

Valeria Coronel y Mercedes Prieto,
coordinadoras

Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana



Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana /
coordinado por Valeria Coronel y Mercedes Prieto. Quito : FLACSO, Sede Ecuador :
Ministerio de Cultura, 2010

349 p. : ilus., fotografías, mapas, tablas. – (Colección Bicentenario)

ISBN : 978-9978-67-262-4

ECUADOR ; HISTORIA ; REVOLUCIÓN LIBERAL ; POLÍTICA ; ESTADO ;
NACIÓN ; ARTE ; CULTURA ; CIENCIA ; GÉNERO ; MUJERES ; INDÍGENAS ;
QUITO ; CLASES SOCIALES ; RELACIONES INTERÉTNICAS ;
POSCOLONIALISMO

986.6 - CDD

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 323 7960

www.flacso.org.ec

Ministerio de Cultura

Av. Colón E5-34 y Juan León Mera

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 3814-550

www.ministeriodecultura.gov.ec

ISBN: 978-9978-67-262-4

Cuidado de la edición: Verónica Vacas

Diseño de portada e interiores: Antonio Mena

Imprenta: CrearImagen

Quito, Ecuador, 2010

1ª. edición: noviembre 2010

Índice

Presentación	7
Introducción	
Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación: proyecto civilizatorio y fronteras coloniales en el Ecuador	9
<i>Valeria Coronel y Mercedes Prieto</i>	
Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925),	23
<i>Trinidad Pérez</i>	
Mapas, obras y representaciones sobre la nación y el territorio. De la corografía al Instituto Geográfico Militar	77
<i>Ernesto Capelo</i>	
Cultura popular, vida cotidiana y modernidad periférica	123
<i>Eduardo Kingman</i>	
El discurso civilizatorio y el lugar del trabajo en la nación poscolonial	155
<i>Valeria Coronel</i>	
Las paradojas del liberalismo y las mujeres: coyuntura 1907-1909	209
<i>Ana María Goetschel</i>	

El congreso católico de mujeres en 1909 y la regeneración de la nación	241
<i>Gioconda Herrera</i>	
Los indios y la nación: historias y memorias en disputa	265
<i>Mercedes Prieto</i>	
Epílogo	
Historias de vida de mujeres indígenas a través de la educación y el liderazgo. Intersecciones de raza, género y locación	317
<i>Sarah A. Radcliffe</i>	

Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)

Trinidad Pérez¹

Introducción

En agosto de 1909, en Quito, se inauguró la Exposición Nacional del Centenario, un evento que tuvo como finalidad celebrar el llamado Primer Grito de la Independencia, ocurrido en la misma ciudad, el 10 de agosto de 1809. Como en muchos países del mundo, la celebración de fechas cívicas identificadas con el origen de la nación a través de exposiciones nacionales o internacionales fue una oportunidad aprovechada por las élites para mostrarse como líderes de naciones civilizadas y progresistas en el escenario mundial. Desde fines del siglo XIX, Ecuador participó en varias exposiciones internacionales: en 1892, en la Exposición Histórica Americana, que se llevó a cabo en Madrid, y en 1893, en la Exposición Universal Colombina de Chicago, ambas organizadas para celebrar los cuatrocientos años del descubrimiento de América; y, más tarde, en 1899, en la Exposición Universal de París, que conmemoraba el centenario de la Revolución Francesa. Adicionalmente, se organizaron algunas exposiciones nacionales, que replicaban en estructura y concepto a las internacionales: en 1892 se organizó una como preparación para la Expo-

1 Historiadora del Arte. Tiene una maestría en Arte Moderno Latinoamericano por la Universidad de Texas, en Austin, y en la actualidad cursa un doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito. Es profesora titular y coordinadora del Área de Historia del Arte de la Universidad San Francisco de Quito. Ha publicado trabajos sobre arte moderno y contemporáneo de Ecuador.

sición de Chicago; y en 1909, la ya mencionada Exposición Nacional del Centenario. Estas continuaron celebrándose con motivo de fechas cívicas clave, por ejemplo, en 1920 se organizó una gran exposición en Guayaquil para celebrar la independencia de la ciudad y una similar fue organizada por el Municipio de Quito en 1922. Todas ellas tomaron como modelo a las grandes exposiciones universales que se llevaron a cabo desde 1851, cuando se realizó la Gran Exposición en el Palacio de Cristal de Londres, y a lo largo del siglo XIX como una forma de exponer al mundo los logros de los imperios europeos, con el fin de consolidar su hegemonía sobre sus colonias y ex colonias (Muratorio, 1994: 118). Estas exposiciones fueron verdaderos “despliegues de poder hegemónico”, literalmente “vitrinas” en las que se expusieron los valores con los que se auto-definían los grandes imperios del mundo de aquella época: civilización y progreso (Muratorio, 1994: 118), y en las que se visualizaba su ordenamiento de un mundo dividido entre ellos y los “otros”. Las élites locales utilizaron estos escenarios para autorepresentarse como grupos que anhelaban ser reconocidos como parte de ese mundo civilizado y progresista al que aspiraban pertenecer. Así, reprodujeron en la escena local el modelo dual y simplificador de la modernidad ilustrada, que dividía al mundo entre civilización y barbarie, y entre progreso y atraso (Muratorio, 1994: 118-119).

Las exposiciones fueron escenarios donde se representó un imaginario de nación a través de íconos tan diversos como las poblaciones nativas, la producción agrícola e industrial o el arte. Todo ello a través de un modelo clasificador y jerarquizador que replicaba la manera en que se ordenaba el mundo desde los centros de poder imperial. En la Exposición Nacional del Centenario de 1909, la nación fue vista a través de sus logros en educación, así como en conocimiento científico y literario, y en producción agrícola e industrial. Un gran segmento de la muestra estuvo representado por escuelas docentes y de educación especial; entre otras, las escuelas de artes y oficios y la escuela de bellas artes. Aunque el arte estuvo presente tanto en las exposiciones que se organizaron localmente como en aquellas en las que participó el país a nivel internacional, fue en la Exposición Nacional del Centenario de 1909 donde tuvo mayor visibilidad. En ella ocupó un lugar prioritario. Las distintas prácticas artísticas

estuvieron representadas en las exposiciones de las instituciones educativas que participaron a través de clasificaciones que hicieron evidente que “bellas artes”, “artes manuales” y “artes industriales y mecánicas” significaban y tenían una valoración jerárquica diferente; tanto así que la producción de los artistas contemporáneos fue ubicada exclusivamente en el Pabellón de Bellas Artes. Esto indica que en nuestro país estaba operando un proceso de disociación del concepto integral de arte que había funcionado en Europa en la época medieval, que había subsistido en ciertos sectores del arte europeo, así como en el arte colonial americano, y que ahora empezaba a separarse en distintas definiciones y prácticas. En este proceso, que se inició en Europa en el Renacimiento italiano, pero que no se consolidó sino hasta el siglo XVIII con la vigorización de la economía de mercado, el arte fue identificado con los aspectos estéticos, espirituales abstractos y contemplativos de la antigua definición, y las manualidades, las prácticas artesanales y las artes mecánicas, con los aspectos utilitarios y colectivos de esta (Shiner, 2004). Las clasificaciones que se utilizaron en la Exposición del Centenario para ordenar los objetos expuestos en ubicaciones y denominaciones distintas evidencian que esta disociación estaba operando en nuestro país. No hablamos de que ella se hubiera dado de un momento a otro, ni de forma concluyente, sino que se estaba planteando a nivel teórico y en ciertos espacios de representación.

Como lo indica Brettell (1999: 2 y 3), así como el “industrialismo y el colonialismo hicieron a todos los europeos adquirir una consciencia global, la práctica regular de [las] exposiciones internacionales y sus corolarios artísticos contribuyeron, [en gran medida] a definir el mundo euroglobal del arte moderno”. Aunque el autor se refiere específicamente a las corrientes modernas del siglo XIX y comienzos del XX, la participación de Ecuador con obras de arte, manualidades y artes industriales en las exposiciones en las que participó durante esta misma época muestra que las separaciones y distinciones entre distintas prácticas artísticas tenían como función incorporar las clasificaciones del conocimiento y el saber que el mundo moderno había venido promoviendo, y que reflejaban cómo la modernidad se establecía a través inclusiones y exclusiones, y ordenamientos de clase, género y raza. Las bellas artes, por ejemplo, se distinguían de las “manualidades” y “artes mecánicas” porque encarnaban

valores espirituales, como la belleza y la bondad, los mismos que, se pensaba, se cultivaban a través del conocimiento letrado, al que tenían acceso, mayoritariamente, los hombres de los sectores dominantes. Estas categorizaciones tenían la función de mantener a cada quien en su lugar; pues había lugar para todos, pero de modo distintivo y jerárquico².

Partiendo del ordenamiento diferenciado de las prácticas artísticas que se hizo en la Exposición Nacional del Centenario de 1909, en este artículo exploro cómo se dieron estos procesos de separación de las bellas artes de otras prácticas artísticas con las que había sido identificado antiguamente el arte. Se trata de una reconfiguración del campo impulsada, en parte, por la fuerza de las corrientes modernizadoras a nivel global, pero, también, como respuesta a procesos locales de larga data. Hasta cierto punto, como veremos, se promovería la adopción de una noción moderna de arte sin que se hubieran dado las mismas condiciones socioeconómicas ni culturales que la configuraron en centros culturales centrales de Europa. Sin embargo, la discusión y el debate sobre una noción moderna de arte, y la creación de espacios de formación, fomento, producción y legitimación que separen a las distintas prácticas artísticas llevaron a que el escenario artístico cambiara durante las primeras décadas del siglo XX, y que empezara a producirse un arte identificado como moderno y en el cual sería difícil reconocer elementos que lo vincularan con el arte colonial o las labores artesanales. Se trata de examinar el proceso de institucionalización del arte, como noción moderna, en cuanto a sus dimensiones teóricas, institucionales y prácticas, el mismo que tiene lugar en el período comprendido entre la fundación de la República y la culminación del Estado Liberal, a mediados de los años veinte. Este fue un primer momento de configuración de la institución arte. En un segundo momento, entre mediados de los años veinte y mediados de los cuarenta, se dio una intensa lucha por la autonomía del campo artístico en relación a la fuerza que habían logrado tener las instituciones culturales controladas por el Estado (aunque de todos modos estas eran bastante débiles). Un tercer momento expandió los logros del primero en cuanto a consolidación del

2 Sobre la participación de las mujeres en la Exposición Nacional de Venezuela de 1883, ver el trabajo de Beatriz González Stephan (2005: 51-77).

arte y la cultura como institución, y su inicio estaría marcado por la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en 1944, como eje rector de las políticas culturales dirigidas desde el Estado por los siguientes 25 años. Nuestra discusión se centra en lo que ocurre en Quito en el primer momento.

En este artículo proponemos que el arte moderno surge en Ecuador gracias a que previamente se ha dado un proceso de “institucionalización” del arte. Es decir, se han dado las condiciones que posibilitan que aquello ocurra. En los argumentos presentados en este trabajo subyace la idea de que el arte es integral al tejido social, incluso cuando en momentos es definido como una categoría abstracta y autónoma. Planteamos que el arte no es una categoría inocente; es, más bien, una pieza esencial de la construcción social de hegemonías³. Como una disciplina moderna, el arte es una de las instituciones a través de las cuales se construye el Estado nacional, lo cual significa que, como aquel, está sostenido sobre una serie de valores y prácticas homogeneizadoras y, consecuentemente, excluyentes. Al adoptar, a nivel local, una definición de arte que se identificaba como una práctica desinteresada de aspectos funcionales, utilitarios y materiales, se fortalecía la jerarquía social y racial en la que se sostenía la sociedad ecuatoriana desde la Colonia. Es decir, a pesar de sus aspiraciones modernizadoras, la sociedad ecuatoriana de fines del siglo XIX y comienzos del XX mantenía a conveniencia los legados coloniales, y las nuevas definiciones de arte contribuyeron a ello.

De las exposiciones universales a la Exposición Nacional del Centenario (1892-1909)

La participación de Ecuador en las exposiciones internacionales, así como su organización de eventos locales similares fue el resultado de una batalla ideológica entre distintos grupos dominantes que usaron estos escena-

3 Para Edward Said (1990) la cultura contribuye a la edificación de los imperios occidentales; a través de ella se construye un imaginario que no solo sustenta sino que convence a los pueblos colonizados de lo apropiado de la conquista.

rios para proyectar una imagen de un Ecuador progresista y civilizado. Para los sectores católicos afines al “progresismo”⁴, y para aquellos grupos de élite vinculados a la producción de materia prima de exportación —en aquella época el cacao— estas exposiciones representaron la posibilidad de que Ecuador se insertara en el mercado internacional (Muratorio, 1994: 124-128). Uno de los objetivos de las exposiciones internacionales fue mostrar los avances de las distintas naciones en el proceso de industrialización y, con ello, señalar la superioridad de los imperios europeos sobre sus colonias y otras naciones del mundo. Las élites locales se identificaron con estos valores y buscaron dejarse ver ante el mundo como líderes civilizadores en su propio entorno. Las exposiciones fueron, entonces, el escenario propicio para representar el imaginario de nación moderna que los grupos dominantes aspiraban erigir⁵.

La Europa imperial del siglo XVIII se proyectó al mundo y logró consolidar su hegemonía a través de la difusión de los valores del pensamiento ilustrado. Santiago Castro-Gómez (2005) ha analizado los mecanismos a través de los cuales el pensamiento ilustrado construyó su modelo objetivo de comprender la realidad, el mismo que fue naturalizado y universalizado a través del mito de que era enunciado desde un lugar y un tiempo neutrales. De ese modo, científicos, administradores estatales, intelectuales, artistas y filósofos podían describir y definir el mundo a su alrededor, no desde la especificidad de ser europeos del siglo XVIII, sino como si simplemente lo hicieran desde una posición intelectualmente desprejuiciada. El efecto de tal operación fue conseguir que su modelo fuera aceptado en otros lugares del mundo como natural, y que cualquier otro que se apartara de él fuera visto como parte de una etapa anterior a él o simplemente como incorrecto. Así, las exposiciones internacionales y sus réplicas locales fueron presentadas al mundo desde esta posición de supuesta neutralidad, como si simplemente fueran descripciones objetivas

4 El “progresismo” se inicia en 1883 con el gobierno de José María Plácido Caamaño y culmina con la Revolución Liberal de 1895. Los gobiernos del “progresismo” fueron afines al liberalismo mercantil, sin dejar, en ocasiones, de mantener un vínculo con la Iglesia.

