones se expandan hacia más que solo experiencias estéticas o conformidades estilísticas de corte romántico, idealizado o nacionalista y de tal forma puedan recibir la obra como expectadores activos.

La producción artística de Estuardo Maldonado entre 1965 a 1985, estuvo atravesada por una cultura visual que si bien no lo representaba, él la pudo encarnar virtuosamente y sin reparo, formando parte de los nodos institucionales exponiendo en galerías y Bienales. Asimismo, las obras de Maldonado estuvieron inscritas en las corrientes de vanguardia europea como puntos de referencia plástica<sup>44</sup> durante varios años, es decir, varias de sus producciones artísticas se enmarcaron en corrientes que surgieron en la primera mitad del siglo XX. Finalmente, resulta innegable que el ecuatoriano figura como uno de los artistas más importantes en la historia del arte ecuatoriano, con un proceso artístico impecable y una inscripción que innovó la plástica nacional junto a otros artistas igual de privilegiados por la institución.

Si bien la crítica de arte local constantemente dirigió su obra hacia nociones de inclinación nativa e indoamericana; un lenguaje vinculado con el instinto, la patria y la nación; lo simbólico, ancestral y precolombino; y, repetidamente, hacia lo modernizador y

---

<sup>44</sup> Maldonado lo expresa en el catálogo de su proceso evolutivo: “Una etapa de mi producción artística la dediqué a incursionar en los más importantes movimientos históricos de la plástica mundial, como son: El cubismo, EL Futurismo, Impresionismo, Puntillismo, El Abstraccionismo, El Constructivismo, etc. Era importante para mí tener estos puntos de referencia para el viaje que me proponía iniciar. Asimilé todo lo que era posible, haciendo una interpretación libre y personal del repertorio del arte plástico de todos los tiempos.” (Maldonado, Estuardo Maldonado, Proceso Evolutivo, 2008, pág. 46)

universal de su plástica como reflejo discursivo de las condiciones materiales y utópicas de la cultura local. Es importante argumentar que Maldonado ha sido un artista consciente de su proceso, independientemente que sea desde la intuición, precisión psicológica, o el constante trabajo de creación. Deja un legado artístico que puede ser fuente de estudio para futuras investigaciones hacia la interpretación y producción de teorías de arte dimensionalista, constructivista en latinoamerica y moderno latinoamericano. Asimismo permite ampliar el abanico historiográfico de producción artística no figurativa, a partir de investigaciones comparativas sobre la abstracción en artistas ecuatorianos y de la región latinoamericana, como una forma de reformulación del paradigma de lo visual en el Ecuador.

Finalmente, es imprescindible destacar que esta investigación permite ampliar el panorama discursivo de la crítica de arte como un elemento estrechamente relacionado con la construcción de narrativas visuales, imaginarios estilísticos y sentimientos nacionalistas. Por lo cual, es importante tanto desde la historia como la historia del arte, aproximarse más a los espacios de producción artística y a los lugares donde éstos son enunciados. De esta manera se podrá desarrollar con mayor objetividad y pensamiento crítico las formas de relación entre artes y públicos. De igual forma, este trabajo potencia las posibilidades de generar nuevas herramientas metodológicas donde se amplíen los espacios de estudio y discusión de los lenguajes abstractos y los alcances que la modernidad tiene como un fenómeno complejo que, si bien regente en un entramado social, también activo y performativo en los espacios artísticos.

