

Una historia de encuentros artísticos entre el Ecuador y los Estados Unidos

Por: Trinidad Pérez

Coordinadora del área de Historia del Arte, Universidad San Francisco de Quito

Introducción

En 1927 el pintor ecuatoriano Camilo Egas (1889-1962) se radica de modo definitivo en Nueva York. No era la primera vez que se ausentaba del país. Cuando era estudiante de la Escuela de Bellas Artes, fue beneficiado con una de las becas que el Gobierno ecuatoriano ofreció a algunos estudiantes de la institución para estudiar en Roma. Más tarde viajó a España, también becado por el Gobierno y luego a Francia. A mediados de la década de los veinte, al volver de París, Egas ya era una figura central en la escena artística ecuatoriana. Su obra había adquirido reconocimiento crítico y empezaba a moverse en el lenguaje novedoso y audaz de la vanguardia. Pero, además, para entonces se había convertido en un verdadero incitador cultural. A través de la fundación de la primera galería de arte del país, una revista de vanguardia y una escuela de arte moderno, Egas buscaría crear un espacio para el desarrollo del arte moderno en el país. Sin embargo, apenas estos proyectos empezaban a dar frutos cuando el artista volvía a salir del país y se establecía en Nueva York, donde viviría hasta el día de su muerte en 1962.

Que Nueva York haya sido el destino deseado de cualquier artista de la segunda mitad del Siglo XX no es sorprendente. Al erigirse los Estados Unidos como una gran potencia mundial des-

pués de la Segunda Guerra Mundial, Nueva York se consolidaría como el centro cultural y artístico, el referente ineludible de cualquier actor cultural del mundo moderno occidental. Hasta la actualidad, continúa siendo uno de los principales centros de la cultura contemporánea, al que siguen accediendo frecuentemente artistas latinoamericanos en busca de espacios de creación y de legitimación. Hasta mediados del Siglo XX, sin embargo, los países latinoamericanos mirarían a Europa como su principal modelo cultural. Y así, para quienquiera que proyectara una carrera artística exitosa, el viaje a Europa era considerado una condición indispensable. Con todo, ello no obsta que hayan existido un sinnúmero de contactos y vínculos culturales entre los Estados Unidos y América Latina y los Estados Unidos y el Ecuador antes de 1950. En el Siglo XIX fueron algunos los artistas estadounidenses que visitaron diversos países de América Latina: Conrad Wise Chapman fue a México, Martin J. Heade al Brasil y Frederic Church al Ecuador.¹ A su vez, muchos latinoamericanos fueron a los Estados Unidos, especialmente a Nueva York, que era una de las ciudades estadounidenses más identificadas con la modernidad y la vanguardia. Tal vez los más famosos visitantes fueron los muralistas mexicanos pero también pasaron por allí, la brasilera Anita Malfatti y el uruguayo Joaquín Torres García, entre muchos otros.² Otros permanecieron largos períodos de tiempo y llegaron a ocupar cargos claves en instituciones artísticas de la ciudad. Tal es el caso de Egas, quien dirigió los talleres de arte de la "New School for Social Research" en la cual fueron profesores algunos artistas estadounidenses, europeos y latinoamericanos de importancia internacional.³

Egas no fue ni el primero ni el único artista ecuatoriano que hizo su vida y carrera fuera del país. Otro ejemplo es Alfonso Medina Pérez quien vivió en Roma desde fines del Siglo XIX y cuyo éxito en los círculos académicos de esa ciudad llegaban como noticias esporádicas a nuestro país. Por otra parte, Egas tampoco representa el único vínculo entre el Ecuador y los Estados Unidos durante este período, aunque tal vez sí es el de mayor importancia por el tiempo que permaneció allí y por el reconocimiento que su obra llegó a tener. A pesar de que Europa continuaba siendo el principal referente, los encuentros entre el Ecuador y los Estados Unidos en este campo fueron bastante más frecuentes de lo que se cree. Hasta mediados del Siglo XX, al Ecuador vinieron artistas plásticos de tanto renombre como el famoso Frederic Church o los menos conocidos Harold Putnam Browne y Lloyd Wulf. Y fueron a los Estados Unidos, el ya mencionado Egas, el pintor Eduardo Kingman y el escultor Jaime Andrade Moscoso, entre otros. En los sesenta Luis Molinari se estableció en Nueva York y hoy en día muchos artistas ecuatorianos viajan, mantienen contactos artístico-comerciales o viven allí.

En este artículo se ha escogido discutir cuatro casos de encuentros culturales entre los Estados Unidos y el Ecuador desde el surgimiento de la República a inicios del Siglo XIX hasta antes de 1950. El primero es la visita de Frederic Church al Ecuador a mediados del Siglo XIX; la segunda, la conformación de un convenio entre ambos países para establecer una escuela de formación artística y artesanal de obreros industriales; la tercera la elaboración de un proyecto de establecimiento de un instituto de formación artística a nivel continental en 1915, en el marco de los congresos panamericanos que organizaba los Estados Unidos desde



Hace diecinueve años vine al Ecuador como profesora de preescolar para la Fundación Nuevo Mundo en Guayaquil. Mi único deseo como misionera era trabajar directamente con los pobres. Cuando una amiga me llevó a conocer el ala donde se atienden enfermos de Hansen en el Hospital de Enfermedades Infecciosas y luego de conocer a esos pacientes pobres afectados de lepra, mi carrera cambió drásticamente. Entrevistas en los medios de prensa hicieron conocer al público la difícil situación de estas personas y desde entonces, con la ayuda de voluntarios y amigos pudimos conformar la Fundación Padre

HERMANA ANNIE CREDIDIO
Fundación Padre Damián, Guayaquil

Damián. La supervivencia de los pacientes afectados por la enfermedad de Hansen depende exclusivamente de donaciones. La generosidad de las personas que escucharon sus conmovedoras historias transformó el hospital. Ahora es un lugar de alegría, de paz, refugio para 50 pacientes que viven allí. La Fundación ayuda a más de 300 pacientes y a sus familias que viven fuera del hospital. Nos sentimos verdaderamente bendecidos y yo misma he sentido la transformación al ayudar a aquellos afectados por la enfermedad de Hansen.

Hace aproximadamente ocho años, una mujer escuchó sobre mi trabajo, me entrevistó para un periódico en donde escribía sobre el poder de la mujer y luego regresó al Ecuador para donar a la Fundación su hacienda de dos hectáreas. Decidimos iniciar cultivos orgánicos con la esperanza de cosechar nuestros propios vegetales y frutas y así complementar la dieta de nuestros pacientes internos. Muchos de ellos habían sido granjeros en algún momento de su vida y recibieron encantados la oportunidad de escapar de la ruidosa ciudad y permanecer en la granja por turnos.

finis del Siglo XIX; y finalmente, la presencia del pintor Egas en Nueva York desde los años veinte.