5 Mauricio Tenorio-Trillo (1996: 75-104) explora sobre cómo la Exposición del Centenario que se llevó a cabo en México en 1910 fue la vitrina en la cual se puso en escena todo un imaginario sobre la nación: ideas sobre modernidad, cosmopolitismo y nacionalismo con las que la élite porfirista se identificaba y que se expresaron en el diseño de una ciudad ideal.

de la realidad y no un proyecto interesado de expansión imperial que necesitaba clasificar, ordenar y jerarquizar el mundo a su alrededor, es decir, diseñarlo según sus intereses y necesidades (Muratorio, 1994: 124-129). Las élites progresistas del Ecuador del último cuarto del siglo XIX se identificaron con esta visión; se sintieron responsables de guiar a sus naciones hacia el progreso y la civilización, y proyectaron su afán ordenador y clasificador sobre las poblaciones subordinadas de su país. En las exposiciones que organizaron se mostró todo tipo de productos, desde agropecuarios o materia prima de exportación, hasta objetos elaborados artesanal o industrialmente. Adicionalmente, la ausencia de las poblaciones nativas o la representación de ellas como exóticas revela la forma en que las élites locales se vieron a sí mismas y buscaron ser vistas en el exterior: como sectores ilustrados capaces de llevar a cabo un proyecto civilizatorio y progresista, del cual los nativos eran objeto (Muratorio, 1994: 118-119). La aparente objetividad de su mirada disimulaba, sin embargo, la subsistencia de relaciones sociales coloniales en los lugares de producción operados por estos mismos sectores⁶.

La Exposición Nacional del Centenario

El arte entró en escena en las exposiciones internacionales y las muestras locales. Ecuador envió pinturas del célebre Rafael Troya a la Exposición de Chicago. En el pabellón ecuatoriano en la Exposición de París se expuso una diversidad de objetos bajo distintas categorías designadas como “arte”, “esculturas” y “pinturas”. Se mostró indistintamente cajas con incrustaciones de nácar, esculturas de tipos populares, y una representación escultórica de un indígena en tamaño natural, junto a pinturas de paisajes u obras de carácter religioso y retratos de artistas reconocidos como José Joaquín Pinto, Luis A. Martínez, José Grijalva o Rafael Salas. En la Ex-

6 Carlos Arcos (1984: 107-134) propone que no existe una polarización entre las posiciones de los terratenientes serranos y costeños en la era del auge cacaotero. Ni los unos eran tan retardatarios ni los otros tan progresistas como algunos autores han sugerido. Arcos arguye que ambos grupos mantuvieron sistemas laborales tradicionales, a la par que introducían importantes innovaciones técnicas.

posición Nacional del Centenario de 1909 se presentaron obras de similar tenor; sin embargo, en esta ocasión, estas fueron claramente diferenciadas según categorías artísticas, profesiones e instituciones de origen. Este afán clasificador indica que en Ecuador se estaba llevando a cabo un proceso de redefinición de la categoría arte, según el que se empezaba a separar las bellas artes de las artes manuales y de las artes industriales o mecánicas.

La Exposición Nacional del Centenario culminó con la adjudicación de premios. El catálogo de estos es el principal documento que nos permite, hoy en día, aproximarnos a dicha exposición (*Catálogo general*, 1910). Los jurados clasificaron los galardones en dos categorías: Sección Escolar y Sección Técnica, distinguiendo los trabajos de los estudiantes y de los profesionales. En la Sección Escolar se calificó los distintos productos de una serie de instituciones educativas que el Estado Liberal había fortalecido o creado recientemente. En la Sección Técnica se premió obras de “artistas contemporáneos” y “obras científicas y literarias”, las mismas que fueron expuestas en el Salón de Bellas Artes y en la Sección de Bellas Letras, respectivamente. La Sección Escolar fue especialmente rica. En ella participaron desde universidades y direcciones de estudios provinciales, hasta los planteles docentes e institutos artísticos e industriales de distintas provincias. Los objetos expuestos fueron designados según el tipo de institución educativa. Los institutos “artísticos e industriales” presentaron objetos de carpintería, ebanistería, platería, zapatería, sastrería, tallado, encuadernación, mecánica, fotografía, fotograbados, litografía, encuadernación, entre otros; es decir, productos elaborados a través de algún tipo de intermediación mecánica. Los institutos docentes de señoritas presentaron gran variedad de piezas bordadas y tejidas, así como artesanías talladas y pintadas, y también cuadros elaborados a través de técnicas delicadas, como el bordado a base de cabello humano, al igual que cuadros trabajados a lápiz, con pluma o al óleo. Aquí, los márgenes entre lo artesanal y lo artístico no eran tan fáciles de definir.

Se le otorgó especial importancia a la Sección Escolar de Bellas Artes. En ella se expuso el trabajo de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, establecida poco tiempo atrás, en 1904, así como el trabajo de expositores de provincia. La “artisticidad” de las obras expuestas parece haber esta-

do definida, en parte, por las técnicas, algunas tradicionalmente “artísticas” como la pintura, la escultura o el tallado; otras de carácter mecánico, como los trabajos litográficos y fotográficos; y otras de carácter más claramente artesanal, como cajas de vidrio pintadas o hasta “ramos de flores”. En cuanto a la temática, esta podía variar desde “estudios al natural”, que incluían obras de carácter cívico, paisajes, retratos, escenas de costumbres y alegorías. Aunque en esta amplia selección no se explicitó una división marcada entre bellas artes, artes mecánicas y manualidades, los trabajos en pintura, litografía y escultura ocuparon el primer lugar en la lista de premios, y se dio galardones especiales al dibujo a pluma o a lápiz, lo que indica la mayor importancia que se otorgó a las técnicas con las que, se suponía, se formaba al futuro artista. También se dio preeminencia a las colecciones de arte “antiguo”, procuradas por propietarios privados, en las que se presentaron obras tanto de artistas coloniales como de artistas modernos y contemporáneos reconocidos. Aunque en algunas secciones las divisiones son ambiguas, la mayor o menor importancia en la adjudicación de premios a distintos tipos de producción visual sugiere que estaba operando un proceso de disociación entre bellas artes, manualidades y artes mecánicas. Esto es corroborado por la importancia que se dio a la producción de los artistas profesionales, independientemente de su vinculación institucional, cuya obra fue acogida en un pabellón especial, el Pabellón de Bellas Artes. Allí se mostró la obra de pintores como Luis A. Martínez, Alfonso Medina Pérez, Wenceslao Cevallos, Rafael Troya, César Villacrés, N. Toro Moreno y Raúl María Pereira, quienes, para entonces, habían alcanzado reconocimiento a nivel local.

La Exposición Nacional del Centenario fue escenario, entonces, de un proceso de conformación de las bellas artes como una categoría separada de las artes manuales, el mismo que se constituyó en diálogo con las aspiraciones de la modernidad ilustrada y con procesos locales concretos. En Europa, las distinciones conceptuales y prácticas entre bellas artes y artes manuales e industriales, así como el surgimiento de las instituciones de formación, estuvieron anclados en una convergencia de “cambios sociales, intelectuales e institucionales” (Shiner, 2004: 119), que llegó a su clímax a fines del siglo XVIII, con la modernidad ilustrada, la industrialización y la urbanización. La consolidación de las bellas artes como una esfera dis-

tinta a la de las artesanías respondió a esas nuevas circunstancias y a sus corolarios en el mundo del arte; por ejemplo, al surgimiento de la producción industrial, al desarrollo de la estética como práctica intelectual que terminó dando una valoración distinta de las diversas actividades y productos creativos, así como al fortalecimiento de instituciones que dieron legitimidad social a las nuevas prácticas. Todo esto estuvo acompañado, adicionalmente, de una expansión masiva de los medios de difusión, que vigorizaron la comunicación con el público (Kristeller, 1952: 21). En este contexto, las bellas artes se definieron como una categoría constituida por cinco disciplinas preocupadas, esencialmente, por la estética y la imaginación: pintura, escultura, arquitectura, música y poesía⁷. Las bellas artes eran espirituales, esencialmente moralizadoras y altamente refinadas a nivel estético; mientras que las artes mecánicas, industriales o artesanales eran más prosaicas y estaban destinadas a la utilidad y no al placer estético puro (Shiner, 2004: 127). En el campo de la práctica, se discutía cómo formar profesionales que se ocuparan de actividades que, aunque pueden haber tenido algunos aspectos en común, como la toma de decisiones estéticas y el dominio de destrezas manuales, eran irremediablemente distintas. Se consideraba que el arte y la artesanía se ocupaban de ámbitos del conocimiento y funciones sociales opuestos: el uno estaba enfocado en la formación del artista y su ámbito espiritual y desinteresado, y la otra en la del artesano industrial y su entorno material y práctico. La solución estaba en la creación de instituciones que ofrecieran una formación diferenciada para ámbitos considerados opuestos en el mundo moderno: la academia de bellas artes y la escuela de artes y oficios. A nivel local, el proceso de diferenciación de las prácticas artísticas refleja no solo las aspiraciones de modernización de las élites, sino su afán de distinguirse de otros grupos sociales a través de la cultura, sobre todo porque se adjudicaba valores sociales distintos a las bellas artes y a las artes manuales e industriales.

7 Kristeller estudia la obra de diversos autores que, poco a poco, van delimitando el campo de las bellas artes en un principio estético común. Analiza cómo, hasta el siglo XVIII, se van excluyendo algunos aspectos hasta definir que la pintura, la arquitectura, la escultura, la poesía y la música conforman el núcleo de las bellas artes o del sistema moderno de las artes, porque comparten ese principio común. Esta autora solo llega a esbozar que este sistema se consolida definiti-

Prácticas artísticas y la modernidad

La redefinición del concepto “arte”

La diferenciación entre bellas artes, artes manuales y artes mecánicas e industriales que se evidencia en la Exposición Nacional del Centenario de 1909 se venía desarrollando desde tiempo atrás y terminaría redefiniendo lo que hasta entonces se entendía por arte. En la Colonia, el arte era un concepto que combinaba los aspectos espirituales y estéticos con los artesanales y utilitarios. Un primer indicio de que esta concepción integradora había empezado a disolverse se encuentra en los cambios que se dieron en el sistema de gremios y talleres artísticos de la Real Audiencia de Quito hacia fines del siglo XVIII. Una serie de factores provocaron esta crisis, principalmente, que un mercado de obras de arte empezara a operar fuera de los gremios, dinámica de producción y comercialización de productos artísticos marcada ya por un incipiente libre mercado (Kennedy, 2002). La creciente demanda de piezas, tanto a nivel local como desde otros centros coloniales, llevó a que muchos talleres tuvieran que contratar personal adicional y algunos artesanos empezaran a buscar contratos, independientemente del taller al que estaban afiliados (Kennedy, 1994: 68-69). Esta crisis culminaría en 1793, cuando el sistema de gremios fue suprimido oficialmente (Kennedy, 2000). Paralelamente a estos cambios que operaron a nivel socioeconómico, la producción misma de obras experimentó ciertas transformaciones: se evidencia una preocupación por la construcción de formas visuales independientes del ejercicio ritual, lo que posiblemente también estaba guiado por demandas más seculares. En respuesta a estos cambios a nivel de producción y circulación de obras de arte, y también como parte de las nuevas conceptualizaciones acerca de las categorías artísticas que introdujo el pensamiento ilustrado, desde fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX, en toda América Latina se buscó esta-

vamente en el siglo XVIII, como consecuencia de la expansión de los medios de difusión masiva. Uno de los hechos más importantes es la inclusión de la noción de bellas artes en la *Enciclopedia* y la distribución de esta por todos los centros intelectuales de Europa, América y otros lugares. Al momento que esto sucede, el concepto de bellas artes se ha consolidado, se da por sentado cuáles son los principios que las definen y qué artes las conforman (Kristeller, 1952: 21).

blecer nuevos espacios de formación, producción y valoración de las bellas artes⁸.

Los cambios en las condiciones de formación, producción, y conceptualización del arte se dieron de forma paulatina, en un contexto industrial débil, pero bajo el manto de las aspiraciones modernizadoras de las élites locales, que deseaban aparecer ante el mundo como las constructoras de una nación moderna y progresista. En nuestro país, la modernización se fue desarrollando de la mano de una economía de mercado dinamizada por las exportaciones cacaoteras, dirigidas por un grupo reducido de comerciantes de la Costa, durante el siglo XIX. Aunque no tuvieron interés en modernizar las relaciones laborales, tanto los terratenientes de la Costa, como ciertos sectores de la Sierra, sí estuvieron de acuerdo en asumir algunos valores del mundo moderno, como la civilización y el progreso (Arcos, 1984). Para ellos, una nación que se considerase moderna, civilizada y progresista debía tener arte, y esto significaba que no podía confundirse ni con las antiguas prácticas artesanales ni con las industriales del mundo moderno. El arte era entendido como una categoría aparte, modeladora del espíritu de los pueblos, civilizadora. Para cuando se realizó la Exposición Nacional del Centenario en 1909, las distintas actividades artísticas habían sido tipificadas y jerarquizadas. Y aun cuando “el arte” y las “prácticas artesanales” no hayan sido reconocidos como prácticas totalmente distintas, es evidente que el proceso en esa dirección ya estaba en marcha. A nivel teórico, esto ya constituía una discusión desde el siglo XIX. Cuando, en la década del diez, se habló de arte moderno, sus diferencias con el trabajo artesanal e industrial ya estaban definidas. Los medios de difusión masiva analizaron e incorporaron estas conceptualizaciones, e invitaron al público a visitar las exposiciones de arte moderno y participar en el debate sobre él.

La distinción conceptual y práctica entre bellas artes y prácticas artesanales, que se dio en algunos sectores de Europa en el siglo XVIII, se llevó a cabo en el complejo contexto económico y social que generó la

8 La primera academia de bellas artes que se estableció en el continente americano es la Academia de San Carlos, fundada en la ciudad de México en 1785. Dawn Ades (1989: 27-28) ofrece una lista de algunas escuelas de bellas artes que se fundaron en el continente americano desde ese mismo año.

Revolución Industrial (Pevsner, 1982; Efland, 2002), en medio de la reconfiguración del “sistema de las artes”⁹; es decir, en medio de aquellas condiciones inmediatas de orden práctico, institucional y teórico que lo hacen posible, y que son las que, en su interrelación, definen lo que es arte. Este existe en relación a ciertas formas y espacios de producción, valoración, legitimación y circulación que lo hacen posible. Paul Kristeller, en los años cincuenta, y Larry Shiner, más recientemente, definieron el “sistema moderno de las artes” como aquel que surge bajo el contexto intelectual, espiritual y social del mundo moderno y que, consecuentemente, es distinto al medieval, el antiguo o cualquier otro definido en otra sociedad o época (Kristeller, 1951 y 1952; Shiner, 2004).