## 6. Listado de imágenes

- Fig. 1 Estuardo Maldonado. *Selva*. 1957. Pastel. Colección personal del artista. Pág. (24)
- Fig. 2 Estuardo Maldonado. *Hojas y pájaros*. 1950. Pastel. Colección personal del artista. Pág. (24)
- Fig. 3 Estuardo Maldonado. Detalle de *Selva*. 1957. Colección personal del artista. Pág. (25)
- Fig. 4 *Esculturas Valdivia*. Fase 4. Piedra. Colección personal del artista. Pág. (25)
- Fig. 5 *Esculturas Valdivia*. Fase 4. Piedra. Colección personal del artista. Pág. (25)
- Fig. 6 Estuardo Maldonado. *Boceto de composición precolombina*. 1961. Crayón sobre papel. Colección personal del artista. Pág. (26)
- Fig. 7 Estuardo Maldonado. *Recuerdo de Valdivia N°1*. 1964. Pastel. Colección personal del artista. Pág. (27)
- Fig. 8 Estuardo Maldonado. *Precolombino*. 1960. Encausto. Colección personal del artista. Pág. (28)
- Fig. 9 Estuardo Maldonado. *Proceso evolutivo y síntesis*<sup>45</sup>. 1948 – 1990. Técnica mixta. Pág. (30)
- Fig. 10 *Cosmogramas pertenecientes a la cultura Valdivia con el signo S*. Colección personal del artista. Pág. (30)
- Fig. 11 *Cosmogramas pertenecientes a la cultura Valdivia con el signo S*. Colección personal del artista. Pág. (30)
- Fig. 12 Estuardo Maldonado. *Composición cúbica con S*. 1970. Marcador sobre papel; *Variación del módulo en el cuadrado*. 1967. Pastel. Archivo personal del artista. Pág. (31)
- Fig. 13 Estuardo Maldonado. *Composición cúbica con S*. 1970. Marcador sobre papel; *Variación del módulo en el cuadrado*. 1967. Pastel. Archivo personal del artista. Pág. (31)
- Fig. 14 Estuardo Maldonado. *Estructura Modular con S*. 1970. Plexiglás. *Laberinto*. 1972. Plexiglás. Pág. (32)
- Fig. 15 Estuardo Maldonado. *Estructura Modular con S*. 1970. Plexiglás. *Laberinto*. 1972. Plexiglás. Pág. (32)
- Fig. 16 Estuardo Maldonado. *Hacia otro punto*. 1973. Acero inox-color; Estructura modular N° 1. 1973. Acero inox-color. Colección personal del artista. Pág. (33)
- Fig. 17 Estuardo Maldonado. *Hacia otro punto*. 1973. Acero inox-color; Estructura modular N° 1. 1973. Acero inox-color. Colección personal del artista. Pág. (33)

---

<sup>45</sup> Fotografía de Christoph Hirtz extraída del catálogo de la exposición Antología de Estuardo Maldonado. 2002

Fig. 18 “Estuardo Maldonado: en búsqueda del espacio y del color”. Imagen extraída de *Revista Vistazo del Ecuador*. N° 230. Julio de 1976, pág. 123. Pág. (38)

Fig. 19 “Exposición pictórica de un ecuatoriano viene desde Roma...”. Imagen extraída de diario *El Comercio* con fecha viernes 2 de julio de 1976 pág. 19. Pág. (40)

Fig. 20 “Estuardo Maldonado: presencia liberadora”. Imagen extraída de *Revista Vistazo del Ecuador*. N° 233. Octubre de 1976 pág. 111. Pág. (41)

Fig. 21 “Estuardo Maldonado gran maestro de la pintura ecuatoriana”. Imagen extraída de *Revista Vistazo del Ecuador*. N° 8/82. Enero de 1982 pág. 61. Pág. (43)

Fig. 22 Estuardo Maldonado. *Rendez – Vous*<sup>46</sup> (S.A.) Imagen extraída de *Revista Vistazo del Ecuador*. N° 8/82. Enero de 1982 pág. 62. Pág. (44)

Fig. 23 Estuardo Maldonado. *Estructura Modular 10*, 1975. Imagen extraída de *Revista Diners*. N° 10 Abril de 1982 pág. 45. Pág. (46)

Fig. 24 Estuardo Maldonado inauguró exposición en “La Galería”, de izquierda a derecha: Jaime Andrade, Estuardo Maldonado, persona no identificada, Araceli Gilbert y Hernán Crespo Toral. Imagen extraída de Diario *El Tiempo* con fecha sábado 30 de diciembre. Pág. 9. Pág. (49)

---

<sup>46</sup> En el apartado de la revista dice textualmente “Estructura denominada ‘Rendez – Vous’, en pleno periodo constructivista. Se había incorporado ya al arte abstracto que emancipa a los colores, a las líneas, de los temas. Kandinsky, Klee, Miró, Picasso, lo tenían ya como habitante de su reino.” (Real M. d., 1982, pág. 62)

## 7. Anexo N° 1

### Declaración poética de Estuardo Maldonado

Creo que en todo el trayecto de mi trabajo artístico se puede reconocer una *matriz de origen indo-americano*<sup>47</sup>, así como también se puede encontrar un estrecho ligamen con los movimientos artísticos europeos de hoy, con los cuales desde hace algunos años estoy en directo contacto.