Church y el paisajismo pictórico en el Ecuador

En pleno momento de expansión y consolidación territorial de los Estados Unidos a mediados del Siglo XIX, el Ecuador es visitado por uno de los más importantes y reconocidos artistas estadounidenses del momento: Frederic Edwin Church (1826-1900). Su obra es interpretada, hoy día, como parte de un discurso que construye la nación estadounidense cuando ella se mueve y conquista el oeste. Sus inmensos cuadros de paisajes representan a los Estados Unidos como una nación por descubrirse y construirse. En un momento cuando la mayoría de artistas latinoamericanos y estadounidenses buscaban primero la formación, el reconocimiento y la legitimación europea, Church realiza el proceso a la inversa. Logra que su obra sea valorada en su propio país como la de un gran artista a la altura de cualquier europeo, cuando recién viaja a Europa para ser reconocido allí.⁴ Otra diferencia con muchos de sus contemporáneos es que Church construye una imagen de los Estados Unidos viajando por el noreste de los Estados Unidos, principalmente Maine, en lugar del mítico oeste. Adicionalmente, en la década de 1850, Church viaja a Sudamérica y al Ártico. A través de estos viajes y de las obras que produjo, Church pretendió construir una visión unitaria del continente americano, más allá de la geografía nacional específica a los Estados Unidos.⁵ En los muchos cuadros que resultaron de estos viajes, como *Cotopaxi* (1863) o *The Heart of the Andes* (1859) Church expresa esta visión al combinar en el mismo pla-

no pictórico lugares distantes entre sí en la realidad. En *Cotopaxi* el fondo está dominado por el volcán en erupción; sin embargo el primer plano por una impresionante caída de agua que lleva al ojo del espectador hacia el paisaje típico del bosque húmedo subtropical. Esta visión integradora del paisaje y de la geografía del continente americano que representa la pintura de Church es afín a las implicaciones que trae consigo la Doctrina Monroe: un continente americano compuesto por una diversidad de países que, sin embargo, comparten un espíritu y características comunes y que a la vez son distintivas de las europeas.⁶

Cotopaxi 1889



Según José Gabriel Navarro, Church vino al Ecuador en tres ocasiones: en 1845, en 1855 y 1864.⁷ Vino guiado por sus lecturas de los fascinantes viajes de Humboldt, cuya obra poseía.⁸ Por eso, siguiendo los pasos del naturalista alemán, asciende al Cotopaxi y, en su segunda visita, participa en una expedición al Sangay.⁹ La visita de Church al Ecuador ha sido tradicionalmente interpretada como uno de los factores que lleva al desarrollo del paisajismo pictórico como género artístico en el país. Navarro, quien conoció en persona a algunos de los grandes pintores ecuatorianos de la segunda mitad del Siglo XIX, dice que Church y Rafael Salas, como contemporáneos que eran, se hicieron grandes amigos y así Church introdujo a Salas a la pintura al aire libre.¹⁰ Aunque la presencia de Church en el Ecuador puede ser vista como uno de los detonantes del surgimiento del paisajismo en la pintura ecuatoriana, otros factores muestran que este fue un proceso largo y complejo en el que se fue dando un reconocimiento y representación del territorio y paisaje local a través de diversos medios visuales y escritos, narraciones, ilustraciones en los libros de viajeros, álbumes de costumbres y naturaleza, mapas, etc. Pero, sin duda, Church contribuyó a un régimen de representación de lo local producido desde distintos registros y esferas, desde distintos campos y modos de conocimiento. Como punto culminante del proceso, el paisajismo sería producido al óleo y a gran escala por artistas locales, quienes con cada vez mayor conocimiento del lenguaje naturalista lograrían que éste alcance el estatus de arte y sobre todo, de arte nacional, como lo había conseguido Church en su país.



NICOLE FALCONE

Fisioterapista del Hospital José María Velasco Ibarra en Tena, Napo.

Soy fisioterapista auspiciada por la Junta de la Misión Médica Católica de la Ciudad de Nueva York. En el 2006, fundé el programa "Pedi-Habilidad" en el Hospital José María Velasco Ibarra de Tena, Napo. Iniciamos con fondos y donaciones privadas para equipos médicos y servicios de rehabilitación sin costo para niños con discapacidad. Mi experiencia profesional en el hospital ha sido muy enriquecedora porque al tener que diagnosticar pacientes aquí en el hospital sin acceso a las pruebas más avanzadas, me he convertido en una mejor clínica y ha mejorado mi capacidad para evaluar y tratar pacientes. Adicionalmente, he tenido que convertirme en una terapeuta mucho más inventiva y confiar en mis destrezas para cuidar a los pacientes. He descubierto que aquí en el Ecuador los miembros de la familia juegan un papel muy importante en la rehabilitación de los niños, mucho más que en EE.UU. Las familias que viven en

las comunidades rurales quechuas con poco acceso al transporte tienen dificultades para asistir a sesiones semanales de terapia física para sus niños, por lo que en mis sesiones mensuales o quincenales he aprendido a concentrar mi tiempo en la capacitación de los miembros de familia para que realicen la terapia en casa. El sentido de responsabilidad y propiedad del tratamiento de la discapacidad de sus niños que este tipo de capacitación genera, da un poder real a las familias y mejora el resultado de la terapia física.

Al principio fue muy difícil adaptarme al ritmo lento de la vida aquí, a la manera en que todo parecía tomar más tiempo y a la sensación de que los minutos parecían pasar mucho más despacio. Lo que empezó como una frustración se convirtió más tarde en aprecio por los pequeños placeres de la vida, por la manera en que la gente se toma su tiempo para llegar a conocerlo a uno y cómo se saluda hasta a los extraños. En el Ecuador he aprendido a tener paciencia, una virtud que no tenía en realidad cuando vivía en Nueva York.

La escuela de artes y oficios del protectorado católico

Church llega al Ecuador a pocas décadas de haberse constituido la república y cuando de modo errático se empieza a dar ciertos pasos en pos de la formación de un estado moderno. El presidente Vicente Rocafuerte (1835-1839), por ejemplo, se había preocupado por iniciar un plan de educación cuando en 1836 dicta el "Decreto Orgánico de Enseñanza Pública".¹¹ Para el presidente García Moreno (1861-1865 y 1869-1875) la instalación de la educación pública en distintos niveles y categorías fue una política de estado. En este contexto, el desarrollo de las ciencias y las artes es visto como el cimiento de cualquier nación moderna. Por eso, a lo largo de la segunda mitad del Siglo XIX, ya sea desde iniciativas privadas o esfuerzos gubernamentales se buscará establecer instituciones de formación artística. Aunque durante este período lo que tenemos es, más que nada, esfuerzos iniciales; todos ellos demuestran que el modelo a seguir era el de la academia de bellas artes, especialmente la italiana.¹² Y así continuará siendo una vez que se funde la Escuela de Bellas Artes en Quito en 1904 y se llegue a establecer la educación artística de modo permanente.

Frecuentemente, los autores que han escrito sobre el arte ecuatoriano del Siglo XIX, han vinculado a algunas de estas escuelas de bellas artes con otra institución que se establece en el Siglo XIX: la escuela de artes y oficios. Aunque parece que en ocasiones las frágiles academias de bellas artes sí fueron anexadas a escuelas de artes y oficios para garantizar su existencia, en otras se llegó a confundir la función que cada una cumplía. Lo

cierto es que la escuela de artes y oficios y la academia de bellas artes tenían funciones muy distintas.¹³ La escuela de artes y oficios aparece en Europa como institución moderna después de la revolución industrial como respuesta a la necesidad de formar al obrero industrial tanto en educación básica como técnica y la de introducirlo a los principios del diseño y de la estética. Como frecuentemente el obrero no había recibido instrucción básica, esta institución estaba pensada también para suplir esos vacíos y así se la concebía como una escuela para adultos. En el Ecuador del Siglo XIX, cuando la industrialización era incipiente y más que nada una aspiración de quienes diseñaban un modelo de estado moderno, la confusión entre este tipo de instituciones era comprensible. Pero, aún cuando a fines de siglo se establecían escuelas de artes y oficios por todo el territorio nacional, la confusión continuaba.¹⁴