El “sistema moderno de las artes” habría surgido, en parte, como consecuencia de las diferencias en la producción de bienes y objetos que trajo consigo la Revolución Industrial: objetos producidos masivamente en una fábrica, otros por un artesano con fines prácticos y otros por un artista para la contemplación pura. Es decir, se empezó a distinguir entre las disímiles condiciones en las que trabajaban los productores, y, consecuentemente, entre los distintos objetos que ellos producían. Para Kristeller, un factor determinante en este proceso es que se haya formado un público que recepte y valore esa producción; no necesariamente un público experto, sino un grupo de aficionados que demande y consuma dichos productos (Kristeller, 1952: 44). Entonces, en la consolidación del “sistema moderno de las artes” en Europa, coincidieron una serie de factores sociales: instancias de orden institucional, como la creación de academias de bellas artes, museos y galerías; aspectos teóricos, como la definición de conceptos sobre arte y el desarrollo de una opinión pública; todo esto sumado a la generación de un mercado del arte. Este modelo describe la estructura básica que define la función del arte y sus condiciones de posibilidad en el mundo capitalista, en un medio mercantilista, donde el arte

9 En este trabajo usamos la noción de “sistema de las artes” como un sistema social. Este es el sentido que le dan Kristeller (1951 y 1952) y Shiner (2004). Para Hegel, el “sistema de las artes” era algo muy distinto; el filósofo las concebía como grandes construcciones o “sistemas”, que conformaban el aspecto externo del idealismo y que, por lo tanto, eran esenciales, absolutas y universales (Granell, 1947: 9-10). En cambio, en el sentido de Kristeller y Shiner, están definidas por circunstancias mediatas e inmediatas que se interrelacionan entre sí.

se ha convertido en un *commodity*, y el artista, en un actor con prestigio social (Shiner, 2004).

En ciertas ciudades de Europa, entonces, los cambios en la realidad social y económica que resultaron de los procesos de industrialización, así como la difusión de las ideas ilustradas se expresaron en nuevas formas de producción de objetos, y de circulación, valoración y conceptualización teórica acerca de lo que se entendía como arte. Bajo esta nueva definición, aquello que antes había sido un mismo concepto y actividad, ahora se entendía como ámbitos diferentes: el arte y la artesanía. Se empezaba a distinguir entre las actividades consideradas manuales y con una utilidad primordialmente práctica (la artesanía) y las consideradas más intelectuales y cuyo fin era la contemplación pura (el arte). Estos cambios se dieron de modos ligeramente distintos en las diferentes artes (visuales y plásticas, literarias, musicales, performáticas) y estuvieron relacionados a los roles que tanto el artesano como el artista profesional cumplirían en el nuevo mundo moderno que se estaba configurando. Estos papeles estuvieron definidos en relación a la economía de mercado, donde el arte era, sobre todo, un “capital simbólico”¹⁰. En un primer momento, cuando se configuró el sistema, los artistas podían actuar en complacencia con las demandas del mercado. Pero, en una segunda instancia, a medida que el arte fue tomando una posición crítica frente a las consecuencias sociales y económicas de la modernidad, se fue ubicando en oposición al mercado. Para Bourdieu, el modernismo artístico funciona como “un mundo económico al revés”, en el sentido de que su capital simbólico es mayor mientras menor sea su valoración económica (Bourdieu, 2005: 128-133). En este trabajo analizamos el momento inicial de configuración del sistema moderno de las artes en Ecuador, cuando se empiezan a construir espacios de producción, valoración y circulación. Argüimos que este ocurre a lo largo del siglo XIX y llega a un momento culminante en las primeras décadas del siglo XX.

10 Sobre el arte como capital simbólico, ver Bourdieu (2005: 129).

La distinción entre bellas artes, artes manuales y artes mecánicas o industriales en Ecuador

La Exposición Nacional de 1909 visibilizó la división entre prácticas artísticas que gradualmente se venía dando desde fines del siglo XVIII. Dejó entrever que se ambicionaba construir un espacio específico para las bellas artes como una categoría jerárquicamente superior a las artes manuales o las industriales. Ciertos sectores de intelectuales y artistas se empeñaban en proyectar una teoría que justificaba estas distinciones, y el establecimiento de instituciones de formación en bellas artes representaba un paso definitivo en esta dirección. Sin duda, estas eran pretensiones de ciertos sectores y no se expresaban de forma definitiva en la práctica.

En la época colonial el arte estaba constituido por los aspectos materiales y utilitarios, más tarde vinculados únicamente a la artesanía, y los aspectos espirituales y estéticos, luego asignados al arte. La función ritual del arte, y los modos de producción y circulación colectivos sugieren que en el arte de esta época no se dissociaban los aspectos técnicos, materiales y utilitarios, de los estéticos y espirituales. El arte era un concepto conectado a una serie de otros ámbitos: el religioso, el social, el económico, e incluso el político. Las imágenes estaban pensadas como objetos de contemplación, no como una actividad pura sino como una que se proyectaba en la transformación espiritual del espectador (que no era otro que un católico fervoroso)¹¹. El papel dominante de la Iglesia sobre la producción de estas imágenes, tanto desde el confesionario y el púlpito, como desde el control de los espacios de producción y circulación –como las cofradías y los gremios– garantizó la consolidación del arte como práctica integral y colectiva (Webster, 1998).

¿Cuándo empezó a cambiar esta situación? En Europa, fue la aceleración de los procesos de modernización, con la industrialización, y de individualización de las personas, a través de su participación activa en una economía de mercado, lo que terminaría por separar lo que antes había

11 Aunque muchas de las preocupaciones modernas del arte renacentista estuvieron presentes a lo largo de la era colonial, como el interés por la representación de un espacio ilusorio a través del uso de la perspectiva científica, ellas aparecen en el arte colonial de forma aislada, no como parte de un proyecto de constitución de un campo moderno del arte.

sido un concepto integral de arte (Shiner, 2004: 169, 215-218, 363-364). En América Latina, el influjo de las ideas ilustradas, la economía de mercado y la industrialización fueron procesos incorporados de forma desigual, de acuerdo a los intereses de distintos grupos de élite, desde fines del siglo XVIII, y formaron parte de un diálogo entre los procesos locales de larga data y las relaciones externas que empezaban a dinamizarse como resultado de nuevos reordenamientos geopolíticos. Consecuentemente, la Real Audiencia de Quito empezó a experimentar un reordenamiento interno de fuerzas, y la Costa tomó un nuevo protagonismo gracias a su participación en el mercado internacional de materia prima. La lucha de intereses entre las regiones se agudizó una vez conformada la República, y cada región mantuvo las convenientes técnicas de producción premodernas e incorporó la industrialización de forma desigual, según sus necesidades.

En Ecuador, la intención de construir espacios propicios para el desarrollo del arte en su sentido moderno recorrió todo el siglo XIX. El proceso se había iniciado a fines del siglo XVIII, con el planteamiento acerca de la naturaleza del arte que llevaron a cabo los pensadores ilustrados, en la relativa modernización de las costumbres y de los gustos de las élites, así como en el mayor dinamismo y flexibilización del intercambio de obras de arte, e incluso su ingreso a un incipiente mercado. Durante el primer siglo de la República se habló, a veces se decretó, y en ocasiones incluso se llegó a fundar sociedades de estímulo al arte, academias de formación artística y se realizaron las primeras exposiciones de arte; se proyectó la creación de museos que recogieran colecciones de arte del pasado histórico; y se inició, también, una teorización acerca de lo que se pensaba que debería ser el arte en este nuevo Estado moderno. Todo esto estaba dirigido desde ciertos sectores de la sociedad que se proyectaban a un futuro definido por algunos valores del mundo moderno, pero que preservaban la precariedad de la estructura social y económica colonial, lo que impediría que las aspiraciones se consolidaran del mismo modo que en Europa. En medio de un contexto de modernización heterogénea en el que predominaron los modos de producción colectivista y las formas de mecenazgo artístico instauradas en la colonia, entonces, se empezaron a generar cambios en las condiciones de producción, circulación y valoración del arte. Para estas élites modernizadoras, el arte empezó a tomar un

sentido distinto al que había tenido antes, y se convirtió en uno de los dispositivos necesarios para la construcción de una nación civilizada, moderna y progresista.

Este proceso tuvo dos momentos en que fue decididamente impulsado desde el Estado. El primero fue bajo el gobierno de Gabriel García Moreno y el segundo bajo el régimen liberal. Los esfuerzos de García Moreno por construir un Estado-nación moderno incluyeron el campo del conocimiento. Su interés por la educación se expresó en la formulación de leyes y en el establecimiento de instituciones de formación en diversos campos. De ahí que estableciera la primera academia oficial de bellas artes y promoviera una serie de acciones con el fin de profesionalizar la actividad artística. El establecimiento, bajo su gobierno, de la Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico y de la Escuela de Bellas Artes, en 1872, respectivamente, demuestra que el arte y las artes manuales e industriales ya se entendían como campos separados del saber y de la práctica, pues cumplían funciones distintas en ese escenario nacional que el presidente intentaba configurar¹². Estos procesos de construcción de las condiciones de producción, legitimación, circulación y teorización serían discontinuos y estarían marcados por la heterogeneidad de los propios procesos de modernización. Como lo había hecho García Moreno en el tercer cuarto del siglo XIX, desde que tomó el poder en 1895, el régimen liberal promovió la creación de un sistema moderno de las artes, en esta ocasión con mayor éxito, pues con la instalación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en 1904, en Quito, apuntó a la meta de establecer permanentemente una academia oficial de bellas artes y, con ello, a la profesionalización y consolidación del campo artístico en Ecu-

12 El artículo “Del taller a la academia”, de Alexandra Kennedy, es un esfuerzo importante en la sistematización de la información sobre las distintas instituciones de formación artística que se establecieron en Ecuador a lo largo de su historia republicana. En él recoge los datos dispersos, a veces contradictorios y confusos, presentados por los historiadores clásicos del arte ecuatoriano, José Gabriel Navarro (1991) y José María Vargas (1967 y 1984), y rastrea algunas de sus fuentes secundarias, como el libro de Tobar Donoso sobre los proyectos de educación pública en el régimen de García Moreno (Kennedy, 1992). En su tesis de maestría, Cheryl Hartup (1997) retoma el tema y recurre a las fuentes primarias, con el fin de aclarar el escenario institucional del arte en la segunda mitad del siglo XIX.

dor¹³. Un primer efecto de la creación de la Escuela de Bellas Artes fue que la obra producida por sus primeros alumnos, en la segunda década del siglo XX, ya fue reconocida como moderna, en medio de una escena artística mucho más dinámica que antes. La Escuela de Bellas Artes, entonces, se convertiría en el motor gestor de una serie de espacios que garantizarían un escenario propicio para la creación, la exhibición, la circulación y la valoración del nuevo arte moderno que empezó a producirse.

Las bellas artes en la teoría

Dos ensayos del escritor y político conservador Juan León Mera, publicados en la segunda mitad del siglo XIX: *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*, de 1868, y “Conceptos sobre las artes”, de 1894, resultan centrales para la conceptualización del arte como una noción moderna. En ellos, el autor expuso la idea de que no solo no existía civilización y progreso sin arte, sino que el arte promovía el desarrollo de la civilización y llevaba al progreso de las sociedades (Mera, 1894: 121-125). El arte evolucionaba junto a la “civilización” y, por lo tanto, tenía una historia, una tradición que, al igual que la civilización misma, se desarrollaba de formas arcaicas y primitivas hacia prácticas modernas (Mera, 1868). Según Mera, “los salvajes casi no tienen artes, o las tienen rudimentarias” (Mera, 1894: 123). Las diferencias entre los distintos tipos de producción artística, es decir, entre bellas artes, artes manuales y artes industriales, también eran vistas como desigualdades. En esta escala, las bellas artes ocupaban un escaño superior. La calidad alcanzada por ellas servía “para medir el grado de cultura de las naciones” (Mera, 1894: 123); el nivel civilizatorio alcanzado. La constatación de que las sociedades europeas y las americanas no parecían coincidir en su evolución cultural demostraba que las segundas debían ponerse al día, apresurar el tiempo y modernizar sus culturas, creando las condiciones

13 Este estudio es parte de un proyecto más amplio en el que intento reconstruir el escenario institucional del arte con mayor detalle, y recuro a fuentes primarias para contribuir a la aclaración de lo que, hasta recientemente, ha sido una historia repleta de datos contradictorios.

apropiadas para ello: escuelas de bellas artes, museos y galerías y crítica de arte, todas ellas consideradas indispensables para el “progreso” del arte (Mera, 1894: 125). Castro-Gómez (2005), entre otros autores, ha mostrado que esta visión evolutiva de la historia de la humanidad era medular al pensamiento ilustrado eurocéntrico, para el cual la aparente falta de simultaneidad justificaba la conquista y dominación sobre sociedades, supuestamente, menos evolucionadas. Los intelectuales ilustrados americanos, como el propio Juan León Mera, reproducían esta visión y luchaban por establecer una institucionalidad artística que correspondiera al mundo moderno europeo, con el cual ellos mismos, como grupo social, se identificaban.

Esta forma de entender el arte y la cultura estaba cargada de paradojas; si por un lado se pensaba que el desarrollo de estas instituciones iba a hacer posible alcanzar el progreso artístico deseado; por otro, el arte en sí era entendido como una noción profundamente enraizada en concepciones raciales y culturales esencialistas que vinculaban la cultura a aspectos geográficos y climáticos.

El ingenio artístico no es igual en todos los grupos en que está dividida la familia humana (...) La historia y la experiencia nos dicen cuál es el influjo que las condiciones de la tierra, el clima de cada latitud y las diferencias de razas ejercen en ese ingenio (...) Parece que las artes viven más contentas y son más delicadas y amables donde hay cielo despejado, abundancia de luz y ambiente tibio (Mera, 1894: 123-124).

Entonces, la geografía y el clima de Ecuador favorecían la práctica artística. Esta disposición natural, sin embargo, debía ser perfeccionada a través del cumplimiento fiel de las “reglas” universales del arte, que también eran entendidas como conceptos absolutos y esenciales (Mera, 1894: 124), y las mismas que podían ser adquiridas a través de una adecuada educación artística. Por eso, se debían crear academias de bellas artes con urgencia.

Las “reglas” universales del arte estaban sintetizadas en tres conceptos que Mera rescata a lo largo de su texto: originalidad, belleza e ideal (Mera 1894: 124-125,131). Estos valores diferenciaban las bellas artes de la artesanía o de las artes industriales. La función utilitaria del trabajo artesanal

se oponía al ideal de contemplación pura de las bellas artes y su sujeción a la vida práctica impedía, irremediablemente, que este pudiera ser “original” o pudiera profundizar en el idealismo. Los tres conceptos medulares de la estética moderna mencionados nacieron con la ilustración en el siglo XVIII, y son recogidos por toda discusión que se lleva a cabo sobre arte desde mediados del siglo XIX en Ecuador. En la *Ojeada*, Mera dice: “La originalidad es una de las principales cualidades que hacen bellas y dignas de aprecio las obras literarias; por ella se mide el talento del autor” (Mera, 1868, tomo 2: 134). De hecho la originalidad era uno de los valores, junto con la belleza, la armonía y la perfección, que definían una obra como arte, y debía ser buscada por los artistas ecuatorianos (Mera, 1894: 123, 134). Entendiendo estos valores como universales, Mera se preguntaba “¿por qué no tenemos una literatura original?”, “¿por qué vaciamos nuestros pensamientos en moldes europeos?” (Mera, 1868, tomo 2: 184). Si la originalidad era sustancial a las necesidades de la creación humana, era un concepto problemático al momento de aplicarlo a sociedades no europeas. Mera, sin embargo, encontraba una fácil solución: “¿Por qué no damos, a lo menos a nuestras producciones poéticas, un colorido local y aspecto americano?” (Mera, 1868, tomo 2: 184). Los jóvenes artistas americanos podían dar originalidad a su literatura, recurriendo a la representación de la naturaleza y las costumbres de América, manteniendo, al mismo tiempo, “las leyes del buen gusto castellano” (Mera, 1868, tomo 2: 185).