Después de un periodo de *asimilación de la cultura europea* que más me interesaba, sentí la necesidad de regresar a mis *orígenes*, ya que creo que todo artista debe buscar sus propias calces.

Comencé a interesarme por *el arte primitivo americano*. Al principio incorporaba en mis cuadros *formas y objetos precolombinos* colocándolos en sentido estructural y serial, usando una materia espesa: "el encausto" y utilizando también muchas veces el oro y la plata. Era un momento de transición y de ruptura con todo lo que hasta ese momento había asimilado, para encontrar así un nuevo camino, el mismo que me ha conducido hasta los momentos actuales.

Mi obra está basada en un signo entendido como "*módulo*", en forma de una "S" angular, formado de líneas verticales y horizontales. *Es un símbolo ancestral y significa vida y muerte*. Al principio vino atraído por infinitos estímulos de mi inconsciente. Paralelamente he tratado de aclarar el porqué de su significado y esto constituye la base de todas mis búsquedas en el campo de las percepciones visuales.

En la primera etapa de mi trabajo grababa el "módulo - signo" en grandes superficies matéricas, en sucesión infinita, creando un sistema de relación estructural, asociando espacio y tiempo en forma precisa y controlada. Llamo a esta etapa "*Periodo de las Grandes Constelaciones*". Luego comencé a entrecruzar el signo, manteniendo siempre un preciso control; los resultados fueron grandes laberintos que sintetizaban posibles construcciones donde aparecían infinitas formas y jeroglíficos: "*período de las grandes superficies y los firmamentos monocromos*".

Posteriormente, el signo se convierte en "módulo-color", empleado individualmente, es decir, cada signo de un color, creando contrastes diversos y relacionando estructura y color armónicamente. Este es el "*período de las estructuras cromáticas*".

En la siguiente etapa, el "*signo-módulo*" sirve como estructura primaria, es decir, entendido como objeto que se repite en series y en tamaños diversos, creando innumerables composiciones con las cuales se podían hacer diversos ambientes, permitiendo así la participación del espectador: "*período de las súper-componibles*".

---

<sup>47</sup> Las cursivas pertenecen al redactor de esta investigación con el objetivo de hacer énfasis en los procesos que el artista destaca de sí.

Luego, mi búsqueda, siguiendo a Tomáselo con la intención de dar a mis estructuras relieve, alcanza el "*color por reflejo*", anulando completamente el color directo. Los resultados eran diversos: el módulo tenía una superficie cóncava y otra convexa, por lo tanto, la luz, el color y la sombra de cada elemento al proyectarse sobre la superficie base se unían con las del módulo vecino, el cual producía, a su vez, el mismo fenómeno, el resultado era un color diáfano y luminoso. En este caso era difícil establecer el momento de unión y separación a causa del factor espacio-tiempo, y así se llega a conseguir una especie de cuarta dimensión. Es el periodo de las "*estructuras diáfanas luminosas*".

Interesado siempre en la investigación con materiales nuevos, que la tecnología de hoy nos ofrece, mi trabajo puede caracterizarse dentro del campo del "*neo-constructivismo*" y está muy relacionado con la arquitectura y el urbanismo.

En los últimos tiempos he contribuido a las investigaciones sobre la coloración (sin pigmento) del *acero inoxidable*, logrando hasta *seis colores en una sola plancha de acero*. Es mi opinión que el trabajo de color en el acero inoxidable abre un campo muy interesante y estimulante a las artes visuales y a la arquitectura contemporánea. (Maldonado, <http://fundacionesmaldonado.blogspot.com>, 2011)

## **8. Bibliografía**

### **Fuentes primarias**

Diario *El Comercio*

- Jerarquía plástica en exposición de Estuardo Maldonado . (domingo de octubre de 1976). *El Comercio*, pág. 1.