Se dice que la primera escuela de artes y oficios que se funda en el Ecuador es aquella que creó Bolívar al pasar por Cuenca en 1822 cuando adjudicó una cantidad de dinero al artista Gaspar Sangurima para que mantenga y amplíe su taller. En realidad más que una escuela de artes y oficios en el sentido moderno al que nos hemos referido, ésta debe haber sido un taller de artista con aprendices, al modo colonial.¹⁵ El presidente Gabriel García Moreno, en su empeño por modernizar el país, se trazó un plan de industrialización que incluía la educación del obrero industrial. Durante su segundo período presidencial funda la primera escuela moderna de artes y oficios, destinada a la formación mecánica, técnica y estética de obreros artesanales e industriales adultos. La Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico se inaugura el 1ro de marzo de 1872.¹⁶

A diferencia de las academias de bellas artes que miraban al modelo europeo, ésta tomó como modelo las escuelas de artes y oficios de los Estados Unidos, particularmente aquellas dirigidas por el Protectorado Católico de Westchester, con sede en Nueva York. En esta decisión se funden el afán modernizador del presidente junto a su apego a la iglesia católica.¹⁷ La formación del obrero adulto bajo un régimen religioso buscaba proporcionar, además de la educación técnica necesaria, una formación moral y religiosa que llenaría las carencias morales que supuestamente invadían a los sectores más pobres de la sociedad, justamente por su falta de educación.¹⁸ En 1871 llegó al Ecuador el propio rector de la institución neoyorquina, el hermano Feliow, para organizar el pènsum y realizar un diagnóstico de las necesidades pedagógicas, docentes y materiales requeridas. Bajo su sugerencia, se importaron materiales y útiles y se elaboró un plan de contratación de profesores/artesanos estadounidenses experimentados en este tipo de enseñanza. Finalmente, la Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico se inauguró en marzo de 1872 bajo la dirección del hermano estadounidense Conald.¹⁹

Por encargo del Presidente de la República, los contactos con el Protectorado Católico de Westchester fueron realizados personalmente por quien entonces ejercía el cargo de Ministro Plenipotenciario del Ecuador en los Estados Unidos y quien más tarde sería Presidente de la República, Antonio Flores Jijón. Su compromiso con el proyecto de establecimiento de una educación técnica para obreros fue tal que en 1892, una vez en el poder, logró que el congreso decretara el establecimiento de escuelas de artes y oficios en cada capital provincial.²⁰ El proyecto fue continuado por los gobiernos liberales que, lógicamente, las



DRA. LUCY BLACIO PEREIRA
Agente Fiscal de Delitos Sexuales,
Ministerio Público, Distrito de El Oro

El día 8 de marzo del 2007, fui invitada a un almuerzo en la sede de la Embajada de Estados Unidos en Quito. Departiendo con un selecto grupo de mujeres pertenecientes a distintos ámbitos profesionales y culturales, la señora Embajadora Linda Jewell interrumpió la reunión para expresar su gran interés por respaldar y reconocer los esfuerzos de quienes luchamos en la prevención y sanción de los delitos de Trata de Personas. La capacitación que recibí en el 2006 del “American Bar Association” y de la Oficina para Combatir y Monitorear la Trata de Personas del Departamento de Estado de los Estados Unidos, permitió mejorar mi desempeño en la investigación y persecución del delito de Trata de Personas.

La tipificación y sanción de la Trata de Personas como un delito, desde el 23 de junio del año 2005, facilitó el procesamiento adecuado de casos, que pese a estar documentados resultaba imposible llegar a instancias de sanción. El nuevo marco legal permitió identificar con precisión los derechos de las víctimas de este grave delito, siendo uno de los principales objetivos de la investigación la protección y asistencia de las víctimas. La primera sentencia condenatoria en el Ecuador fue alcanzada en mi Distrito en septiembre del 2006, creando precedentes de una buena práctica de investigación criminal desarrollada en conjunto por la Fiscalía y Policía local. Todos estos antecedentes derivaron en amenazas a mi integridad personal, que más allá de amedrentarme, sirvieron para fortalecer mi compromiso personal por lograr una administración de justicia especializada y transparente.

Las autoridades ecuatorianas y la Embajada de los Estados Unidos han reforzado la atención pública respecto del problema de la trata de personas. La notoriedad del reconocimiento público hizo que actores claves y comunidad en general presten mayor y más sincero interés a dicho problema.

separarían del control de las órdenes religiosas. ¿Cuál fue, sin embargo, el impacto del establecimiento de las escuelas de artes y oficios? Como era de imaginarse, de lo que se trataba era de lograr una eventual profesionalización de la producción artesanal e industrial, algo que tomaría mucho tiempo en concretarse y que seguramente tenía que ver con la propia demanda de obreros a medida que el país iba industrializándose. De hecho, en algunas ramas el taller artesanal ha seguido funcionando de forma tradicional hasta recientemente e incluso ha mantenido, hasta bien entrado el Siglo XX, su poder sobre la formación de artesanos y sobre la organización gremial.²¹ Por otra parte, como indica Milton Luna, algunos gremios se preocuparon por ofrecer formación a sus miembros ya sea a través de la creación de instituciones educativas o por medio de una asociación con ellas.²² La Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico fue transformada décadas más tarde en lo que hoy es el Colegio Central Técnico, que sigue formando artesanos y operarios en distintas ramas. Las universidades también se han comprometido con la formación técnica, a través de cursos de extensión.²³

“El arte en América debe ser americano”: el panamericanismo y la educación artística

En la última semana de 1915 y la primera de 1916 un grupo de intelectuales y administradores culturales ecuatorianos participaron en el Segundo Congreso Científico Panamericano que se llevó a cabo en Washington D.C. Los participantes en dicha cita dirigían el destino artístico de nuestro país en aquel entonces. Eran Pedro Pablo Traversari, quien actuaba como Director

General de Bellas Artes y había sido director del Conservatorio de Música y el primer director encargado cuando se fundó la Escuela de Bellas Artes en 1904; José Gabriel Navarro, quien era desde 1911 el director de la Escuela de Bellas Artes y estaba empeñado en conformar un espacio idóneo para el desarrollo de las bellas artes en el país; finalmente, se encontraba Sixto María Durán, músico de profesión, compositor de piezas clásicas con reminiscencias indígenas quien era el director, en aquel entonces, del Conservatorio de Música. El planteamiento que llevó este equipo fue el de establecer un Instituto Artístico Panamericano. El mismo tendría alcance continental y ofrecería estudios de perfeccionamiento a aquellos estudiantes que hayan culminado sus estudios en una academia local. Se preveía que el proyecto se suscribiera en el “Primer Congreso Artístico Panamericano”, a reunirse en Washington en 1917.²⁴ Esta propuesta puede ser entendida en el contexto del panamericanismo.

Navarro y Egas en la Escuela de Bellas Artes, 1915



La percepción que muchos intelectuales latinoamericanos tenían de que el panamericanismo suponía una amenaza a la soberanía de los países latinoamericanos no era compartida por todos. Otros encontraban en él la posibilidad real de lograr la prometida integración panamericana que había ofrecido Bolívar. Esta posición parece ser a la que apelaban los tres intelectuales que viajaron a Washington a fines de 1915 a presentar su propuesta de constitución de un Instituto Artístico Panamericano en el Segundo Congreso Científico Panamericano. Dos tesis se manejaban en dicha propuesta. La primera era la de introducir la educación artística a nivel escolar y la otra la de ofrecer una educación artística de nivel superior en la que se promuevan la cultura y la historia del continente americano y no solo los valores del arte europeo como era común en las academias de bellas artes. La idea de promover la educación artística a nivel escolar estaba relacionada, en primera instancia, a la capacidad moralizadora que se identificaba con la creación y contemplación artística; algo a lo que se hacía constante referencia en los escritos sobre arte que se publicaban en el Ecuador a comienzos del Siglo XX.