Si Mera había definido el arte, en su sentido moderno, y establecido los parámetros a partir de los cuales se lo podía desplegar, entonces era necesario poner en práctica dichos preceptos. Al cumplirse un año de la fundación de la Escuela de Pintura de Cuenca, en 1893, y celebrarla con la primera exposición de trabajos de los estudiantes, su director y fundador, el pintor español Tomás Povedano, ofreció un discurso en el cual coincidió con los criterios de Mera. Enfatizó en las diferencias entre dos esferas que en nuestro país, aparentemente, y según lo denunció Povedano, seguían manejándose de forma confusa: las bellas artes y las artes mecánicas. “Me propongo (...) [decía Povedano] rectificar el equivocado juicio de los que confunden esta noble profesión [el ‘arte de la pintura’] con las mecánicas, destinadas a satisfacer las necesidades materiales de la

vida” (Povedano, 1893: 9). Cada una de ellas cumplía funciones distintas en la sociedad moderna:

Con los oficios atendemos a todas las necesidades materiales de nuestra vida, y que a medida que es mayor su círculo de acción en un pueblo, más digno se hace éste del nombre de civilizado: con ellos satisfacemos a nuestra necesidad y comodidades (...) Este otro orden de oficios [las Artes de lo Bello] llevan su benéfica influencia al alimento y perfección de la más noble parte de nuestro ser: ellos son el propio ropaje y ornamento de la alada Psiquis, del alma, que, pese al barro que la oprime, destella claros reflejos de la luz pura en que tuvo origen (Povedano, 1893: 9).

Las bellas artes eran consideradas espirituales, esencialmente moralizadoras y sustentadas en un alto refinamiento estético; las artes mecánicas, en cambio, se veían como materiales, por estar destinadas a la utilidad y no al placer estético puro (Shiner, 2004: 127). La preocupación de Povedano por distinguir estos dos ámbitos, del conocimiento y de la práctica, estaba relacionada con que a fines del siglo XIX se los seguía confundiendo, e incluso se había llegado a anexar las frágiles y efímeras escuelas de bellas artes que se habían establecido ocasionalmente, a las escuelas de artes y oficios. Todo ello a pesar de que desde que se fundó la primera escuela de artes y oficios, en 1872, la del Protectorado Católico, se había definido claramente que su función era formar artesanos y obreros industriales, y no artistas. La discusión acerca de estas distinciones escapaba del ámbito del debate erudito y empezaba a permear otros espacios. Milton Luna recoge una anécdota que ilustra este punto, narrada por el maestro sastre Manuel Chiriboga Alvear en su libro *La Sastrería* (1917). Cuando, en su infancia, su madre le indaga acerca de sus inclinaciones profesionales y él le dice que quisiera ser pintor, la madre responde: “Bueno, (...) pero tienes que ser como los Salas, Manosalvas, Casares y si no serás de aquellos (...) pintores de fachadas, biombos y remiendos” (Luna, 1989: 22). Está claro que “el artista” había adquirido un estatus social mayor, algo que incluso era reconocido en los espacios artesanales.

El concepto de “originalidad” distinguía de forma definitiva las prácticas de las bellas artes de las artesanales o industriales y continuaría sien-

do clave al momento de hablar de arte moderno¹⁴. Lo que estaba en juego era la afirmación de ciertos valores centrales a la modernidad: el individualismo del autor y la autonomía de los distintos ámbitos del conocimiento. Así, fue adquiriendo mayor relevancia en la teoría moderna del arte desarrollada en los años diez, y contribuyó a la “modernización” de los métodos de la práctica artística. Inicialmente, sería difícil erradicar las prácticas de copia de prototipo que provenían de la larga tradición colonial, pues los métodos tradicionales de una academia de bellas artes también se apoyaban en el método de la imitación de las grandes obras maestras europeas, ya fuera por observación directa o a través de modelos en yeso. En la segunda mitad del siglo XIX y aún en los primeros años de funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes, estos métodos de enseñanza se mantuvieron. Solo empezaron a cambiar a inicios de los años diez, cuando, como director de la institución, José Gabriel Navarro incentivó la observación del natural como un medio para desarrollar un estilo artístico individual. Sin embargo, su preocupación se centraba en formar jóvenes artistas que no solo desarrollasen una obra individual original, sino que también produjeran una obra “de su país, de su raza y de su tiempo”¹⁵. Navarro pudo reconocer los frutos de su nueva política educativa en la obra de los jóvenes que empezaron a producir a mediados de los años diez, cuya obra demostraba una fuerza expresiva única, que, asociada a las corrientes europeas de fines del siglo XIX y comienzos del XX, podía ser identificada como moderna¹⁶. En la pintura de Egas, pero también de Mideros y Moscoso, la originalidad, junto con la belleza y el ideal, contribuyeron a que esta fuera, indiscutiblemente, reconocida como moderna y como algo definitivamente distinto al trabajo producido artesanal o mecánicamente.

14 Sobre el concepto de originalidad como un mito moderno, ver Krauss (1996).

15 AEBA, Libro copiatorio de oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913. Oficio 81 de José Gabriel Navarro al Presidente del Concejo Superior de Instrucción Pública, c. 3 de junio de 1912, f. 252. Ver también Navarro (1914).

16 Navarro y los otros miembros del jurado calificador reconocieron este tipo de cualidades en la obra de los jóvenes que participaron en el Concurso para la Cátedra de Pintura de la Escuela de Bellas Artes, llevado a cabo en 1917 (Ver “Concurso de pintura: informe del jurado”, *El Comercio*, julio 26 de 1917: 1).

Desde la segunda mitad del siglo XIX y durante las primeras dos décadas del siglo XX, la discusión teórica definió los aspectos en los cuales la categoría “arte” se distinguía de la práctica artesanal y mecánica. En ella se enfatizaron los medios a través de los cuales sería posible lograr esta necesaria distinción. La formación diferenciada de artistas, artesanos y obreros fue vista como un paso fundamental.

*Disociación institucional: las escuelas de artes y oficios
y las escuelas de bellas artes*

Se dice que al pasar por Cuenca en 1822, Bolívar visitó el taller de Gaspar Sangurima y decretó que se entregaran fondos mensuales para la subsistencia del mismo. Algunos autores dicen que al hacerlo se estableció la primera escuela de artes y oficios, y otros, que fue la primera academia de bellas artes (Navarro, 1991: 167, 230-231; Vargas, 1967: 56; Kennedy, 1992: 122). Lo más probable es que el taller de Sangurima no haya sido ni una ni otra institución, sino un taller artesanal como aquellos que funcionaban en la Colonia. Como instituciones modernas, la escuela de artes y oficios y la academia de bellas artes cumplen funciones distintas. En Europa, la Revolución Industrial había traído consigo una “progresiva separación de la educación de los artistas profesionales y la de los diseñadores artesanales” (Efland, 2002: 81), y ya en el siglo XIX se había desarrollado una “conciencia de que la educación académica en bellas artes no podía proporcionar diseñadores para la industria” y que la formación del diseñador artesanal era “un problema específico que exigía un tipo específico de institución educativa” (Efland, 2002: 85), distinto al que ofrecía la academia de bellas artes. Sin embargo, está claro que en Europa la distinción entre ambos campos estaba anclada en una convergencia de “cambios sociales, intelectuales e institucionales” (Shiner, 2004: 119) provocados por la industrialización, y que en nuestro medio, a falta de ella, sirvieron para afirmar las diferencias entre grupos sociales y, como veremos, para mantener el control estatal sobre el trabajo artesanal. Posiblemente por ello, mientras el Estado instalaba numerosas escuelas de artes y oficios a lo largo y ancho del país, el taller artesanal siguió ofreciendo entrena-

miento a los artesanos y produciendo objetos demandados ampliamente por la sociedad.

La intención de establecer academias de bellas artes y escuelas de artes y oficios en Ecuador está enmarcada en el proyecto de un sistema de educación pública impulsado desde el período presidencial de Rocafuerte y que recibió ímpetu por García Moreno, quien diseñó un proyecto que incluyó, además de la educación básica, secundaria y superior, la educación especial, conformada, entre otras, por dos instituciones que formarían al artista y al artesano industrial separadamente (Tobar Donoso, 1940). Mientras en algunas partes de Europa, la escuela de artes y oficios surgió de la necesidad de formar al nuevo obrero industrial¹⁷, en lugares como Ecuador, donde la industrialización era apenas incipiente, tuvieron el propósito de fomentarla y, desde un comienzo, ofrecer formación técnica, estética y moral al nuevo tipo de trabajador. La academia de bellas artes, por otra parte, tenía el fin de formar en habilidades puramente estéticas a reflejarse en objetos que reclamarían del espectador la contemplación pura. Su establecimiento en Ecuador no respondió a la demanda de un amplio público, sino, al contrario, tuvo la finalidad de incitar la creación de una esfera artística en la que también se formara un público receptivo a las bellas artes pues, como se afirmó anteriormente, para la imagen de un Estado moderno, como el que se venía estableciendo en Ecuador a lo largo del siglo XIX, las artes y la industria jugaban un papel preponderante. Según el plan de desarrollo de la industria, se debía preparar al obrero, y para la conformación de un mundo moderno, se debía tener un arte acorde a las nociones que la ilustración había definido.

Desde mediados del siglo se establecieron sucesivamente una serie de instituciones de formación en bellas artes, tanto privadas como públicas, que, aunque de corta vida, demostraron una preocupación por establecer y difundir lo que se consideraban las reglas universales del arte, cuyo conocimiento iba a permitir que los futuros artistas pudieran estar a la altura de sus modelos europeos. Para ello, era necesario dotar a la escena local de un espacio de formación profesional. A la par, empezaron a funcionar sociedades de estímulo y apoyo a las artes, y se empezó a discutir

17 Para las diferencias entre distintos tipos de escuelas de artes y oficios, ver Efland (2002).

acerca de la definición misma del arte. Las primeras escuelas de bellas artes fueron de carácter privado. En 1849, Miguel Ubillús contrató al viajero y artista francés Ernest Charton, quien se encontraba de paso por nuestro país, para que dirigiera y fuera profesor de una pequeña escuela de arte, el Liceo de Pintura Miguel de Santiago (Navarro, 1991: 231; Kennedy, 1992: 124-125). En 1852, un grupo de ciudadanos agrupados en la Sociedad de Ilustración y la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia establecieron la Escuela Democrática Miguel de Santiago. Pero a lo largo del siglo XIX, distintos gobiernos se empeñaron en fomentar esta formación desde el Estado y establecer una academia pública de bellas artes; en algunos casos fue, prácticamente, un proyecto de Estado. Igualmente lo fue establecer instituciones que permitieran la formación sistemática del obrero industrial. Para crear entidades de este tipo desde cero se requería de personal capacitado, por eso, durante el gobierno de José María Urbina (1852-1856), se decretó la creación de dos becas para formar artistas en Europa (Navarro, 1991: 234). Efectivamente, los artistas becados, Luis Cadena y Juan Manosalvas, viajaron bajo el compromiso de regresar a dirigir las primeras academias oficiales de bellas artes. La Academia de Dibujo, también llamada Academia Ecuatoriana, fue fundada en diciembre de 1860 y su dirección fue encargada a Cadena, quien estudió en la Academia de San Luca, en Roma, bajo el auspicio del gobierno ecuatoriano, entre 1857 y 1859¹⁸. El segundo en recibir este merecimiento, Juan Manosalvas, estudió en la misma institución romana, entre 1871 y 1873. A su regreso, dirigió la Academia de Bellas Artes, fundada en 1872, durante el segundo mandato de García Moreno¹⁹.

18 “Academia de Dibujo: Reglamento Interior de la Academia de Dibujo que la preside el profesor Luis Cadena”, *El Nacional*, N° 35, febrero 6 de 1861: 3-4. Hartup (1997: 38) sospecha que Cadena pudo haber regresado a Roma entre 1862 y 1864.

19 En 1873 un tercer artista recibió una beca del gobierno en aquella época; fue Rafael Salas, quien estuvo en Roma y París (Ver “Contrato” [entre Francisco Javier León, Ministro del Interior e Instrucción Pública, y Rafael Salas], *El Nacional*, N° 273, mayo 14 de 1873: 2; AHMRE, Oficio s/n, París, 15 de enero de 1874: 000369; París, 31 de enero de 1874: 000370; París, 6 de julio de 1874: 000380; 16 de enero de 1875: 000001. *Comunicaciones recibidas del Consulado del Ecuador en París, 1840-1883*). Ya bajo el régimen liberal se creó un nuevo programa de becas, con el cual varios artistas se beneficiaron y viajaron a Europa y Estados Unidos en el cambio de siglo.

El mismo año que se fundó esta segunda academia se instaló, también, la primera escuela de artes y oficios, la Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico, que, en cambio, fue orientada por una institución estadounidense. El establecimiento de estas dos instituciones demuestra las aspiraciones modernizadoras de los gobiernos republicanos —especialmente de García Moreno—, que con ellas buscaban establecer la formación sostenida de artistas y obreros, y así construir los cimientos de dos esferas importantes, aunque distintas, del proyecto modernizador del Estado: el arte y la industria. Luego del asesinato de García Moreno, ambas instituciones vivieron años de inestabilidad. La Academia de Bellas Artes fue clausurada en 1876, junto con otras instituciones educativas establecidas por el presidente, como la Escuela Politécnica²⁰. Aunque existieron numerosos intentos por restablecerla, esto solo se logró en 1904, una vez instalado el Estado liberal. En cuanto a las escuelas de artes y oficios, algunos gobiernos de fines del siglo, especialmente el de Antonio Flores Jijón, fortalecieron la Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico, y el mismo presidente logró pasar un decreto para que se establecieran escuelas de artes y oficios por todo el país²¹. Los liberales retomaron el debate sobre la educación como fundamento del Estado moderno y se preguntaron acerca de las diferencias entre ilustrar y educar, y educar para la práctica. Aquí entró en discusión la pertinencia de las escuelas de artes y oficios, las mismas que, se pensó, debían ser instaladas por el Estado para reemplazar la formación empírica en los oficios que tradicionalmente impartían los talleres artesanales (*Memoria*, 1903: XXII). En este debate, parece haber estado en juego

20 Existen noticias concretas de esta academia hasta febrero de 1876. En julio se solicita al Gobernador del Azuay que funde una Academia de Dibujo y Pintura en el Colegio Nacional de Cuenca, bajo la dirección del señor Juan Manosalvas, quien, hasta entonces, había sido director de la Academia de Quito, la que aparentemente habría sido clausurada alrededor de estas fechas (*El Nacional*, Época Segunda, N° 543, agosto 16 de 1876).