Diario *El Tiempo*

- Dada. (domingo 22 de Octubre de 1967). Estuardo Maldonado o el instinto americano. *El Tiempo*, pág. 23.
- Un gran pintor ecuatoriano . (Domingo de Octubre de 1967). *El Tiempo*.

Revista *Vistazo*

- Real, M. D. (1976). Estuardo Maldonado: en búsqueda del espacio y color. *Vistazo*, 123.
- Real, M. D. (1976). Estuardo Maldonado: presencia liberadora. *Vistazo*, 116.
- Real, M. D. (viernes de julio de 1976). Exposición pictórica de un ecuatoriano viene desde Roma. *El Comercio*, pág. 19.
- Real, M. d. (1982). Estuardo Maldonado gran maestro de la plástica ecuatoriana. *Vistazo*, 60-63.

Revista *Diners*

- Rodríguez, H. (1982). Estuardo Maldonado. *Diners*, 42 - 46.

### **Fuentes secundarias**

- Álvarez, L. (2004). *Umbrales del Arte en el Ecuador*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- Benítez, M. (1994). *El Susurro de las palabras. Subversión, orden y ficción*. Quito: El Conejo.
- Bonet, P. (2003). La crítica de arte y su difusión. En A. M. Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (págs. 281-313). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e Historicidad*. Madrid: Akal S. A.
- Carrillo, J. (2003). Crítica de la crítica. En A. M. Guasch, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (págs. 327-341). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Carrión, B. (1967). *Fundación Estuardo Maldonado*. Recuperado el 11 de septiembre de 2019, de <http://fundacionemaldonado.blogspot.com/2011/02/presentacion-de-benjamin-carrion.html>
- CCE. (1944). *Decreto Ejecutivo No. 707*. Quito.
- Christian Pérez, M. R. (2016). Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. *Arte, individuo y sociedad*, 139-154.
- Crespo, C. (2015). *Memorias del arte en Quito: La crisis en la época de los 90*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Dada. (domingo 22 de Octubre de 1967). Estuardo Maldonado o el instinto americano. *El Tiempo*, pág. 23.
- Escobar, T. (2011). Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de lo universal. En J. Jiménez, *Una Teoría del arte desde América Latina* (págs. 28-47). España: MEIAC.
- Gombrich, E. (2011). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- Guasch, A. M. (2003). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- Jiménez, J. (2010). *Teoría del Arte*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Jiménez, J. (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. España: MEIAC.
- Karolys, E. (2013). *Realización de un video educativo de arte pictórico precolombinista ecuatoriano como apoyo pedagógico para estudiantes de octavo año de educación básica*. Quito.
- Kronfle, R. (2012). *Ecos del Tiempo. Revistando el Ancestralismo en el Arte Moderno del Ecuador*. Quito: Casa del Alabado.
- Maldonado, E. (2003). *Antología*. Quito: Centro Cultural Metropolitano.
- Maldonado, E. (2008). *Estuardo Maldonado, Proceso Evolutivo*. Quito.
- Maldonado, E. (Enero de 2011). <http://fundacionesmaldonado.blogspot.com>. Obtenido de <http://fundacionesmaldonado.blogspot.com>:
- Micheli, M. D. (1981). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo, Textos sobre arte, internacionalismos y cultura*. España: Exit Publicaciones .
- Oña, L., & Montana, G. (1989). *Estuardo Maldonado*. Guayaquil: Cromos S. A. .
- Ponente, N. (1970). <http://fundacionemaldonado.blogspot.com/>. Obtenido de <http://fundacionemaldonado.blogspot.com/>.
- Rodríguez, H. (1988). *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*. Guayaquil : Cromos.
- Rodríguez, H. (1993). *Panorama del Arte*. Quito: El Conejo.
- Rodríguez, M. (2014). *Espacios públicos culturales y redes sociales: su influencia en la creación de la casa de la cultura y la extinción del instituto cultural ecuatoriano (1941-1945)*. (Tesis de maestría). Quito: FLACSO.
- Ruhrberg, K. (1999). *Arte del siglo XX*. India.
- Santana, J. L. (2012). *Modernidad y posmodernidad en el arte latinoamericano* . USA: Editorial Académica Española .

Serviddio, F. (2012). La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad. 62-81 .

Traba, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Traba, M. (1994). *Arte de América Latina*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.