La introducción de la educación artística en la educación no especializada también estaba ligada a la idea de que a través de ella se podía construir una cultura nacional. De ahí la idea de formar un Instituto Artístico Panamericano. Como director de la Escuela de Bellas Artes, Navarro había heredado una institución que, como muchas de su época, se estableció a partir de una dependencia muy fuerte con el modelo artístico europeo.²⁵ Igual cosa había sucedido con el Conservatorio de Música. Navarro, quien se convertiría en el historiador del arte ecuatoriano más importante de la primera mitad del Siglo XX se dedicó a la



PABLO BOADA

Director Programa Educativo,
Quito Eterno, Quito.

bien esto es algo obvio y aplicable a todos los países, a menudo pensamos en la realidad de nuestro país como en algo que puede modificarse de un momento a otro, en este sentido, la comparación es muy valiosa.

En el plano profesional he visto con gran curiosidad los recursos y esfuerzos que se emplean en museos y lugares culturales en los Estados Unidos. Pienso que éste es uno de los ejercicios democráticos más valiosos: fomentar el acceso al arte, a los espectáculos y las manifestaciones culturales destacadas. ¡Esto es algo que yo quiero para mi país!

Durante mi reciente viaje a los Estados Unidos percibí la gran diversidad de orígenes de los estadounidenses. La influencia europea, africana, asiática y latina está presente por doquier, en especial en las ciudades grandes que visité, que son de alguna forma fotografías del mundo. Me sorprendió la enorme variedad culinaria del país. Fue muy interesante saber que para muchos estadounidenses con quienes hablé su comida favorita era extranjera: mexicana, thai, japonesa, etc. ¡Qué interesante!

Una de las cosas que he aprendido es la idea de un país como un resultado. Siendo los Estados Unidos el país más identificable en el mundo, es para mí muy interesante pensar en cómo éste se conforma y desarrolla: sus valores, sus conflictos. Tengo la percepción de que los Estados Unidos en la actualidad son el resultado de su política, sus valores, el esfuerzo de su gente. Es un proceso del que se pueden aprender muchas cosas. Si

construcción de una idea de arte nacional que, finalmente, él identificó con el arte colonial.²⁶ En sus años como director de la Escuela de Bellas Artes (1911-c.1925) el futuro historiador del arte empezaría a esbozar las directrices que su teoría sobre arte nacional tendría en el futuro. En el artículo preparado para el Segundo Congreso Científico Panamericano, Navarro, Traversari y Durán presentan la tesis de que “El arte en América debe ser americano.”²⁷ Esta tesis es defendida en el contexto de lo que caracterizaba a la educación artística en el continente americano hasta entonces: su dependencia con el modelo del arte europeo. El programa pedagógico desarrollado en la Escuela de Bellas Artes desde su fundación y bajo la dirección del español Víctor Puig (1904-1911) tenía como meta incorporar el arte ecuatoriano a ese modelo a través de la contratación de profesores europeos, el envío de estudiantes a Europa y la adquisición de material didáctico que permitiera el conocimiento profundo de lo que se consideraba el “verdadero arte”, el arte europeo.²⁸ Cuando Navarro asume la dirección de la institución en 1911 cuestiona a Puig realizando reformas pedagógicas, que él pensaba podrían redireccionar la educación artística hacia la construcción futura de un arte nacional. En el ensayo que escriben Navarro, Traversari y Durán para el Congreso Panamericano, la tesis está claramente expresada. Por un lado, se debía evitar enviar a los aspirantes a artistas a formarse en Europa, como lo había hecho la Escuela de Bellas Artes a través de su programa de becas, pues ellos regresaban como artistas europeos.

El panamericanismo, para nuestros autores era, entonces, un espacio de posibilidad más que una amenaza. Habían propuesto que dicho instituto panamericano para la enseñanza

artística tenga su sede en los Estados Unidos. En parte, porque era allí en donde se llevaban a cabo estas conferencias panamericanas, pero posiblemente también porque ese país ofrecía una experiencia invaluable en el campo de la enseñanza artística en la educación común. Aunque en Europa se habían iniciado las discusiones sobre los beneficios morales de la educación en el arte, los Estados Unidos incorporó más profundamente el programa. Desde mediados del Siglo XIX dio muchísima importancia a la discusión de este asunto tanto en términos pedagógicos como filosóficos al punto de que llegó a espacios gubernamentales. Para fines de siglo se habían incorporado a la educación básica y común, la música vocal y el dibujo, las dos materias que se consideraban como las de mayor beneficio en el fortalecimiento moral del individuo.²⁹ Para nuestros autores el panamericanismo representaba la posibilidad de independizar al arte producido en América del europeo y así potenciar el desarrollo de un arte propiamente americano. Los autores no dan importancia al crecimiento de los Estados Unidos como un nuevo eje de poder sino más bien a la posibilidad de incorporar las experiencias que este país había adquirido ya en el campo de la formación artística en la educación pública.

Camilo Egas en la “New School for Social Research” de Nueva York

En 1927 el pintor Camilo Egas (1889-1962) se radica en Nueva York en donde viviría hasta el día de su muerte. Las razones por las que Camilo Egas viajó y se instaló en Nueva York no son claras. En primera instancia llama la atención que lo haya

hecho cuando para esa fecha había logrado un reconocimiento crítico importante en el medio artístico ecuatoriano con una pintura de estilo moderno cuyo tema era el indígena.³⁰ Su primera obra (1916-1923) fue identificada como moderna, original y nacional, tres cualidades muy valoradas cuando predominaba el discurso de la construcción de una nación moderna y progresista. La función de esta obra más que denunciar de forma abierta y frontal la injusticia de la condición social del indígena en el Ecuador de comienzos del Siglo XX, fue más bien la de darle visibilidad en una sociedad controlada por las élites blanco-mestizas para quienes el indígena no era un ciudadano en igualdad de condiciones, aunque sí era necesario como símbolo de la nación.³¹ A mediados de los años veinte, durante una estadía en París, su representación del indio toma un carácter más atrevido, al incorporar el lenguaje de las vanguardias artísticas de comienzos de siglo. En segundo lugar, como hemos visto, el destino deseado por los artistas de comienzos del Siglo XX y el auspiciado oficialmente por el estado era Europa, y principalmente Italia. El mismo Egas fue beneficiario de las becas que la Escuela de Bellas Artes ofreció a los estudiantes de la institución a comienzos de siglo. Viajó a Italia en 1911, junto con otros estudiantes, y permaneció allí hasta 1914. En 1920 volvió a viajar a Europa con una beca del gobierno. Esta vez a Francia y España. Y, finalmente, en 1923 viajó a París en donde permaneció hasta fines de 1925. El año 1926, que permaneció en el Ecuador, fue uno de los más fructíferos de su carrera. No sólo mostró la obra vanguardista que había producido en París sino que se había convertido en incitador cultural: en 1926, el año que estuvo en el Ecuador a su regreso de París y antes de partir a los Estados Unidos, Egas fundó la primera galería privada de arte en el país, la Galería de Arte



DRA. PATRICIA ANAGUANO
Directora General, Quito Brass Band

Como la directora general de una organización cuyo objetivo es la educación de jóvenes pero cuenta con un presupuesto limitado, al visitar los Estados Unidos sentí que debía empezar a hacer de la recaudación de fondos mi profesión. Comprendí que la filantropía debía ser desarrollada y trabajada de una diferente manera en el Ecuador. Sé que la sociedad estadounidense tiene un gran sentido de aportar a las artes a través de su historia, lo que desde una perspectiva sociológica tiene una explicación, pero esto se debe a la enorme sensibilidad de su gente. Aprendí que existe una diferente visión que se extiende al prójimo y a su anhelo por un desarrollo social y general.