21 Ya en 1888, el congreso decretó el establecimiento de escuelas de artes y oficios en Cuenca y en Riobamba, las mismas que estarían a cargo de las municipalidades, y la enseñanza y dirección, “a cargo de los Padres Salesianos, o de cualquier otro instituto religioso análogo (Decreto de El Congreso de la República del Ecuador, 11 de agosto de 1888. *El Nacional*, agosto 18 de 1888). El decreto de 1892 también estipuló que las escuelas fueran costeadas por las municipalidades de cada provincia, que la enseñanza fuera gratuita y que tuviera una duración de tres años. Además de los oficios establecidos, en ellas se daría instrucción moral y religiosa, gramática castellana, cosmografía, teneduría de libros, dibujo lineal y urbanidad (*Anales de la Universidad de Quito* (1892). Tomo VI. Quito: Imp. de la Universidad).

el control sobre la producción artesanal e industrial, ya fuera desde el Estado o la empresa privada, en un momento cuando empezaban a surgir organizaciones gremiales independientes (Durán Barba, 1981).

A la larga, el establecimiento de estas instituciones terminaría por separar definitivamente los campos de acción del arte y de los oficios tradicionales e industriales, y por desvincular el primero de su función litúrgica, primordial durante la era colonial y todavía importante durante el siglo XIX. Esto llevó a la secularización del arte y, con ello, a convertirlo en un símbolo de una modernidad ilustrada, con la que las repúblicas americanas buscaban representarse, sobre todo en su vertiente liberal. El establecimiento definitivo de la educación artística oficial, con la fundación de la Escuela de Bellas Artes en 1904, consolidó esta inserción del arte en la modernidad. Esta escuela fue el espacio idóneo desde el cual se canalizaron, por lo menos durante los siguientes veinte años, una serie de políticas a través de las cuales se pudo constituir un espacio en el que se generara un acuerdo entre productores, instituciones y público, acerca de qué se entendía por arte. Es decir, la Escuela de Bellas Artes fue el detonante de la conformación de un incipiente campo moderno del arte en el primer cuarto del siglo XX.

El taller artesanal y las escuelas de artes y oficios

En su estudio sobre los procesos de organización interna del artesanado desde fines del siglo XIX, Milton Luna dice que hacia 1894, la industrialización en Quito era incipiente. Por eso, la actividad laboral se centraba fundamentalmente en el taller artesanal. Había pocas fábricas y estas eran talleres grandes más que verdaderas fábricas (Luna, 1989: 17). A pesar de ello, los gobiernos republicanos, preocupados por instaurar la educación pública en el país, plantearon el desarrollo de la educación especial y la educación técnica. En 1872 se creó la primera escuela de artes y oficios y desde entonces y hasta los años veinte y treinta del siglo XIX otras fueron establecidas en muchas ciudades del país²². Estas fueron promovidas tanto

22 No estamos tomando en cuenta al taller de Gaspar Sangurima que, como decíamos, según algunos autores, fue una escuela de artes y oficios pero probablemente haya funcionado más como un taller artesanal colonial.

desde el Estado como desde instancias privadas²³ y su función principal fue la profesionalización del artesano, a través de una formación mecánica, técnica y estética²⁴. Para el Estado era importante mantener un control sobre estas instituciones, pues tenía claro que su función era satisfacer necesidades económicas, en este caso, aquellas relacionadas con la mecánica o industria (*Memoria*, 1902: 64). Sin embargo, las escuelas de artes y oficios y sus herederas más contemporáneas, los institutos de formación técnica, no llegaron realmente a competir con el taller artesanal en su papel educativo hasta bien entrado el siglo XX. La pedregosa transición entre uno y otro es indicativa de la lenta transición de las formas preindustriales de trabajo a la industrialización plena. La relación que estas escuelas tuvieron con el taller, que era el espacio tradicional de formación y producción artesanal, no es clara. El Estado mismo mantenía cierta ambigüedad al respecto. En ocasiones, las autoridades se quejaban de que los padres preferían enviar a sus hijos al taller, supuestamente con el fin de que llevaran ganancias al hogar (*Memoria*, 1903: XXII). Pero la verdad es que muchas escuelas demandaban como requisito de admisión que los aspirantes fueran aprendices en un taller, “para practicar mejor”²⁵. Si las escuelas de artes y oficios fueron establecidas con el propósito de reemplazar al taller artesanal como espacio privilegiado de formación y de restar el control que los gremios tenían sobre la actividad artesanal, no lograron hacerlo. Y la razón puede haber sido que dichos propósitos no estuvieron

23 En 1903, el Ministro de Instrucción Pública informó acerca de la existencia de algunas escuelas de artes y oficios costeadas con fondos públicos y dos de carácter privado. De estas últimas, la una era la Escuela Filantrópica de Guayaquil y la otra la Escuela de Artes y Oficios dirigida por el padre Salesiano Guido Rocca (*Memoria*, 1903: XXIII).

24 La escuela de artes y oficios es una institución moderna que aparece en Europa como respuesta a la necesidad de formar al obrero industrial, tanto en educación básica como técnica, e introducirlo a los principios del diseño y la estética. Como, frecuentemente, el obrero no había recibido instrucción básica, esta institución también estaba pensada como una escuela para adultos. La Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico estuvo destinada a la formación mecánica, técnica y estética de obreros artesanales e industriales adultos. En su estudio sobre la educación bajo el régimen garciano, Tobar Donoso arguye que el amparo religioso buscaba proporcionar, además, una formación moral y religiosa, que llenaría las carencias morales que supuestamente invadían a los sectores más pobres de la sociedad, precisamente por su falta de educación (Tobar Donoso, 1940: 401-402). Al respecto, ver también Pérez (2007: 68-70).

25 ANH, Estatutos de la Sociedad Mutual de Hojalateros, 1908. Quito, Sección Estatutos y Reglamentos. Citado por Luna (1989: 25-26).

sostenidos sobre una base cierta de industrialización. El taller artesanal funcionaba bajo una estricta jerarquía, en la cual el aprendiz pasaba de operario a maestro. Sus condiciones de trabajo eran preindustriales: la explotación del aprendiz se ocultaba detrás de “relaciones de reciprocidad no salariales”²⁶ (Luna, 1989: 24-25). Para Luna, la creciente presencia de las escuelas de artes y oficios que ofrecían una formación profesional sin la intermediación de un maestro contribuyó a que esto empezara a cambiar. Sin embargo, aunque para fines de los años veinte se habían establecido escuelas de artes y oficios en casi todas las ciudades del país²⁷, estas no llegaron a reemplazar completamente a los talleres artesanales en su labor de formación técnica.

En todo caso, la creación de escuelas de artes y oficios por todo el país, entre 1872 y 1930, parece indicar dos cosas: por un lado, el afán estatal y de los sectores productivos privados por reemplazar la formación empírica del artesano por una formación sistemática, con el propósito de fomentar la industrialización; por otro, indica que las escuelas de artes y oficios cumplieron con otras funciones, adicionales a la formación técnica del obrero industrial, como, por ejemplo, la protección y control de los pobres. Cuando, en 1872, se instaló la Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico, bajo el gobierno de García Moreno, Antonio Flores Jijón, como ministro plenipotenciario en Nueva York, gestionó la colaboración del Protectorado Católico de Westchester de Nueva York²⁸,

26 Esto explica que el período de aprendizaje haya sido relativamente largo, de entre 6 y 7 años. “No dudamos que más de un maestro, bajo estas condiciones, para evitarse el pago de salario al oficial, pudo haber utilizado esta mano de obra gratuita. En este punto puede estar la explicación de la existencia de muchos talleres de Quito, que aparecen en las estadísticas, que trabajaron sin un solo operario. Pudieron, fácilmente, funcionar con aprendices” (Luna, 1989: 24-25).

27 Dos decretos son claves para el establecimiento extendido de escuelas de artes y oficios por todo el país antes de la Revolución Liberal. En 1888, el Congreso decretó el establecimiento de algunas en Cuenca y en Riobamba, de cuyo financiamiento serían responsables las municipalidades, y la enseñanza y dirección estaría “a cargo de los Padres Salesianos, o de cualquier otro instituto religioso análogo” (Decreto de El Congreso de la República del Ecuador, 11 de agosto de 1888. *El Nacional*, agosto 18 de 1888). En 1892, el presidente Antonio Flores Jijón, quien en 1871, como ministro plenipotenciario del Ecuador en Estados Unidos, había llevado a cabo la negociación con el Protectorado Católico de Westchester, logró que el congreso decretara el establecimiento de escuelas de artes y oficios en cada capital provincial (*Anales de la Universidad de Quito* [1892]. Tomo VI. Quito: Imp. de la Universidad).

28 El Protectorado Católico de Westchester ofreció capacitación, materiales, instructores y hasta su primer director, el padre Conald (Tobar Donoso, 1940: 401-403).

pues encontró que este tipo de instituciones ofrecía la ventaja de ser, a la vez, “casa de corrección, de educación y escuela de artes y oficios” (Flores, 1891: 12). Esta combinación de metas religiosas y prácticas agradó a los gobernantes católicos y les llevó a tomar a las instituciones estadounidenses como modelo y a enfatizar la formación moral del artesano y el obrero. “La basa [sic] de la educación es la instrucción moral y religiosa, alternada con el aprendizaje de oficios para ocupar a la vez el espíritu y el cuerpo y vencer la repugnancia invencible, que los que habían contraído hábitos de vagancia experimentaban por el estudio y la vida sedentaria” (Flores, 1891: 12). Como observa Eduardo Kingman en su estudio sobre Quito, se tenía la percepción de que el artesano tendía a la vagancia, al incumplimiento y a la deshonoradez (Kingman, 2006: 245)²⁹; por eso, se entendía que la responsabilidad del maestro sobre el aprendiz era ofrecer formación no solo técnica, sino también moral (Luna, 1989: 25). Los protectorados, por su parte, garantizarían que esta formación fuera impartida por quienes tenían la autoridad de hacerlo, es decir, en una sociedad católica, los sacerdotes. Las escuelas de artes y oficios permitían ejercer un control externo, independiente al del gremio, sobre la formación del artesano y, a la larga, sobre los pobres.

Si los gremios, junto con la Policía, tenían la función de normar y controlar el trabajo de los artesanos (Kingman, 2006: 245), ¿cuál fue el objeto de establecer escuelas de artes y oficios? Al menos en un principio parece que eran más parecidas a una correccional que a una academia de formación técnica³⁰. Allí se llevaba a los jóvenes que no tenían oficio y vagaban por las calles de la ciudad (Kingman, 2006: 247). Adicionalmente, parece que con las escuelas de artes y oficios se buscaba ejercer un control independiente al del gremio (y las asociaciones gremiales) sobre la formación del artesano. Prueba de ello es la decisión que tomó el Congreso cuando se le pidió investigar sobre la situación de la Escuela de Artes y

29 Por otra parte, esta percepción contrastaba con la imagen que los mismos artesanos construían sobre sí mismos: “La honradez era una de las formas en que los sectores subalternos urbanos, carentes de otro tipo de capital, podían alcanzar una cierta ‘decencia’. Otros valores, igualmente importantes, eran el ‘esfuerzo propio’, la resignación, la ilustración, el ‘amor a la Patria’” (Kingman, 2006: 245).

30 Ver, por ejemplo, el *Reglamento interno de la Escuela de Artes y Oficios aprobado por el Ministerio de Instrucción Pública*, que se publicó en 1902.

Oficios del Protectorado Católico, en 1894, frente a la sospecha de que los padres Salesianos (quienes hasta entonces habían estado a cargo de ella) habían incurrido en una serie de irregularidades. El Congreso recomendó que los Salesianos continuaran dirigiendo la institución, en lugar de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha, una de las organizaciones gremiales más relevantes de la época, que había solicitado hacerse cargo (“Informe”, 1895). Este caso parece indicar que se intentaba mantener ese control independiente de la influencia de los mismos artesanos.

Desde fines del siglo XVIII son varios los indicios de que se había iniciado un proceso de división del arte como se lo había entendido hasta entonces, como una noción y una práctica que integraba aspectos manuales y mecánicos con espirituales y creativos. Desde entonces, aunque de modo desigual, la discusión teórica y la creación de instituciones se encargaron de concretar esa disociación. Cuando, en 1872, se fundaron, casi simultáneamente, la Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico y la Escuela de Bellas Artes se puso en evidencia una intención de establecer centros de formación separados para lo que para muchos eran actividades diferentes. Sus diferencias en valores y funciones reflejaban las jerarquías sociales de la sociedad ecuatoriana. Mucho del trabajo manual era vinculado a prácticas femeninas, y el mecánico, al artesanado y a los nuevos sectores obreros. Así, en nuestro medio, el proceso de separación entre bellas artes, artes manuales y artes mecánicas cumplió la función adicional de mantener y reafirmar las diferencias, que se habían establecido desde la Colonia, entre sectores sociales. Por eso los intelectuales reclamaban que no se acabara de comprender que las actividades artísticas fueran distintas. A inicios del siglo XX, el establecimiento de la Escuela de Bellas Artes terminaría por concretar esta separación.

La institucionalización del arte a comienzos del siglo XX

La fundación de la Escuela de Bellas Artes en 1904 es más que un símbolo de metas finalmente alcanzadas dentro de un proyecto de larga duración, cuyos orígenes más lejanos se encuentran en ciertos aspectos del arte colonial, pero cuyas más claras evidencias están en el siglo XIX. Por

entonces, seguramente fueron obstáculos, sobre todo de tipo político y económico, los que no permitieron que se consolidara un espacio propicio para el desarrollo de instituciones que sostuvieran y dieran legitimidad a la actividad artística que, aunque no se había apartado completamente de las demandas doctrinales y rituales del arte religioso, sí había empezado a responder a nuevas demandas seculares. En aquella época gran parte de los esfuerzos fueron precarios, pasajeros y aislados (Kennedy, 1992). Solamente durante el período garciano (1860-1863, 1870-1872) se dio un fortalecimiento significativo de las políticas culturales. En el contexto de su interés por construir un sistema estatal de educación pública, García Moreno pondría todo su empeño en establecer una academia de bellas artes. Y lo haría en dos ocasiones: en 1860 y en 1872. Su política cultural era amplia y agresiva, al punto de supervisar personalmente a los becarios en Europa, quienes se habían comprometido, bajo contrato, a retornar al país y dirigir o enseñar en dichas instituciones. La importancia de García Moreno en el proceso de establecimiento de un espacio idóneo para el desarrollo de instituciones modernas, como el arte, es capital, pues, de hecho, el presidente estaba consciente de que sin una esfera cultural moderna el progreso no era posible. Luego de llegar al poder con la Revolución de 1895, los liberales retomaron dicho proyecto, como parte de sus políticas de estado.

La Escuela de Bellas Artes

El primero de enero de 1904 se dictó el decreto de fundación de la Escuela de Bellas Artes y el 24 de mayo esta fue inaugurada oficialmente en el Teatro Sucre (Orrantia, 1904)³¹. Empezó a funcionar precariamente en una casa adjunta al teatro³², a pesar de lo cual a los dos meses se llevó a cabo la primera exposición de los trabajos de los estudiantes, un evento que se organizaría todos los años al finalizar el período escolar y que, desde un comienzo, convocó gran atención del público de la ciudad. Esta

31 Sobre la Escuela de Bellas Artes fundada en Quito en 1904, ver también Pérez (2006).

32 AEBA, Libro copiador de oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913. Oficio 36, c. agosto, 1905, f. 31.

institución se convirtió rápidamente en el eje rector y dinamizador de la actividad artística durante los próximos quince o veinte años. El 10 de agosto de 1905 salió el primer número de la *Revista de la Escuela de Bellas Artes*, una publicación de claro corte institucional, cuyo fin principal fue visibilizar la labor del nuevo establecimiento educativo, pero con el mérito adicional de haber sido la primera publicación periódica dedicada específicamente a las artes visuales. Esta hizo pública la discusión que se llevaba a cabo al interior de la Escuela de Bellas Artes alrededor de temas como la definición de bellas artes, el papel del arte en la sociedad y la política pedagógica que se aplicaba en la institución. Además de estos dos mecanismos, a través de los cuales la Escuela de Bellas Artes se proyectó de forma concreta a la comunidad, también planificó otras estrategias, como la creación de un museo o galería de arte nacional en el que se recogieran obras maestras del arte ecuatoriano y buenas copias del arte europeo, que servirían como modelos a los estudiantes y guiarían al público en su apreciación y conocimiento de ambos artes. La Escuela de Bellas Artes fue, entonces, el núcleo desde el cual se generó un sistema que ofrecía no solo formación profesional, sino también espacios de circulación y valoración de las obras producidas.

Los salones y la prensa

Las exposiciones y el museo de arte son instituciones que han cumplido un papel central en la definición no solo del arte moderno, sino del mundo moderno en sí. Estos han sido espacios donde se ha desplegado, difundido, consensuado y hegemonizado el arte moderno y que han contribuido a la construcción de la subjetividad moderna (Brettell, 1999: 1-7; Preziosi, 1998). A través de sus modestas exposiciones estudiantiles, la Escuela de Bellas Artes logró que el arte moderno empezara a tener una aceptación pública en nuestro país. El mismo espacio de exposición, el Kiosko de la Alameda, se convertiría en un ícono, casi como si fuera el lugar de nacimiento del arte moderno en Ecuador. Allí funcionó la Escuela de Bellas Artes durante sus cuatro primeros meses de existencia, y Lugo lo hizo ocasionalmente, en momentos en que su local permanen-

te quedaba inhabilitado³³. Entonces, aunque no fue el local permanente de la escuela, sí lo fue de sus exposiciones anuales. Esto llevaría a que el Kiosko pasara a la historia como “la Escuela de Bellas Artes”, el lugar donde se formaron los primeros artistas modernos del país. Las exposiciones estudiantiles estuvieron en el origen de los posteriores salones nacionales, el primero de los cuales fue la Exposición Anual de Bellas Artes, establecida en 1913, y que tuvo su edad de oro en los años intermedios de la década del diez (Traversari, 1913, 1914, 1916)³⁴. Este salón fue creado por la Dirección General de Bellas Artes, entonces liderada por Pedro P. Traversari, que guiaba las políticas de la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio de Música. Los salones fueron muy importantes en la constitución del proyecto moderno, pues, se consideraba, servían para medir el progreso de las artes, que, como hemos visto, era una noción que guiaba el debate sobre la modernidad. Su carácter polémico, mayor que el de una exposición, atraía al público y fomentaba la discusión. A la larga, contribuían a la creación de una opinión pública, de un consenso acerca de qué era el arte y, específicamente, sobre el arte moderno en Ecuador. En esto radicaba el carácter didáctico de estas exposiciones: se decía que ellas contribuían a “formar el medio ambiente que han de respirar los artistas del mañana” (Andrade, 1915: 248)³⁵.

Las exposiciones anuales de bellas artes tuvieron la particularidad de ser bastante abarcadoras; adicionalmente a las exposiciones de arte actual (que abarcaban las secciones de pintura, escultura, arquitectura y artes

33 Durante sus primeros veinte años de funcionamiento, la Escuela de Bellas Artes operó en al menos tres locales: el primero fue, efectivamente, el Kiosko de la Alameda (entre mayo y septiembre de 1904); el segundo “la casa adjunta al teatro” (al Teatro Sucre) (entre septiembre de 1904 y de 1906); y desde octubre de 1906 funcionó en una casa adquirida por el Gobierno específicamente para la Escuela de Bellas Artes ubicada en la esquina de las calles Flores y Espejo, frente al Convento de Santa Catalina. Cuando esta casa parecía ya claramente inoperante se decidió construir el Palacio de Bellas Artes en la Avenida Colombia, sin embargo, dicho proyecto quedó inconcluso (AEBA, Libro copiadador de oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913. Oficios 36, agosto de 1905; 33 y 40, 19 de mayo de 1906; 26, c. junio de 1906. Y AEBA, Libro de oficios y circulares de la Escuela de Bellas Artes, 1919-1926). La *Revista de la Escuela de Bellas Artes* anunció la compra de la casa de Santa Catalina (1906: 34 y 45).

34 Ver “Escuela de Bellas Artes”. *El Día*, agosto 16 de 1913: 3.

35 En las referencias tomadas del artículo de Andrade (1915) la paginación corresponde a la copia facsimilar de la revista *Letras*, publicada en 1986 por el Instituto de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador.

gráficas, y en las que no solo se premiaba a artistas profesionales sino también se entregaban menciones a estudiantes de la Escuela de Bellas Artes) se incluía una sección denominada, “arte retrospectiva” (Traversari, 1913: 4). Esta consistía en la muestra de colecciones privadas de arte ecuatoriano “antiguo” y “moderno”. El énfasis que se dio a este tipo de muestras (la Exposición Nacional del Centenario de 1909 ya incluía una de estas secciones) es significativo en el contexto de la institucionalización del arte, sobre el que hemos venido discutiendo. El coleccionismo es un aspecto importante en la configuración de aquel contexto inmediato que permite que el arte se desarrolle en el mundo moderno, pues es él el que mueve el mercado del arte. Entonces, estamos frente a un momento dinámico, no solo por lo novedoso de lo que se veía, sino también porque las obras expuestas empezaron a convocar un cierto interés comercial, fenómeno que empezó a generarse en el siglo XVIII con la crisis de los premios, y durante el XIX con la presencia de los viajeros que demandaban y compraban estampas de temas locales, pero que todavía era bastante precario. Algunos de aquellos coleccionistas de arte “antiguo” empezaron a mirar, comentar y adquirir obras de los jóvenes artistas modernos premiados en estos salones, lo que les dio un cierto sentido de éxito y una relativa prosperidad económica. Es el caso, por ejemplo, de Jacinto Jijón y Caamaño, quien había heredado de su padre una colección de arte de fines de la Colonia y del siglo XIX, y que al asistir a las numerosas exposiciones que se sucedieron durante estos años adquirió obras de algunos de estos jóvenes artistas modernos. La pintura *Las sabumeriantes* de Egas fue adquirida por el famoso arqueólogo, quien en 1922 le comisionó una serie de catorce cuadros para su Biblioteca Americanista. Igualmente, Carlos Tobar y Borgoño, en aquel entonces ministro de Relaciones Exteriores y autor de algunos artículos sobre la situación económica y social del indígena, compró dos obras de Egas, *Las floristas indias* (1916) y *El sanjuanito* (1917)³⁶. Es decir que las exposiciones y la atención que la prensa les dedicó generaron un cierto movimiento en el mercado del arte. Las colecciones de arte “antiguo”, presentes en las exposiciones de arte

36 La prensa registró algunas de estas adquisiciones. Ver, por ejemplo, “Las floristas indias”. *El Día*, noviembre 10 de 1916.

moderno, tenían el propósito de mostrar a los jóvenes que su producción formaba parte de una tradición y que ellos tenían su propia historia local, sin dejar de pertenecer, también, a la del “gran arte” europeo. Sobre este legado podían erigir su arte nuevo. Detrás de esta lógica estaba, una vez más, la idea del progreso del arte, tan importante para nuestros autores desde el siglo XIX (desde Mera hasta Navarro, este fue el hilo conductor). Así, las colecciones “retrospectivas”, que se mostraban en estas exposiciones, tenían el propósito de construir una memoria histórico-artística, un legado patrimonial que estaba ligado al reclamo que se venía haciendo desde el siglo XIX de establecer un museo de arte nacional.

Las exposiciones anuales de bellas artes fueron el centro del debate sobre el arte moderno ecuatoriano hasta cuando fue establecido el Salón Mariano Aguilera, en 1917, el cual las reemplazó en protagonismo. Además, en 1917 se llevó a cabo un certamen que concentró la atención del público: el concurso para promover la cátedra de pintura en la Escuela de Bellas Artes, que había quedado recientemente vacante. Todos estos eventos sirvieron de escenario a un nuevo arte moderno, producido por jóvenes que habían recibido su formación artística en la Escuela de Bellas Artes y, en algunos casos, habían tenido la oportunidad de ir becados a Europa. En estos espacios, su obra empezaba a ser vista, valorada, juzgada, y adquirida por un público aficionado, para quien el arte significaba distintas cosas, pero, fundamentalmente, representaba su pertenencia al mundo moderno. Las exposiciones provocaban un relativo interés de la prensa, lo que indica que el debate escapaba de los límites de la discusión académica, aunque algunos “académicos”, como César Alfonso Pástor, profesor de estética de la Escuela de Bellas Artes y autor de algunos ensayos sobre el tema, también contribuían en los periódicos locales. Unos y otros se animaban a adelantar opiniones, pues parecía ser un momento muy especial, “¡ (...) una pequeña época que nos está resultando magnífica y fecunda en nuestro arte nacional!” (Andrade, 1915: 249). Se preguntaban si se podía hablar de un arte nuevo, o si esos jóvenes eran los nuevos artistas, capaces de renovar el panteón artístico ecuatoriano que habían fundado Miguel de Santiago y Goríbar en tiempos pasados. Para Javier Andrade, un observador de la Tercera Exposición Anual, que se llevó a cabo en 1915, esta servía de termómetro del progreso que había

experimentado el arte ecuatoriano gracias a la influencia de la Escuela de Bellas Artes (Andrade, 1915). Se reconocía que la institución era el semillero del arte del futuro, y sus jóvenes estudiantes y egresados quienes llevarían a cabo dicho proceso. Al mismo tiempo, se seguían manejando conceptos relacionados a la definición tradicional de arte, como el de bellas artes, como la vinculación de la idea de arte a las de belleza y verdad, sustentados en la idea de que el arte, al ser bello y verdadero, mejoraba la vida de las personas. A la vez, estos valores estaban relacionados al naturalismo; por eso, este comentarista opinaba que algunas de las obras presentadas por Camilo Egas, donde experimenta con el brochazo suelto, no llegaban a ser “cuadros, propiamente dichos” (Andrade, 1915: 248, 249, 265). Se debatía, entonces, cuáles eran los valores y los medios que hacían que un objeto pudiera ser definido como arte. No todos estaban de acuerdo, pero empezaba a llegarse a un consenso sobre la representación de lo ideal, de la belleza y de la originalidad, vistos como ingredientes fundamentales para que algo pudiera considerarse arte.

Originalidad, “idealidad” y belleza en el modernismo pictórico

La originalidad es uno de los valores centrales en la definición de arte que se hace en el mundo moderno. Está vinculada a valores de la época como el individualismo y la libertad. El renacimiento italiano marcó su disociación con el arte medieval precisamente en este punto. Por otro lado, en el siglo XIX, en Ecuador, se trataba de diferenciarse de aquellos aspectos del arte colonial que no se identificaban con esta concepción moderna, como la producción colectiva o la copia de prototipos. Los diversos autores que teorizaron sobre arte, desde Mera hasta Navarro, enfatizaron en ello. A comienzos del siglo XX, la prensa contribuyó al debate, más allá de los límites académicos. Adicionalmente, en el Artículo 8 del reglamento de las exposiciones anuales de bellas artes se indicaba, específicamente, que las obras participantes debían ser originales; lo que se traducía en “composiciones y temas tomados del natural” (Traversari, 1913: 2). Sin embargo, mientras se insistía en este aspecto, los métodos pedagógicos implementados en la academia fomentaban la “copia” de grandes obras maes-

tras como un mecanismo de aprendizaje de las que se consideraban las reglas “universales” del arte. Algunas políticas pedagógicas implementadas desde mediados del siglo XIX habían respondido a esta concepción, como, por ejemplo, el requerimiento de que los estudiantes becados en Europa realizaran y enviaran una vez al año una copia de alguna obra maestra, y la importación, en 1908, de una nutrida colección de copias en yeso de renombradas esculturas europeas, que debían servir como modelo para los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes³⁷. Algunas de las academias de bellas artes europeas a las que concurrieron nuestros becarios tenían una sección especializada en técnicas de reproducción de obras de arte, como es el caso de la Real Calcografía Italiana, a la que asistió Camilo Egas, entre otros estudiantes que viajaron en 1911. Esto se tradujo en que no se abandonó la producción de “copias” y se participó en las exposiciones con ellas. Pero, obviamente, se premiaba la “originalidad”, y este valor se impuso poco a poco como un requisito indispensable para todo artista moderno. Cuando, en 1917, se llevó a cabo el concurso para promover la cátedra de Pintura en la Escuela de Bellas Artes, en el informe que se publicó en *El Comercio*, el 26 de junio de 1917, el jurado resaltó explícitamente la originalidad como una de las razones por las cuales la obra había sido premiada. Días antes de que se diera el veredicto, César Alfonso Pástor, en el artículo “La clase de pintura”, publicado en *El Día* del 30 de mayo, enfatizó en que “la verdadera originalidad es don propio único de quien va en busca a través de la naturaleza de emociones hondas [,] de sugerencias inspiradas al calor de un afecto por lo mejor y lo bello [;] la verdadera originalidad es sólo patrimonio de quien a fuerza de trabajo llega a dominar un arte (...)”.