He constatado que estamos

en un proceso dentro del cual, los Estados Unidos son un referente y en el ámbito musical, siempre cuento el gran desarrollo de las organizaciones culturales, la cantidad de empleo que genera, el gran capital que mueve y pienso y sueño con que se vaya llevando ese modelo para las artes en mi país. Noté que la gente estadounidense y la sociedad civil son sumamente amigables, que nuestra cultura es muy admirada, que son grandes compradores de nuestra cultura musical, que admiran y apoyan nuestras iniciativas.

Moderno Egas, tuteló una revista de vanguardia artística, literaria y musical, la *Revista Hélice*, y dirigió el Teatro Sucre. Además ofreció cursos privados de arte en su Escuela Moderna de Pintura y Dibujo. Es con este bagaje con el que Egas ingresa a la escena artística de Nueva York.

Después de la recepción positiva que recibió su obra en París, podría haber pensado en ese como un destino deseado. De hecho, a fines de 1926 la cancillería ecuatoriana le extendió un pasaporte para viajar a Bruselas, en donde debía cumplir el cargo diplomático de Adjunto Civil ad-honorem.³² Nunca llegó a esa ciudad. En 1927 ya se encontraba en Nueva York. Las motivaciones de su viaje a Nueva York pueden haber sido de orden personal, pues en 1925 se había casado con la bailarina estadounidense Margaret Gibbons.³³ También pueden haber estado fomentadas por las relaciones que la Escuela de Bellas Artes había trazado a inicios de los años veinte con instituciones educativas estadounidenses. En 1923 el pintor estadounidense Harold Putnam Browne (1894-1931) fue contratado como profesor de dibujo y pintura por la Escuela de Bellas Artes en Quito.³⁴ A través de Putnam Browne, se consiguió que dos estudiantes de la Escuela de Bellas Artes vayan periódicamente a especializarse ya sea en la "National Academy of Arts" o en la "Arts Student League", ambas con sede en Nueva York.³⁵ Una vez en esa ciudad, Egas no se vincula con ninguna de estas instituciones. En cambio, ya en 1932, es contratado por la "New School for Social Research" como profesor de arte de los recientemente fundados talleres de arte (Art Workshops) y, cuando en 1936 éstos son convertidos en departamento de arte, Egas es nombrado su primer director, cargo que ostenta hasta 1962.

La pronta vinculación de Egas con la "New School for Social Research" tampoco tiene una explicación clara. Esta institución fue fundada en 1919 como la primera Universidad para adultos de los Estados Unidos por un grupo de intelectuales pacifistas y libre pensadores que habían renunciado a Columbia University cuando ésta censuró su dura condena a la Primera Guerra Mundial. Por ello, la "New School" siempre privilegió la generación y el intercambio abierto de conocimientos de todo tipo (político, social, estético) y de una diversidad de orientaciones teóricas e ideológicas.³⁶ Desde sus inicios la "New School" se caracterizó por acoger a profesores extranjeros, en la Universidad en el Exilio, especialmente europeos de altísimo nivel; hasta hoy en día la "New School" presume de ser una institución compuesta por un cuerpo de profesores y estudiantes de una diversidad de orígenes y nacionalidades. La contratación de Egas en la "New School" posiblemente respondió a esta política de apertura. A poco de fundarse los Talleres de Arte, Egas ingresa como profesor y ya en 1936 es nombrado director de los mismos. Los Talleres de Arte seguían la misma filosofía de la Universidad: estaban dirigidos a la educación de adultos y en ellos enseñaron profesores de una diversidad de tendencias artísticas como la fotógrafa Berenice Abbot, el pintor social realista de origen japonés, Yashuo Kuniyoshi y el escultor español José De Creft.

Para Camilo Egas la "New School for Social Research" fue más que una institución de enseñanza; en su nuevo edificio, pintó tres murales y allí mismo realizó algunas exposiciones. Los otros artistas que realizaron murales para la institución fueron el pintor regionalista estadounidense Thomas Hart Benton, el muralista mexicano José Clemente Orozco y el artista cubano Mario

Carreño.³⁷ Su larga vinculación con la “New School” y el apoyo que de él recibió indican que esta institución le dio no sólo un espacio para la creación artística sino un sentido de pertenencia. El aprecio de la institución por la labor de Egas como docente y directivo se manifestó en algunos reconocimientos, el más importante de los cuales fue el título de Doctor Honoris Causa en Bellas Artes que le confirió pocos meses antes de su muerte. Sin duda su vinculación con la “New School” tiene que haber contribuido a su aceptación en el medio artístico local; expuso en numerosas galerías de la ciudad y su obra fue adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Egas y Orozco



EDUARDO VEGA MALO

Artista, Cuenca

El año pasado el rector de la Universidad de Kutztown en Pennsylvania, de origen ecuatoriano, vino a Cuenca donde pudo observar el mural que yo había ejecutado para el campus de la Universidad Estatal de Cuenca. Después me visitó en mi galería y me pidió que hiciera una propuesta para una obra que quería instalar en el nuevo edificio de eventos “Forum”. Hicimos el contrato y a los 5 meses instalé la obra mural que se llama “Seeds” y que se la puede ver en el lobby del más bonito e importante edificio de la Universidad de Kutztown.

El viaje a Estados Unidos que realicé junto con mis dos hijos para armar este mural artístico, fue una experiencia muy interesante. El trato recibido por el rector y sus colaboradores fue inmejorable. Generalmente al término de las jornadas diarias del trabajo de instalación, el personal administrativo y técnico se turnaba para

invitarnos a conocer los lugares alrededor de Kutztown. Fue muy simpático cuando Jeff, el ingeniero de construcciones de la Universidad nos invitaba a comer, procurando que la comida fuera muy picante, “del agrado de nuestros paladares latinoamericanos”; pero un día, mientras nosotros dábamos “alaridos” de ardor al comer unas “buffalo wings” él se moría de la risa porque a él no le pasaba nada “demostrando ser un campeón del picante”.

En mi visita de la ciudad de Filadelfia conocí un artista del mosaico que con su trabajo y “American Mosaic Artists”, había regenerado grandes áreas de paredes de edificios viejos convirtiéndolos en obras de arte dentro de la ciudad. Cuando supo que yo era ceramista nos invitó a su casa para conversar, pero “solo con una condición” que llevásemos botellas de buen vino para “mojar la garganta.” Luego al final de nuestra estadía yo pedí que le entregasen piezas de cerámica sobrantes de mi mural para que las colocara en sus obras. Allí deben estar en alguna pared de Filadelfia formando parte de sus mosaicos.

Egas llega a Nueva York con un indigenismo que ha asimilado el lenguaje de la vanguardia artística de las primeras décadas del siglo. Pero, su presencia en Nueva York es importante sobretudo en el contexto del desarrollo del realismo social en esa ciudad. Ya algunas obras suyas de fines de los veinte y cuyo tema sigue siendo el indígena muestran un carácter de denuncia social. Ese es el caso de *Entierro* (1931). Aunque durante la primera mitad de la década mantiene el carácter costumbrista de su primera obra en su representación del indígena, algunas de sus obras transformarán al indígena campesino en trabajador. Durante la segunda mitad de los años treinta amplía su repertorio al tema que caracteriza al realismo social, el del trabajador, el del obrero urbano.³⁸ La obra cumbre del realismo social de Egas es *La calle catorce* (1937),³⁹ pero produjo un interesante corpus de carbonillos, tintas y xilografías en las que enfoca el tema de los efectos de la depresión en los trabajadores de la gran urbe.

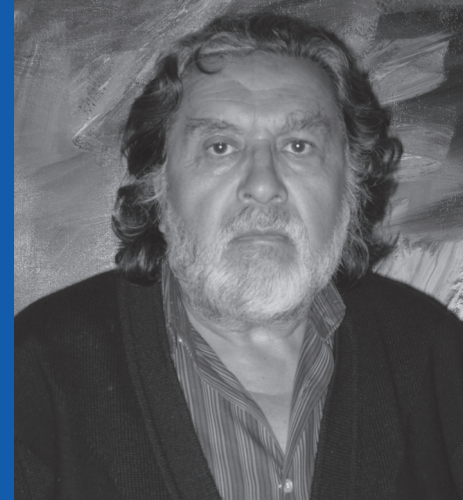
Michelle Greet, quien ha investigado la recepción de la obra de Egas en Nueva York, propone que desde un comienzo la prensa manipuló la imagen del artista, alternativamente como un artista comprometido socialmente o como uno que representaba la 'autenticidad' cultural. Ambas imágenes fueron construidas para favorecer su aceptación con un público que relacionaba a todo artista latinoamericano o con el muralismo mexicano o con culturas esenciales. Greet arguye que la obra que Egas produjo en Nueva York no demostró el aludido compromiso social, pues su obra en su mayoría continuaba siendo más bien descriptiva de las costumbres de la población indígena ecuatoriana. En cambio en cuanto a la demanda de 'autenticidad' Egas no sólo que se adecuó a ella sino que respondió con anécdotas que lo hacían pare-

cer como alguien íntimamente involucrado con la población indígena ecuatoriana o con obras como el mural que realizó para la New School, *Festival indígena* (1932), en la que describe un motivo más bien de carácter folklórico.⁴⁰

Durante los largos años que vivió en Nueva York, Egas expuso su obra; ella fue apreciada, coleccionada y valorada críticamente. Llegó a ocupar un lugar de reconocimiento crítico en la escena artística de Nueva York y al final de su carrera, incluso el reconocimiento de un artista consagrado: su obra fue adquirida por importantes museos, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo de Bellas Artes de Caracas. Sin embargo, en la actualidad el artista y su obra han sido prácticamente olvidados en Nueva York. Es posible que esto tenga que ver con su vinculación con el realismo social. Aunque esta corriente artística fue inicialmente identificada como una vanguardia, ya desde mediados de los treinta empezó a experimentar un desplazamiento cuando la crítica de arte empezó privilegiar el discurso formalista del arte moderno.⁴¹ Este discurso define el modernismo como un proceso en el cual el lenguaje artístico se mueve en pos de su autonomía. El defensor máximo de esta postura era el crítico estadounidense Clement Greenberg. Hoy día podemos reconocer las limitaciones del discurso modernista de Greenberg: descontextualizador y polarizador; un discurso formalista que dejó de lado consideraciones culturales, sociales, políticas o económicas que permitieron el surgimiento de un tipo de arte y su predominio sobre otro. Sin embargo, cuando los Estados Unidos se establecía como potencia mundial al terminar la Segunda Guerra Mundial, el modernismo 'greenbergiano' era el más útil para demostrar la inserción del arte estadounidense

en el lenguaje internacional/universal del arte. El realismo social y el regionalismo americano aparecían ahora como demasiado localistas y hasta provincianos. Pero, había algo mucho más importante y es que el realismo social podía ser identificado con el realismo socialista de la Unión Soviética. Como arguye Andrea Giunta, después de la Segunda Guerra Mundial el arte abstracto fue visto como un arte neutral políticamente, aunque en realidad era un arte identificado con los valores de libertad y democracia del capitalismo occidental.⁴² En el reordenamiento de las fuerzas mundiales, el realismo social pasó a convertirse en la hermana menor en la gran narrativa del arte moderno occidental, y con él todos aquellos artistas que habían participado en esta corriente.

El olvido que han experimentado Egas y su obra en Nueva York es proporcionalmente inverso al reconocimiento que ha ido adquiriendo en su propio país. En vida, y a medida que se prolongaba su ausencia, el Ecuador fue olvidándose de Camilo Egas. Su obra ha tenido que ser revisada para ser reubicada en el contexto local. Su primera obra ocupa un lugar importante en la historia del arte moderno ecuatoriano como una representación de una nación que a la vez que se quiere construir como inserta en los valores de la modernidad también tiene un carácter nacional, el mismo que está representado por el indígena.⁴³ Al rescatar del olvido la obra de Egas se puede empezar a trazar una línea de continuidad entre tres etapas de representación del indígena en la pintura ecuatoriana, dos de ellas producidas por Egas antes de su partida a Nueva York entre 1916 y 1927, el indigenismo modernista y el indigenismo vanguardista, y la otra producida por artistas jóvenes luego de ella ya hacia fines de la década del treinta, un indigenismo de realismo social.



OSWALDO VITERI
Artista Plástico, Quito

un artista ecuatoriano, como es mi caso, ha sido de esencial importancia ir a los museos de Estados Unidos. La riquísima experiencia de visitar los grandes museos de Nueva York y el Museo Isabela Stewart Gardner de Boston ha significado un aporte primordial en lo intelectual y espiritual de mi trayectoria artística.

La relación que tuve con el artista estadounidense Lloyd Wulf fue definitivamente lo más importante que he recibido como influencia, por el extraordinario talento de este fraternal amigo.

En los muchos viajes que he hecho al exterior me ha impresionado mucho el pueblo estadounidense fundamentalmente por sus cualidades humanas en la libertad y la extraordinaria vida cultural del mismo. He recibido influencia especialmente de los pintores estadounidenses, muy en especial los del "Action Painting" - Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning en la década del 60, y posteriormente Basquiat. En 1980, fui invitado a dictar conferencias en algunas universidades del estado de Kentucky, donde tuve la oportunidad de estar en contacto con muchos estudiantes y profesores de estas instituciones. Para

Conclusión

Hemos visto que aunque hasta la Segunda Guerra Mundial Europa continuaba siendo el principal referente cultural para los países del continente americano, los vínculos culturales y artísticos entre los Estados Unidos y el Ecuador fueron bastante más frecuentes de lo esperado. Existieron proyectos de colaboración, convenios institucionales e intercambio de artistas. En el caso de la instalación de la Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico vemos un primer ejemplo de uso de una institución estadounidense como modelo, en detrimento de posibles modelos europeos. Sin embargo, esto no significa que el modelo es transferido de modo directo. Más bien poco a poco será acomodado a las condiciones locales. Por otra parte, el impacto de la visita de Church puede ser visto como uno de los detonantes del surgimiento del paisaje en el Ecuador. Sin embargo, este terminará tomando características bastante distintas de la pintura del artista estadounidense. El cuadro atribuido a Rafael Salas, en donde se toma muy cercanamente al famoso *The Heart of the Andes* de Church, muestra más que un proceso de imitación uno de aprendizaje típico de la tradición artística occidental en el que se copiaba no sólo de la naturaleza sino también de otras obras de arte. Vemos también, como en el caso de Camilo Egas, que cuando el artista llega al centro cultural de Nueva York, no lo hace de forma pasiva y meramente receptiva. Contribuye al nuevo contexto con su bagaje. Jacqueline Barnitz ha llegado a decir que Egas fue instrumental en la escena artística neoyorquina en el paso del realismo social de los treinta al surrealismo producido durante la Segunda Guerra Mundial, no sólo en su papel de director de los Talleres de Arte de la "New School for Social Research" a través

del cual contrató a varios surrealistas como profesores, sino en la temática que desarrolló en su propia obra.⁴⁴ Para los intelectuales ecuatorianos que propusieron este proyecto, el establecimiento del Instituto Artístico Panamericano significó una posibilidad para construir un modelo artístico americano, independiente de Europa.●

¹Jacqueline Barnitz, *Latin American Artists in the U.S. Before 1950*. New York: Godwin-Ternbach Museum at Queens College: 1981: 7.