En culturas construidas sobre legados coloniales y neocoloniales, la originalidad era un problema. La solución más frecuente fue la que planteó tempranamente Juan León Mera, en *Ojeada*: la combinación del lenguaje supuestamente universal del arte proveniente de Europa, con moti-

37 AEBA, Libro copiadador de oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913. Oficio 33, c. enero o febrero de 1906; Oficio 77, 26 de junio de 1907. Algunas de estas copias producidas por artistas ecuatorianos en el primer cuarto del siglo XX se conservan en colecciones privadas y públicas y son de una calidad nada despreciable. Existe una, por ejemplo, realizada por Antonio Salguero que reproduce a la perfección, en miniatura, la *Lección de anatomía* de Rembrandt.

vos locales³⁸. En el artículo antes citado, Pástor interpretaba que el nuevo arte que se mostraba en las exposiciones era resultado de “procedimientos estudiados pacientemente en la Academia de Roma [con] (...) motivos nacionales más francos y expresivos”. Igualmente, otros encontraron que lo que hacían los jóvenes respondía a un proceso de “asimilación” de sus maestros —e incluso de las obras clásicas europeas observadas directamente, si se pudo viajar a Europa, o a través de copias— y a la definición de un lenguaje nuevo, producto de la filtración “a través de su propio temperamento” (Andrade, 1915: 249-250). Precisamente como resultado de este proceso, Andrade creía reconocer, en esta exposición, el surgimiento de una nueva corriente artística. Decía:

Echamos de ver dos cosas (...) el preludio de una cierta escuela que va formándose de los diversos componentes presentados en otras exposiciones, ya por algún profesor de nuestra Escuela Nacional, ya por algún compañero venido de otro ambiente, que ha visto, que ha estudiado una técnica y un modo de ver las cosas, desconocidas hasta ahora por nosotros (Andrade, 1915: 249).

La “escuela artística” a la que se refiere Andrade es el “modernismo español”, una corriente ecléctica que combinaba elementos de varios movimientos europeos de fines del siglo XIX: el impresionismo, el postimpresionismo, el simbolismo, el *art nouveau*, que tenían como propósito común la modernización del arte español³⁹. Algunos de los modernistas españoles, como Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla y Hermenegildo Anglada Camarasa, alcanzaron un reconocimiento notable fuera de España y éxito en los salones internacionales de entonces⁴⁰. Estos artistas llegaron

38 La estrategia de Mera le permitió resolver el “problema” de los cruces culturales como una apropiación del canon dominante en combinación con motivos locales. Esta ha sido explicada desde la teoría de la transculturación, trabajada inicialmente por el antropólogo cubano Fernando Ortiz y elaborada por muchos otros autores como Mary Louise Pratt (1997), quien analiza estas circunstancias en la literatura de viajes del siglo XIX.

39 Para una discusión sobre los diversos usos dados al término “modernismo”, ver Williams (1997: 51-56). Y sobre la vinculación de Egas con el modernismo español, ver Pérez (1995).

40 Cuando, en 1909, Sorolla y Zuloaga fueron invitados a exponer en la Hispanic Society of America de Nueva York, por Archer M. Huntington, ellos ya eran considerados los dos artistas españoles más importantes del momento. Los artistas de esta época representan la transición del

a ser muy conocidos en los círculos latinoamericanos de comienzos de siglo, en parte gracias a su propia fama, pero también como consecuencia de la reanudación de las relaciones diplomáticas de España con sus excolonias.

Este “modernismo” se desarrolló en nuestro país precisamente a través del proceso descrito por Andrade en su artículo. Si bien las estatuas en yeso estaban ahí y los alumnos de la Escuela de Bellas Artes las copiaron y aprendieron de ellas las reglas del idealismo clásico, la nueva filosofía de la enseñanza introducida por Navarro les estimuló a ir más allá de estos referentes iniciales. Los observadores de la época resaltaron la presencia de dos profesores europeos, el pintor francés Paul Bar y el escultor italiano Luigi Cassadio, como agentes claves en el cambio operado al interior de la institución y en la producción artística de los jóvenes estudiantes. Ambos fueron contratados por Navarro e introdujeron métodos que permitieron producir un arte menos académico y más identificado con valores modernos⁴¹. Bar exaltaba la observación de la naturaleza, el uso de hojas y plantas, y el énfasis en el color y la luz⁴². Cassadio acompañaba métodos tradicionales, como “los estudios anatómicos” y “las disecciones de los modelos griegos”, con “el cultivo de la originalidad basada en un gusto estético muy refinado” (Andrade, 1915: 267). Por otra parte, aquellos estudiantes que pudieron viajar a Europa se empaparon del lenguaje de las corrientes modernas de fines del siglo XIX y comienzos del XX, sobre todo del divisionismo italiano y el modernismo español. La expresividad del color y el brochazo y la audacia en el tratamiento de los temas hizo que la obra de nuestros “primeros artistas modernos” fuera acogida posi-

arte español hacia el arte moderno y las vanguardias (Zugaza, 1998: 11-23). El modernismo español fue uno de los canales a través de los cuales llegaron a América Latina las corrientes modernas de fines del siglo XIX como el realismo, el impresionismo, el postimpresionismo, el simbolismo y el *art nouveau*.

41 Al describir el contexto en el cual se desarrollan estas nociones de arte moderno, se puede comprender que no se trata de juzgar el arte ecuatoriano o de cualquier otro lugar de acuerdo a valoraciones como “adelanto” o “atraso” en relación a ciertos movimientos artísticos europeos, sino, más bien, de pensar en las condiciones de posibilidad que tuvieron nuestros artistas cuando estaba en juego la definición de un espacio de acción que permitiera el desarrollo del arte como una noción y una profesión modernas.

42 En 1917, Bar publicó un ensayo en el que desarrolló su teoría del color (Bar, 1917).

tivamente por la crítica y el público, y que, incluso, llegaron a gozar de un relativo éxito⁴³.

La expansión del concepto de arte más allá de las bellas artes

Para los años diez, la diferenciación entre bellas artes y artes manuales y mecánicas se había acentuado. La separación era más evidente en los campos de la teoría y la creación, pero también se había dado en los espacios de socialización, valoración y circulación. En la teoría se habían reafirmado valores que antes definían las bellas artes de forma estrecha: la originalidad, la belleza y el ideal, y que ahora podían incluir otras prácticas. El énfasis en estos valores colocaba al arte en una dimensión abstracta, inmaterial y espiritual. A partir de ello se podía justificar la función social del arte como un ente moralizador. Así, el arte quedaba definitivamente separado de la artesanía que, en cambio, mantenía un fuerte vínculo con los aspectos materiales de la vida: la utilidad, la habilidad manual y el trabajo mecánico.

La fotografía y las artes gráficas entraron fuertemente en escena dentro de este período y trajeron consigo un cuestionamiento a este modelo diferenciador. ¿Se las podía incluir en la estrecha definición de bellas artes o eran, más bien, parte de las artes mecánicas? ¿Dónde debían entrenarse los fotógrafos y los impresores litógrafos, en las escuelas técnicas o en las de bellas artes? Al inaugurarse la Escuela de Bellas Artes, a comienzos del siglo XX, nos encontramos con que su director, Víctor Puig, puso especial énfasis en la enseñanza de litografía; el taller de este arte fue tempranamente actualizado, lo que permitió que la institución realizara trabajos externos y se mantuviera con fondos propios, y también que la revista de la escuela subsistiera, precisamente, gracias a esta infraestructura. Las escuelas de artes y oficios ofrecían entrenamiento en una serie de prácticas tradicionales, como la carpintería, ebanistería o zapatería; y algunas ofrecían, adicionalmente, entrenamiento en oficios industriales, como

43 Laura Malossetti (2001) se ha referido así a esos primeros artistas argentinos que a fines del siglo XIX y comienzos del XX empezaron a autodenominarse “modernos” y a experimentar con algunos principios del arte moderno.

fotografía, litografía, mecánica o fotograbado⁴⁴. En el campo laboral un impresor litógrafo no era considerado un artista; la inclusión de las artes gráficas en las exposiciones anuales demuestra que un artista, en cambio, sí podía utilizar estos medios industriales. La diferencia estaba en esas valoraciones subjetivas de la actividad artística como algo separado de la materialidad de la vida cotidiana. Se enunciaban frases tan ambiguas como, por ejemplo, que “la fotografía puede llegar a ser un arte cuando es manejada por artistas verdaderos” (Andrade, 1915: 267).

Modernismo e indigenismo

La Escuela de Bellas Artes, fundada en 1904, fue el eje que dinamizó la actividad artística durante las dos primeras décadas del siglo XX. Desde este centro se generaron una serie de instancias que permitieron que el arte fuera apreciado por un público más amplio, más allá de un círculo de especialistas. El efecto inmediato fue la generación de un acuerdo de lo que se entendía por arte, en esta época, una definición ligada a los principios de ideal, belleza y originalidad de las bellas artes. Es decir, que se lo entendiera como una categoría que ya no podía ser confundida con las artes utilitarias, las manuales o las industriales, pues su fin era estimular los valores espirituales y morales del espectador a través de la contemplación pura. Sin embargo, a la vez que aun se entendía la definición de arte como ligada a los principios de las bellas artes, también se demandaba que el nuevo arte, aquel producido por los jóvenes, fuera moderno. Esto podía significar introducir la luminosidad del impresionismo, o la arbitrariedad en el uso del color y el brochazo del expresionismo o del fauvismo; también podía traducirse en representar temas de la vida moderna, cuestionar a instituciones tradicionales como la Iglesia o enaltecer la imagen de grupos sociales marginados en Ecuador, como el indígena. El énfasis en estos nuevos temas expresados a través de un lenguaje visual moderno que no

44 La escuela de artes y oficios de la Sociedad Filantrópica del Guayas enfatizaba especialmente en los oficios mecánicos. El catálogo de premios de la Exposición Nacional ofrece información sobre el área que primaba en las distintas instituciones de formación técnica (*Catálogo General*, 1910).

dejaba de lado, sin embargo, valores identificados con las bellas artes hizo que el nuevo arte producido en la segunda década del siglo XX representara, a la vez, la culminación del proyecto de separación de las bellas artes y las artes manuales —que venía desarrollándose desde fines del siglo XVIII en nuestro país— y el inicio de un nuevo arte “moderno”. Nuestros “primeros” artistas modernos, los jóvenes pintores que participaron en el concurso para la cátedra de pintura en la Escuela de Bellas Artes, en 1917, representan la punta de lanza de este proceso. Camilo Egas, Víctor Mideros y José Abraham Moscoso estudiaron en una institución cuyo objetivo era formar artistas profesionales; y su obra había empezado a ser legitimada a través de los canales específicamente dirigidos a ese fin —exposiciones, salones, concursos—, era discutida, y por lo tanto difundida, a través de medios de prensa, y, finalmente, empezaba a ser apreciada por el público y adquirida por un pequeño círculo de coleccionistas, que era aún muy reducido y restringido a grupos sociales de un alto nivel económico. Podríamos concluir, entonces, que el arte moderno producido en los años diez integró algunos de los principales valores identificados con la concepción de bellas artes, como idealidad y belleza y, a la vez, los vinculó con los elementos introducidos por los nuevos lenguajes que introdujeron los movimientos modernos: la luminosidad del impresionismo, el expresionismo en el brochazo, la intensidad cromática, y las composiciones dramáticas y decorativas.

En su identificación tanto con los principios de las bellas artes como con los del arte moderno, el arte producido por los jóvenes que estudiaron en la Escuela de Bellas Artes a comienzos de siglo alcanzó un nivel de valoración social significativo. Pudo ser identificado con los principios del mundo moderno y, con ello, alcanzar el sitio que, a los ojos de las élites locales, solo podía tener el arte europeo. Especialmente en la obra de Egas, pero también en la de Mideros, la representación del indígena adquirió un nuevo protagonismo, y con ello aludió directamente a los debates que, desde fines del siglo XIX, se llevaban a cabo acerca de su estatus como sujeto colonial o trabajador asalariado. Si pensamos que las imágenes tienden a escapar de clasificaciones ideológicas simples, que “ellas parecen ocupar un nicho más problemático en los intersticios de diferentes posiciones ideológicas, políticas y culturales” (Poole, 1997: 7), enton-

ces podemos sugerir que las pinturas de Egas y las de sus contemporáneos fueron interpretadas de distinto modo por los diversos sectores sociales. Para ciertos segmentos de la prensa, la obra que Egas produjo entre 1916 y 1922 contribuyó a visibilizar, dignificar y otorgar un nuevo lugar social a los indígenas⁴⁵. Su contribución estaba relacionada al uso de dos de los valores identificados con las bellas artes, la idealización y la belleza. A través de ellos parecía, por un lado, contrarrestar la visión negativa de la población indígena que ciertos grupos mantenían y, por otro, enmarcarse en el contexto del discurso indigenista de un sector del liberalismo que presentó una imagen redentora de la población indígena⁴⁶. No obstante, la alta valoración que tenía la pintura al óleo entre las artes visuales parece haber garantizado que estas representaciones de indígenas en cuadros de mediana y gran escala fueran apreciadas, aparentemente indistintamente, por grupos de afiliación ideológica opuesta. Un ejemplo de ello es la adquisición de la obra de Egas por parte de Jijón y Caamaño, quien no solo pertenecía a una de las familias terratenientes y productoras de textiles más prominentes de la región, sino que se erigía como líder de los sectores conservadores, que activamente actuaban en contra de las políticas liberales, y quien, adicionalmente, desde mediados de los años veinte, desplegó un discurso en el que utilizó el conocimiento derivado de sus investigaciones arqueológicas para justificar su tesis de superioridad de la cultura hispana sobre la cultura aborígen y la mayor incidencia de la primera en la formación de la nacionalidad ecuatoriana (Jijón y Caamaño, 1943: 11; Bustos, 2007).

Este tipo de pintura, que podríamos denominar “indigenismo modernista”,⁴⁷ no denunció de forma explícita la explotación a la que el indíge-

45 ACE, recorte de revista, “El criollismo de Egas” (1917), junio.

46 Michiel Baud (1996: 243-244) plantea que el discurso indigenista de un sector radical del liberalismo buscaba “la elevación y liberación de la población indígena”. Concuerdia con otros analistas en que posiblemente era un discurso “desinformado y alejado de la realidad”, pero no está de acuerdo en que no haya tenido ninguna efectividad. Cree que ofreció “instrumentos discursivos mediante los cuales la población indígena rural pudo encausar su lucha política (247-248). Sobre el discurso indigenista desplegado por el liberalismo, ver también Guerrero (1994) y Prieto (2004).