²En 1981 Jacqueline Barnitz realizó la primera de tres exposiciones en las que se aproximó a la problemática de la presencia de los artistas latinoamericanos en los Estados Unidos. En ella analiza su impacto y recepción. (Jacqueline Barnitz, *Latin American Artists in the U.S. Before 1950*. New York : Godwin-Ternbach Museum at Queens College: 1981).

³Jacqueline Barnitz, *Latin American Artists in the U.S. Before 1950*. New York: Godwin-Ternbach Museum at Queens College: 1981: 21.

⁴En Inglaterra su obra fue admirada y comentada por el gran crítico de arte John Ruskin (John Wilmerding, *American Art*, London: Penguin Books (The Pelican History of Art Series), 1976: 98.)

⁵John Wilmerding, *American Art*, London and New York : Penguin Books (The Pelican History of Art Series), 1976: 98.

⁶John Wilmerding, *American Art*, London and New York : Penguin Books (The

Pelican History of Art Series), 1976: 98. Como señala Deborah Poole, el interés de Church por viajar a América Latina coincide con las expediciones científico-artísticas que realizaron algunos otros pintores estadounidenses de la época: Frederick Catherwood y John Lloyd Stephens a la selva centroamericana, James Whistler y George Catlin al este de Sudamérica y también con el creciente interés comercial y político de los Estados Unidos en las repúblicas sudamericanas que demuestra en este período (Deborah Poole, "Landscape and the Imperial Subject: U.S. Images of the Andes 1859-1930", en *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S. –Latin American Relations*, edited by Gilbert M. Joseph, Catherine C. LeGrand, and Ricardo D. Salvatore, Durham and London: Duke University Press, 1998: 111-112.

⁷José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito: Dinediciones, 1991: 212.

⁸John Wilmerding, *American Art, London and New York : Penguin Books (The Pelican History of Art Series)*, 1976: 98.

⁹John Wilmerding, *American Art, London and New York : Penguin Books (The Pelican History of Art Series)*, 1976: 98 y José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito: Dinediciones, 1991: 212.

¹⁰José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito: Dinediciones, 1991: 204-205, 212. De hecho el Museo del Banco Central posee una obra que reproduce muy cercanamente *The Heart of the Andes* de Church. Es posible que ella haya sido realizada por Rafael Salas. A diferencia de la obra del pintor estadounidense, es un óleo de pequeña escala que evidencia de todos modos el impacto de Church en la pintura ecuatoriana.

¹¹Julio Tobar Donoso, *García Moreno y la Instrucción Pública*, Quito: Ed. Ecuatoriana Plaza de San Francisco, 1940: 13.

¹²Entre 1822 y 1893 se fundan alrededor de doce escuelas, academias o institutos de enseñanza artística en el país; sin embargo, por distintas razones todas se cerraron al poco tiempo de fundadas. Fue recién cuando se fundó la Escuela de Bellas Artes en Quito en 1904 que nos encontramos con una institución que llega a tener permanencia. Convertida en Facultad de Artes de la Universidad Central a fines de los años 1960, la institución sigue vigente hasta hoy en día.

¹³En la colonia la escuela de artes y oficios estaba relacionada con la elaboración de objetos siguiendo una tradición artesanal. Sin embargo, luego de la revolución industrial se denomina escuelas de artes y oficios a una institución cuya finalidad es formar a los obreros y artesanos industriales. Esa distinción no era



DAVID MOSCOSO

Pintor, Ambato

Tanto en mi vida como en mi profesión fue decisivo el poder ver por mí mismo los cuadros de Frederic Edwin Church, en el Museo Metropolitano la Frick Collection en Nueva York, los que pintó en el Siglo XIX, todos ellos inspirados en el Ecuador. Esto me convenció aún más sobre mi trabajo y labor como artista, descubrir por mí mismo cada detalle y pincelada que componen aquellas obras fue la mejor lección de pintura, a la vez de saber que estoy en el camino acertado de mi carrera como pintor.

Reflexionando sobre mis viajes a los Estados Unidos para

observar los cuadros de Church, pienso que mediante el arte podemos entender que no somos tan diferentes como creemos y a veces asumimos. El arte rompe todas las barreras y limitaciones. Deberíamos incorporar más el arte a nuestras vidas. Si Frederic Edwin Church se enamoró de mi país y lo plasmó de tal manera en el Siglo XIX, ¿por qué los ecuatorianos no buscamos un poco más de ese amor a esta tierra nuestra? Mi tarea como ecuatoriano en el Siglo XXI es mostrar la casi inmutable naturaleza que el Ecuador ha brindado en su esplendor a sus hijos y visitantes.

clara en estados, como el ecuatoriano, cuya industrialización era incipiente. La confusión entre escuelas de bellas artes y escuelas de artes y oficios en el siglo diecinueve se inicia cuando en 1822 al taller de Sangurima se lo llama Escuela de Artes y Oficios, seguramente en concordancia con la tradición colonial. Más tarde, cuando la Academia de Bellas Artes fue cerrada, luego del asesinato de García Moreno en 1876, el presidente Caamaño volvió a fundarla en 1883, pero esta vez anexándola a la Escuela de Artes y Oficios del Protectorado Católico, demostrando que, por lo menos las autoridades políticas, desconocían completamente la diferencia entre estos dos tipos de instituciones. (José Gabriel Navarro, *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito: Dinediciones, 1991: 234).).

¹⁴De ello se quejaba el pintor español Tomás Povedano al inaugurar la exposición que conmemora el primer año de funcionamiento de la Escuela de Pintura de Cuenca, de la cual era director y profesor (Povedano, Tomás, Manuel Coronel y Albert Muñoz. *La Escuela de Pintura de Cuenca: su Primera exposición de Dibujo*. Cuenca. Imp. de la Universidad del Azuay 1893).

¹⁵Los autores que hacen referencia a esta anécdota son: José Gabriel Navarro (*La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, Quito: Dinediciones, 1991: 167, 230-231), (J.M. Vargas, *El arte religioso en Cuenca*. Quito: Ed. Santo Domingo, 1967: 56) y Alexandra Kennedy, (*“Del taller a la Academia: Educación artística en el siglo XIX en Ecuador”*, *Procesos* (Revista ecuatoriana de Historia), no. 2 (1992): 122).

¹⁶Julio Tobar Donoso, *García Moreno y la Instrucción Pública*, Quito: Ed. Ecuatoriana Plaza de San Francisco, 1940: 403, 401-405.

¹⁷Julio Tobar Donoso, *García Moreno y la Instrucción Pública*, Quito: Ed. Ecuatoriana Plaza de San Francisco, 1940: 401.

¹⁸Julio Tobar Donoso, *García Moreno y la Instrucción Pública*, Quito: Ed. Ecuatoriana Plaza de San Francisco, 1940: 401-402.

¹⁹Julio Tobar Donoso, *García Moreno y la Instrucción Pública*, Quito: Ed. Ecuatoriana Plaza de San Francisco, 1940: 401-403.

²⁰Ya 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*, 18 de agosto de 1888). El decreto de 1892 también estipula que las escuelas sean costeadas por la municipalidades de cada provincia, que la enseñanza sea gratuita y que tenga 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*. Tomo VI. Quito: Imp. de la Universidad, 1892).

²¹Milton Luna, *Historia y conciencia popular: el artesanado en Quito*, Quito:

Corporación Editora Nacional, 1989: 28.

²²Según las investigaciones de Milton Luna el gremio de sastres es uno de los pocos que logró mantener por tiempo prolongado instituciones de formación como la Academia de Corte y Confección “Unión y Progreso” o la Escuela Nocturna de Señoritas (Luna, *Op.Cit.*: 148-149).

²³Luna se refiere al temprano compromiso asumido por la Escuela Politécnica Nacional. (Luna, *Op.Cit.*: 149) Hoy día otras universidades ofrecen carreras cortas en ramas técnicas.

²⁴Pedro Pablo Traversari, José Gabriel Navarro y Sixto María Durán, “Las bellas artes en la instrucción pública en América”, *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria XV* (julio-diciembre 1915, no. 31: 22-35).

²⁵Su primer director, el español Víctor Puig quien dirigió la Escuela desde 1905 hasta 1911, se propuso seguir de modo estricto el modelo de las academias artísticas europeas sobre todo en cuanto al conocimiento del canon europeo a través de la enseñanza con un cuerpo docente europeo, del uso de copias de modelos en yeso y de experiencias directas con el ‘gran arte europeo’ por medio de becas estudiantiles.

²⁶Ernesto Capello, “Hispanismo casero: La invención del Quito hispano”, *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 209 (II semestre 2003-I semestre 2004): 55-77.

²⁷Pedro Pablo Traversari, José Gabriel Navarro y Sixto María Durán, “Las bellas artes en la instrucción pública en América”, *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria XV* (julio-diciembre 1915, no. 31: 27).

²⁸Nos referimos a la compra de una amplia colección de copias en yeso de grandes obras de la escultura europea, cuyo primer embarque llegó en 1908. (Varios documentos del Libro copiadador de oficios de la Escuela de Bellas Artes, 1905-1913. Quito: Archivo de la Escuela de Bellas Artes).

²⁹Arthur D. Efland, *Una historia de la educación del arte: Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*, Barcelona: Paidós, 2002: Capítulo 4 “La reinvencción del arte en las escuelas comunes”, especialmente p. 116. La llamada escuela común es la escuela pública y Efland indica que en el debate sobre la incorporación de estas materias artísticas estaba el de los logros conseguidos en este tipo de escuelas en contraste con las privadas en donde el método de enseñanza del dibujo no incorporaba principios de geometría (Efland:119).

³⁰El carácter fuertemente decorativo de la obra de este período puede ser identificada como un indigenismo modernista, afín a la literatura modernista y a la corriente pictórica del modernismo español.

³¹Trinidad Pérez, “Exoticism, Alterity, and the Ecuadorian Élite”, en *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*, (editado por Jens

Anderman y William Rowe), Londres: Berghahn Books, 2005: 99-126.

³²Registro de pasaporte No. 33. Libro de pasaportes, apertorias y recomendaciones: 1889-1928, 9 de diciembre de 1926: 298, Quito: Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores.

³³Michelle Greet sugiere que esta puede ser la motivación. Michelle Greet, "Painting the Indian Nation: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Ecuadorian Art, 1920-1960", PhD. Dissertation, Nueva York University, 2004: 166.

³⁴AEBAQ: Oficio no. 359, del Ministro de Instrucción Pública al Director de la Escuela de Bellas Artes, 20 de noviembre de 1923: s.n. Libro de oficios y circulares de la Escuela de Bellas Artes: 1919-1926.

³⁵Dicho convenio estipulaba que "la Municipalidad y la Sociedad de Bellas Artes de dicha ciudad pagarían por la habitación, el viaje de regreso, los gastos extraordinarios y la instrucción particular de dichos estudiantes, debiendo el gobierno del Ecuador asumir los gastos de subsistencia y viaje de ida." (AEBAQ: Oficio No. 346: del ministro de instrucción Pública al director de la Escuela de Bellas Artes, 9 de julio de 1924: s.n. Libro de oficios y circulares de la Escuela de Bellas Artes: 1919-1926.

³⁶About Us: The New School for Social Research/ <http://www.socialresearch.newschool.edu/about/index.htm>

³⁷Jacqueline Barnitz, Latin American Artists in the U.S. Before 1950. New York: Godwin-Ternbach Museum at Queens College: 1981: 21.

³⁸Michelle Greet discute el realismo social como un movimiento artístico centrado en el problema del trabajador y la conversión del indígena en trabajador en la obra de Camilo Egas. Ver Op. Cit.

³⁹En la colección de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

⁴⁰Michelle Greet, Painting the Indian Nation: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Ecuadorian Art, 1920-1960, PhD. Dissertation, Nueva York University, 2004: 166-184.

⁴¹Michelle Greet, Painting the Indian Nation: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Ecuadorian Art, 1920-1960, PhD. Dissertation, Nueva York University, 2004: 167.

⁴²Andrea Giunta, Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta, Buenos Aires: Paidós, 2001: 305-306.

⁴³Trinidad Pérez, "Exoticism, Alterity, and the Ecuadorian Élite", en Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America, (editado por Jens Anderman y William Rowe), Londres: Berghahn Books, 2005: 99-126.

⁴⁴Jacqueline Barnitz, Latin American Artists in the U.S. Before 1950. New York: Godwin-Ternbach Museum at Queens College: 1981: 21.



SANTIAGO ANDRADE PINTO

Presidente Ejecutivo, Fundación de las Américas para el Desarrollo; Director, Programa "A Ganar", Quito

tienen un gran respeto por nuestra cultura y es muy hospitalaria con nosotros. Los que no conocen sobre nuestra cultura tienen deseos de aprender y se dan tiempo para escucharnos.

Recuerdo que durante este viaje, el grupo de trabajo y yo habíamos acordado salir a una reunión de capacitación y la salida para la misma estaba prevista a las 7:30 de la mañana. Yo me demoré un minuto adicional en llegar pues me olvidé mi billetera, es decir llegué a las 7:31, pero en el punto de encuentro para tomar el autobús, éste estaba saliendo y tuve que correr para que este no saliera. Me llamó mucho la atención la puntualidad.

Mi viaje a los Estados Unidos en 1997 como miembro de Fellows X del Programa de Formación Internacional y Desarrollo Comunitario de Kellogg-Partners fue una gran oportunidad. Creí como persona, aprendí y pude aprender la magnitud de un mundo globalizado y sobre todo tuve la oportunidad de conocer personas maravillosas que trabajan día a día con profesionalismo para mejorar este mundo. En mi profesión siempre he estado vinculado al campo del desarrollo humano y social y el viaje a los Estados Unidos me ayudó a afianzar mis conocimientos académicos y experiencia, que aplico todos los días como parte de una gran organización como integrante de Partners of the Americas. Conocer la sede de esta organización en Washington D.C. ha impactado en los proyectos de desarrollo que impulso en el Ecuador, como "A Ganar".

La mayoría de personas que he conocido en Estados Unidos