47 Propongo el uso de la categoría “indigenismo modernista” para describir la pintura que Camilo Egas produjo entre 1916 y 1922. El uso del término “modernismo” se justifica en relación a la afinidad de esta tendencia pictórica con el movimiento conocido como modernismo literario,

na continuaba sometido en las haciendas, como lo haría más tarde el indigenismo social realista; su función, más bien, parece haber sido, como lo expresaron los críticos de la época, darle visibilidad y dignidad. La estilización de la figura, la intensidad del colorido e incluso las composiciones contribuyeron a crear una imagen de armonía ideal. Sin embargo, fue la identificación de esta pintura con los valores de las bellas artes lo que llevó a que las mismas élites que habían construido aquella imagen negativa de los indígenas fueran quienes adquirieran estas pinturas. Se puede argumentar que esto ocurrió porque la pintura no cuestionó la visión esencialista del indígena como parte de la naturaleza y de un tiempo anterior a la era moderna; más bien, reforzó su fijación en un espacio y tiempo ideales y, de ese modo, contribuyó a ocultar los conflictos sociales y económicos de los indígenas en el mundo real. Es decir, estas pinturas no resultaron amenazantes a la visión que los grupos de élite habían construido. El “indigenismo modernista” de Egas se movió, entonces, en el terreno social e ideológicamente ambiguo de la definición del arte como bellas artes y la introducción de algunos elementos formales de las corrientes modernas de fines del siglo XIX. Esto hizo que su pintura fuera aceptada por distintos sectores sociales que la interpretaron de acuerdo a sus intereses de clase. Pronto se haría evidente que no bastaba con otorgar dignidad al indígena en la pintura para cuestionar la estructura social que continuaba sometiéndolo a comienzos del siglo XX. Era necesario buscar mecanismos más radicales, y esto es lo que haría el indigenismo social realista a partir de los años treinta.

liderado por Rubén Darío, el cual mantenía los valores de las bellas artes al mismo tiempo que exploraba nuevos derroteros del lenguaje, de ahí su modernidad. Estas mismas búsquedas se encontraban, también, en una serie de exploraciones que se hicieron en la pintura española de fines del siglo XIX, la misma que también fue conocida como “modernismo” y con la cual algunos artistas latinoamericanos de comienzos de siglo, como el mismo Egas, mantuvieron una estrecha relación. El uso del término “indigenismo”, por otra parte, también se justifica si lo entendemos como “un movimiento intelectual pan-americano, cuyas metas estuvieron enfocadas a la defensa de las masas indígenas y a la construcción de culturas políticas regionales y nacionales sobre la base de lo que intelectuales mestizos y principalmente urbanos entendieron eran las formas culturales autóctonas o indígenas” (Poole, 1997: 182) y como un movimiento con densidad histórica que asumió distintas formas de acuerdo a las circunstancias particulares de diversos momentos (Cornejo Polar, 1982). Profundizo sobre esta problemática en un trabajo anterior (Pérez, 2005).

Conclusiones

En este artículo se han analizado los mecanismos a través de los cuales se llegó a establecer una noción moderna de arte en Ecuador. Se ha visto que este proceso se dio como parte de un proyecto de modernización del Estado en el que se embarcaron las nuevas naciones americanas después de la Independencia, con todas las contradicciones que esto significó. Fue un proyecto compartido por gobiernos conservadores y liberales, para los que eran necesarias la creación de instituciones estatales modernas y redes de comunicación que unieran el territorio nacional, y la modernización de la educación y la cultura. Este proyecto estuvo impulsado por la idea de que las sociedades podían ser ordenadas racionalmente y guiadas hacia un progreso sin fin. Tanto en el mundo de las ideas como el de la práctica, se promovió la especialización y la compartimentalización del conocimiento. Y así, la forma de entender el arte como una noción y una práctica integral, que había predominado durante el período colonial, empezó a ser considerada, tanto desde ciertos círculos intelectuales como desde la organización estatal, como algo perteneciente o al pasado o a un estrato inferior del conocimiento. Algunos intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX se preocuparon por explicar e impulsar esta nueva forma de entender el arte, y tanto desde el espacio público como desde el privado, se fomentó la creación de instituciones que promovieran la formación de artistas como profesionales modernos que se ocuparan de crear objetos que aludieran a aspectos espirituales e incluso morales, y de otros establecimientos que, separadamente, formarían a quienes crearían objetos prácticos y útiles.

Estos proyectos de división de lo que hasta entonces había sido una noción integral de arte sin duda violentaron procesos locales en los que estas divisiones no se aplicaban de forma generalizada. Pero, como hemos visto, la creación de instituciones de formación y el papel jugado por la prensa crearían un nuevo sentido de diferencia de lo que se consideraba bellas artes, artes manuales o artes industriales. Hacia 1915, algunos jóvenes artistas habían recibido formación profesional en la Escuela de Bellas Artes y su modo de trabajo y su producción se habían distanciado bastante de las formas colectivistas y artesanales de las artes manuales o indus-

triales. Obviamente, estas subsistían, pero ahora claramente diferenciadas de las artes no utilitarias y supuestamente más refinadas estéticamente, como la pintura o la escultura. A la vez que el arte como “bellas artes” llegaba a su punto de máxima aceptación pública, esta noción empezaba a verse desestabilizada como consecuencia de una creciente acogida de los valores amplios, críticos y experimentales del arte moderno, así como por el desarrollo de la fotografía y las artes gráficas. La producción de caricaturas y carteles no solo contribuiría a la democratización de la imagen moderna, sino que introduciría un nuevo ingrediente transgresor al mundo del arte. En este proceso, el arte no solo terminaría distinguiéndose de forma irreversible de las artes manuales, sino también del arte entendido como “bellas artes”, es decir de aquel que hasta entonces se había adaptado con cierta facilidad al gusto y las necesidades de las élites.

La descripción de este proceso de diferenciación de los espacios artísticos tiene como objetivo último mostrar el desarrollo de las artes visuales en nuestro país, más allá de valoraciones esencialistas que llevan a interpretar la producción artística en un vacío contextual. Aquí se ha descrito el entorno inmediato, el desarrollo de ideas e instituciones, que hicieron posible que una cierta noción de arte se afanzara en el medio. Estas condiciones inmediatas estuvieron ligadas a un contexto social más amplio, en el que el desarrollo de una noción moderna de arte cumplía una función en medio de una serie de aspiraciones que llevarían a la configuración de una nación moderna. Detrás de la creación de espacios de acción diferenciados se escondían las contradicciones intrínsecas a todo proceso homogenizador, que no buscaba reparar conflictos de clase, raza o género, sino ordenarlos y, tal vez, ocultarlos detrás de formas institucionales, supuestamente universales.

Bibliografía

- Ades, Dawn (1989). *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Andrade, Javier (1915). “La Tercera Exposición Nacional de Bellas Artes de Quito”. En *Letras* 32 y 33: 248-250, 265-267.
- Arcos, Carlos (1984). “El espíritu del progreso: los hacendados en el Ecuador del 900”. En *Cultura* 19: 107-134.
- Bar, P. Alfred (1917). *Ligeras apuntaciones acerca de la cromática aplicada a la pintura*. Quito: Imprenta Nacional.
- Baud, Michiel (1996). “Liberales e indígenas en el Ecuador de finales del siglo XIX”. En *Los pueblos campesinos de las Américas: etnicidad, cultura e historia en el siglo XIX*, Heraclio Bonilla y Amado A. Guerrero Rincón (Eds.): 239-257. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Bourdieu, Pierre (2005). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brettell, Richard R. (1999). *Modern Art: 1851-1929*. Londres: Oxford University Press.
- Bustos, Guillermo (2007). “La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de la fundación de Quito”. En *Etnicidad y poder en los países andinos*, Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeier (Comps.): 111-134. Quito: Corporación Editora Nacional, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Castro-Gómez, Santiago (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Catálogo general de los premios conferidos por el jurado de la exposición a los concurrentes al certamen nacional, inaugurado en la capital de la República del Ecuador el 10 de agosto de 1909 con motivo del Centenario de la Independencia Sud-Americana proclamada en Quito el 10 de agosto de 1809* (1910). Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Cornejo Polar, Antonio (1982). “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”. En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Antonio Cornejo Polar (Ed.): 67-85. Caracas: Edi-

- ciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Durán Barba, Jaime (1981). Introducción y selección de *Pensamiento Popular Ecuatoriano*. Vol. 13 de la Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano. Quito: Banco Central del Ecuador y Corporación Editora Nacional.
- Efland, Arthur (2002). *Una historia de la educación del arte: tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona: Paidós.
- Flores, Antonio (1891). *Instrucción primaria y técnica en Nueva York: los llamados "Protectorados Católicos" de Westchester*. Quito: Imprenta del Gobierno.
- González Stephan, Beatriz (2005). "Subversive Needlework: Gender, Class and History at Venezuela's National Exhibition, 1883". En *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*, Jens Anderman y William Rowe (Eds.): 51-77. Londres: Berghahn Books.
- Granell, Manuel (1947). Prólogo de *Sistema de las Artes: (arquitectura, escultura, pintura y música)* por G. F. Hegel. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S.A.
- Guerrero, Andrés (1994). "Una imagen ventrilocua: el discurso liberal de la 'desgraciada raza indígena' a fines del siglo XIX". En *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Blanca Muratorio (Ed.): 197-252. Quito: FLACSO.
- Hartup, Cheryl Diane (1997). "Artists and the New Nation: Academic Painting in Quito during the Presidency of Gabriel García Moreno (1861-1875)". Tesis de Maestría, Universidad de Texas.
- "Informe presentado a la H. Cámara de Diputados en 1894 por la comisión nombrada para indagar acerca del verdadero estado de la Escuela de Artes y Oficios de esta Capital" (1895). *El Industrial*, año IV, N° 147, octubre 19.
- Jijón y Caamaño, Jacinto (1943). *La ecuatorianidad*. Quito: La Prensa Católica.
- Kennedy, Alexandra (1992). "Del taller a la Academia: educación artística en el siglo XIX en Ecuador". En *Procesos 2*: 119-134.

- (1994). “Transformación del papel de talleres artesanales quiteños del siglo XVIII: el caso de Bernardo de Legarda”. En *Anales Museo de América* 2: 63-76.
- (2000). “Quito: imágenes e imagineros barrocos”. En *Antología de la historia*, Jorge Núñez S. (Comp.): 109-123. Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- (2002). “Arte y artistas quiteños de exportación”. En *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Alexandra Kennedy (Ed.): 185-203. Madrid: Editorial Nerea S.A.
- Kingman, Eduardo (2006). *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higiene, ornato y policía*. Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- Krauss, Rosalind (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kristeller, Paul Oskar (1951). “The Modern System of the Arts: a Study in the History of Aesthetics”, Part I. En *Journal of the History of Ideas* 12 (4): 496-527.
- (1952). “The Modern System of the Arts: a Study in the History of Aesthetics”, Part II. En *Journal of the History of Ideas* 13 (1): 17-46.
- Luna Tamayo, Milton (1989). *Historia y conciencia popular: El artesanado en Quito, economía, organización y vida cotidiana*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires de fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Memoria del Ministerio de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1902* (1902). Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.
- Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1903* (1903). Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.
- Mera, Juan León (1868). *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. Guayaquil, Quito: Ediciones Ariel.
- (1894). “Conceptos sobre las artes”. En *Revista Ecuatoriana* 64: 121-148.

- Muratorio, Blanca (1994). "Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX". En *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*: 109-196. Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- Navarro, José Gabriel (1914). "Arte moderno". En *Letras XVII*: 148-151.
- (1991). *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Quito: Din-ediciones.
- Orrantía, Rafael (1904). *Discurso pronunciado por su autor en la velada que se celebró en el Teatro Sucre con motivo de la inauguración de la Escuela de Bellas Artes la noche del 24 de mayo de 1904*. Quito: Imprenta Nacional.
- Pérez, Trinidad (1995). "La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)". En *I Simposio de Historia del Arte Ecuatoriano: artes 'académicas' y populares del Ecuador*, Alexandra Kennedy Troya (Ed.): 143-160. Cuenca: Fundación Paul Rivet, Abya Yala.
- (2005). "Exoticism, Alterity, and the Ecuadorean Elite: The Work of Camilo Egas". En *Images of Power: National Iconographies, Culture, and the State in Latin America*, William Rowe y Jens Anderman (Eds.): 99-126. Londres: Bergham Books.
- (2006). "El arte moderno en el Ecuador: autonomía e institucionalidad." En *Testigo del siglo: el Ecuador visto a través del Diario El Comercio*, Fabián Corral Burbano de Lara, Vicente Albornoz Guarderas, Simón Pachano Holguín, Diego Pérez Ordóñez, Vladimir Serrano Pérez, Irving Iván Zapater (Eds.): 419-425. Quito: El Comercio.
- (2007). "Una historia de encuentros artísticos entre el Ecuador y los Estados Unidos". En *Ecuador y Estados Unidos tres siglos de amistad*, Carlos Espinosa (Ed.): 64-81. Quito: Embajada de los Estados Unidos.
- Pevsner, Nikolaus (1982). *Las academias de arte: pasado y presente*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Poole, Deborah (1997). *Vision, Race, and Modernity*. New Jersey: Princeton University Press.

- Povedano, Tomás (1893). “Discurso ofrecido en la Universidad Literaria de la Provincia del Azuay”. En *La Escuela de pintura de Cuenca: su primera exposición de dibujo, julio 30 de 1893*. Cuenca: Imprenta de la Universidad del Azuay.
- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Preziosi, Donald (1998). “The Art of Art History”. En *The Art of Art History: a Critical Anthology*, Donald Preziosi (Ed.): 507-525. London: Oxford University Press.
- Prieto, Mercedes (2004). *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador poscolonial, 1895-1950*. Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- Said, Edward (1990). *Orientalismo*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Shiner, Larry (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Tenorio-Trillo, Mauricio (1996). “1910 Mexico City: Space and Nation in the City of the Centenario”. En *Journal of Latin American Studies* 28 (1): 75-104.
- Tobar Donoso, Julio (1940). *García Moreno y la Instrucción Pública*. Quito: Ed. Ecuatoriana Plaza de San Francisco.
- Traversari, Pedro P. (1913). *Reglamento de la Primera Exposición Anual de Bellas Artes*. Quito: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- (1914). *Reglamento de la Segunda Exposición Anual de Bellas Artes*. Quito: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- (1916). “Reglamento de la Cuarta Exposición Anual de Bellas Artes”. En *El Día*, 5 de julio: 1.
- Vargas, José María (1967). *El arte religioso en Cuenca*. Quito: Ed. Santo Domingo.
- (1984). “El arte ecuatoriano en el siglo XIX”. En *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador* 19 (II): 349-420.
- Webster, Susan V. (1998). *Art and Ritual in Golden-Age Spain*. Princeton: Princeton University Press.
- Williams, Raymond (1997). “¿Cuándo fue el modernismo?”. En *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*, Tony Pinkney (Ed. y Comp.): 51-56. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Zugaza, Miguel (1998). Introducción a *Sorolla/ Zuluaga: dos visiones para un cambio de siglo*, 11-23. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA.

Archivos

- ACE Archivo Camilo Egas, Quito.
AEBA Archivo de la Escuela de Bellas Artes, Quito.
AHMRE Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores, Quito.
ANH Archivo Nacional de Historia, Quito.